

VIRNA VIEIRA LEITE

**ERRÂNCIAS EM *HOTEL ATLÂNTICO*,
DE JOÃO GILBERTO NOLL**

**Três Lagoas
2007**

VIRNA VIEIRA LEITE

**ERRÂNCIAS EM *HOTEL ATLÂNTICO*,
DE JOÃO GILBERTO NOLL**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas, para obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

**Três Lagoas
2007**

L 533e. Leite, Virna Vieira.

Errâncias em Hotel Atlântico, de João Gilberto Noll/ Virna Vieira Leite. – Três Lagoas, MS : [s.n.], 2007.

120f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas, 2007.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon.

1. Literatura brasileira. 2. Noll, João Gilberto, 1946 – Estudos. I. Belon, Antonio Rodrigues. II. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Câmpus de Três Lagoas. III. Título.

DADOS CURRICULARES

VIRNA VIEIRA LEITE

NASCIMENTO: 16/02/1981

FILIAÇÃO: David dos Santos Leite e Vânia Luiza Vieira

2000/2004 – Curso de Graduação em Letras
(Licenciatura Port./Ingl.)
UFMS/CPTL

2005/ 2007 – Curso de Pós-Graduação Strictu - Senso em Letras
Estudos Literários – UFMS/ CPTL

2002/ 2007 – Professora da rede estadual de ensino - MS

VIRNA VIEIRA LEITE

**ERRÂNCIAS EM *HOTEL ATLÂNTICO*,
DE JOÃO GILBERTO NOLL**

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE MESTRE

Presidente e orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

2º Examinador: Prof. Dr. José Batista de Sales

3º Examinador: Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

Três Lagoas, MS, _____ de _____ de 2007.

Ao meu pai,

Que sempre me incentivou, desde os primeiros passos. Compartilhou comigo os meus ideais incentivando-me a prosseguir, sempre...

AGRADECIMENTOS

À Deus, que me manteve forte, com saúde para que pudesse realizar este trabalho.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, câmpus de Três Lagoas, onde pude vivenciar a vida acadêmica em todos os aspectos.

Às Profas. Éster e Geni que me ensinaram as primeiras letras.

Aos professores da turma de 2004 do curso de Letras da UFMS, câmpus de Três Lagoas, essenciais para a minha formação.

À Profa. Dra. Marlene Durigan pelo incentivo e carinho de sempre.

Ao Prof. Dr. José Batista de Sales, exímio profissional, pelo “ensino às pedradas”, tão essencial, pela revisão na qualificação, por sempre transmitir conhecimentos e experiências de vida com dedicação e carinho.

Ao Prof. Dr. Eduardo Ramos Borges pelo incentivo ao estudo da Literatura nos anos iniciais do curso de Letras.

À Profa Dra. Sheila Dias Maciel pelas considerações importantes para a pesquisa, pela amizade e a tranqüilidade em transmitir o seu saber, pela revisão na qualificação. Obrigada por confiar na minha capacidade.

Ao Prof. Dr. Edgar César Nolasco pelas sugestões e discussões sobre a pesquisa durante suas aulas, pela amizade e palavras atenciosas.

Ao Prof. Dr. Carlos Erivany Fantinati pelas sugestões bibliográficas, pela atenção e carinho.

Aos Srs. Arnaldo e Gerson, funcionários da biblioteca, sempre dispostos em ajudar, pela atenção e gentileza.

Às amigas da república, verdadeiras companheiras, sempre presentes em todos os momentos, desde a ansiedade do exame, da entrevista, da qualificação e até o momento desta defesa: Karen, Sarita, Patrícia (prima), Patrícia, Ana Alice, Renata e Naliya.

Aos amigos, que de forma direta ou indireta, me apoiaram.

À amiga Fabiana Portela pelas revisões exaustivas, pela amizade, pelo carinho, atenção e paciência. Obrigada!

À Profa. Me. Anete pelas dicas e contribuições significantes para o trabalho, pela amizade, carinho e atenção de sempre.

À Profa. Me. Carisiane pela leitura do texto. Pelo afeto e bondade.

Ao amigo Me. Eldes que mesmo longe sempre se fez presente, pelas revisões iniciais, apoio literário e, principalmente, pela amizade verdadeira e especial.

Ao meu querido tio Marco Aurélio pelo incentivo, na infância, à leitura e aos estudos.

Aos meus irmãos David, Vanessa e Danubia por sempre me incentivarem.

Às minhas queridas mães pelo apoio incondicional (Vânia e Vera); ao meu querido pai (David) pelo incentivo e conselhos significativos por sempre ter a palavra certa, na hora certa.

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon, exemplo de ser humano, por sempre me incentivar. Expresso aqui meu agradecimento e profundo respeito pela sua seriedade e simplicidade de ser. Obrigada pelo carinho.

*Caminhando contra o vento,
Sem lenço, sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou...*
(Caetano Veloso)

*Sou errada, sou errante,
Sempre na estrada,
Sempre distante...*
(Paula Toler e George Israel)

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURA.....	10
RESUMO.....	11
ABSTRACT.....	12
INTRODUÇÃO.....	13
1. DE UM RIO AO OUTRO: PRIMEIROS PASSOS PARA UMA VIAGEM.....	15
2. A VIAGEM COMO EXPRESSÃO DA ERRÂNCIA EM HOTEL ATLÂNTICO.....	41
2.1. A viagem como fio estrutural da narrativa.....	41
2.2. A viagem como expressão da errância.....	45
2.3. A morte e a mutilação.....	54
3. A CARNAVALIZAÇÃO DA ERRÂNCIA.....	70
3.1. Do grotesco ao rebaixamento.....	70
3.1.1 A boca aberta.....	71
3.1.2 Satisfação das necessidades naturais.....	72
3.1.3 O coito	73
3.2. Festas e sátiras.....	76
3.3. Rebaixamento e elevação.....	78
3.4. O narrador em <i>Hotel Atlântico</i> : errância e carnavalização.....	83
CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90
ANEXOS.....	96

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Esquema exemplificativo em que o fio narrativo atravessa o campo da memória e do esquecimento do narrador..... 52
- Figura 2. Esquema da memória do narrador..... 56

LEITE, V.V. Errâncias em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll. Três Lagoas, 2006, 120 págs. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus I.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é estudar a errância em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, em três aspectos. Inicialmente, o estudo apresenta o espaço e o tempo imbricados na narrativa como elementos indispensáveis na concepção dos primeiros passos de uma viagem com dois pontos definidos: o protagonista no decorrer de sua trajetória vai do Rio de Janeiro ao Rio Grande do Sul. Na seqüência, o trabalho trata da viagem como fio estrutural da narrativa e a expressão da errância, nos seus limites marcados pela mutilação e a morte. A carnavalização articula-se ao percurso do narrador no seu aspecto de vivência corporal: no grotesco ao rebaixamento nas cenas de boca aberta, da satisfação das necessidades naturais e do coito; na tensão entre o rebaixamento e a elevação. O narrador configura-se entre a errância e a carnavalização.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. *Hotel Atlântico*. João Gilberto Noll. Errância.

LEITE, V.V. Errâncias em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll. Três Lagoas, 2006, 120 págs. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus I.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to study the wandering in *Hotel Atlântico*, by João Gilberto Noll, in three aspects. Firstly, the study presents linked places and time in the story as indispensable elements to the first steps of a journey with two defined points: the protagonist during his trajectory goes from Rio de Janeiro until Rio Grande do Sul. In sequence, the study shows this journey as the structural thread of the story and the expression of the error, in its limits expressed by mutilation and death. The carnivalization is seen in the narrator's way through his aspect of body life: from the grotesque until the cenes of opened mouth natural's necessities satisfactions and the sex, themes of parties and satires, in the tension between lowering and elevation. The narrator remains between the wandering and the carnivalization.

Key-words: Literature brasilian. *Hotel Atlântico*. João Gilberto Noll. Wandering.

INTRODUÇÃO

Com uma linguagem “seca e cortante”, o narrador de *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, inicia uma viagem sem destino, sem paradeiro, marcada pela errância, realizada às vezes de ônibus, carro, carroça e até mesmo, a pé. Dois rios marcam o percurso: Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, uma a saída e o outro a chegada. Nessa travessia, o narrador sofre perdas tanto internas quanto externas, e o mar, situado entre a vida e a morte, surge sempre em momentos determinantes. Espaço e tempo, imbricados a narrativa, são elementos indispensáveis para a concepção da errância; fulcro do presente trabalho que se divide em três capítulos.

No primeiro capítulo, é feita uma apresentação do livro *Hotel Atlântico* para uma melhor compreensão do trabalho.

No segundo, estuda-se a viagem como expressão da errância, a partir da teoria apresentada por Idelber Avelar, em *Bildungsroman em Suspense – Quem ainda aprende com os relatos e viagens?* em *Alegorias da Derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Nesse capítulo também são estudados morte e mutilação, dois elementos que dificultam a viagem; solidão, fracasso e ausência de perspectiva são características fundamentais do narrador-personagem.

No terceiro e último capítulo estuda-se a carnavalização presente no texto, conforme a classificação feita por Mikhail Bakhtin. O corpo carnavalizado, articulado com a errância, transcende o personagem; a carnavalização do corpo muitas vezes é refletida por meio da linguagem peculiar empregada ao longo do texto.

Destinam-se, ainda nesse capítulo, observações sobre o narrador de *Hotel Atlântico*, elemento essencial da narrativa, a partir da teoria de Walter Benjamin em diálogo com outras teorias.

Tem-se por objetivo demonstrar nesses três capítulos a caracterização da errância em *Hotel Atlântico* que se dá por meio de uma viagem, fio estrutural da narrativa, e da carnavalização que ora rebaixa, ora enaltece os personagens.

1. DE UM RIO AO OUTRO: PRIMEIROS PASSOS PARA UMA VIAGEM

[...] pois eras bem longívo, Hotel, e no teu bojo o que
era nojo se sorria, em pó, contigo [...]
Carlos Drummond de Andrade

Assim como no poema *A um Hotel em demolição*, de Carlos Drummond de Andrade, existe em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, um *eu* desestruturado, tanto física como emocionalmente. Apesar das semelhanças, as situações são diferentes, pois em *A um Hotel em demolição*, o *eu-lírico* despede-se do hotel e das lembranças que esse traz, enquanto em *Hotel Atlântico*, o hotel demolido é na verdade o próprio narrador-personagem. A necessidade de narrar chega ao limite da escrita, esse limite da escrita nos leva a tecer informações essenciais sobre o escritor João Gilberto Noll.

João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre, em 1946, o quarto filho do casal João e Ecila Noll. Em 1967 ingressou na escola de Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, depois em 1969 abandonou o curso de Letras e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde começa a trabalhar como jornalista na *Folha da Manhã* e *Última Hora*.¹

O escritor publicou seu primeiro conto em 1970 na antologia *Roda de Fogo*, e então passou a trabalhar como revisor na Companhia Editora Nacional; um ano depois retornou ao Rio de Janeiro onde escreveu sobre literatura, teatro e música no *Última Hora*. Noll retomou o curso de Letras na Faculdade *Notre Dame* do Rio de Janeiro, concluindo-o em 1979, entretanto lecionava desde 1975 no Curso de Comunicação da Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro.

Em 1980 publicou seu primeiro livro *O cego e a dançarina*, e por esse trabalho recebeu os prêmios “Revelação do Ano”, da Associação Paulista de Críticos de Arte, “Ficção do Ano”, do Instituto Nacional do Livro e o “Prêmio Jabuti” da Câmara Brasileira do Livro.

¹ Informações retiradas do site www.joaogilbertonoll.com.br

Posteriormente publicou *A Fúria do Corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Rastros de Verão* (1986), *Hotel Atlântico* (1989), *O Quietos Animal da Esquina* (1991), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Contos e Romances Reunidos* (1997), *Canoas e Marolas* (1999), *Berkeley em Bellagio* (2002), *Mínimos, Múltiplos e Comuns* (2003), *Lorde* (2003), *A máquina de ser* (2006).

Dentre seus livros mais vendidos está *Hotel Atlântico*² que foi reeditado quatro vezes, em 1989, 1995, 1997 como parte da coletânea *Contos e Romances Reunidos*, nesse mesmo ano foi traduzido para o inglês, e publicado na Inglaterra em 2004. Atualmente existe um projeto de filme da narrativa *Hotel Atlântico* elaborado por Suzana Amaral, uma co-produção Brasil-Argentina.³

João Gilberto Noll afirma que quando escreveu *Hotel Atlântico* “estava muito revoltoso com o beletismo lusitano. Fiz um livro mais cortante, antieuropeu, de linguagem menos poetizada. Por isso é o mais adaptável para o cinema”⁴

Poderíamos até acreditar no escritor quando ele afirma que *Hotel Atlântico* apresenta uma linguagem menos poetizada – principalmente pelo novo realismo⁵ tão presente na obra – entretanto o texto traz passagens tão poéticas quanto outras obras do escritor, é um texto metafórico, no sentido de representar comparativamente os conturbados dias atuais.

A euforia em escrever é percebida na obra de Noll que escreve praticamente um livro por ano, os espaços entre um livro e outro são curtos, uma linguagem levada ao extremo, como se não houvesse tempo para dizer tudo o que é preciso, numa corrida contra o tempo.

Segundo Sandro Ornellas:

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,

²Informação retirada da contracapa do livro *Hotel Atlântico*, 1995, pela editora Francisco Alves.

³Entrevista feita por Tata Amaral intitulada *De lugar algum para lugar nenhum* no site: <http://pphp.com.Br/trópico/html/textos/1768,1,shl>.

⁴Entrevista feita por Carlos Marcelo, do Correio Braziliense intitulada *Um instante, por favor* no site: <http://divirta-se.correioweb.com.Br/livros.htm?codigo691>.

⁵ Termo de José Castello – “para o jornalista, o novo realismo domina a produção da prosa brasileira atual”. (MARCHEZAN, 2006, p.238)

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.⁶

A citação de Ornellas confirma a relação espaço-tempo presente na obra de Noll, antes apenas sugerida, a rapidez no estilo de narrar é transferida para dentro da narrativa. Assim, a narrativa *Hotel Atlântico* é uma viagem contra o próprio tempo:

Em meio a hotéis, cadáveres, amantes, roteiros ocasionais, assiste-se a imobilização gradual desse eu-em-trânsito, obrigado a usar muletas, cadeira de rodas, forçado à mudez, a interrupção simultânea da errância e do fluxo verbal, imagens que vemos/olhamos se formando e deformando em inestancável mobilidade, movimentos lentos e acelerados de um eu alheado que capitaliza as próprias perdas (BARBIERI, 2003, p. 59).

O personagem-protagonista de *Hotel Atlântico* é um errante, sem destino, tradição ou raiz, é obrigado a vagar por estradas, sem vínculo algum com alguém; o trajeto que percorre é construído de um rio ao outro: ele parte do Rio de Janeiro para o Rio Grande do Sul. O mar de Copacabana, o de Florianópolis e o de Pinhal são respectivamente o início, o meio e o fim da trama.

O elemento água apresenta-se constantemente na narrativa: mar, rio, chuva, lavagem de roupa; ora criador/purificador, ora destruidor/conflituoso.

O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas ou a travessia de uma margem à outra [...] a água símbolo da dualidade do alto e do baixo: água da chuva, água do mar. A primeira é pura, a segunda, salgada (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1989, p.780 e 781).

Nessa narrativa quase não há um resgate do passado, os fatos são narrados no momento da ação, o percurso do narrador assemelha-se ao das águas:

⁶Comentário feito por Sandro Ornellas no site www.joaogilbertonoll.com.br.

[...] vários dos narradores e/ou personagens criados por João Gilberto Noll deparam-se com a água e, principalmente, com o mar, elementos que funcionam como imagens recorrentes de situações conflitivas dos mesmos (PERKOSKI, 1994, p.61).

Quando observamos o deslocamento do personagem de um rio para o outro, o percebemos como uma travessia errante. O deslocamento no espaço físico (migrações) é constante durante a narração, o personagem parte de Rio de Janeiro (Copacabana) para o Rio Grande do Sul (Pinhal).

O texto é narrado em primeira pessoa, o narrador é o protagonista da trama. Os períodos são curtos, não se pode falar em capítulos, pois a narrativa é estruturada em seis blocos, esses blocos não são nomeados, apenas sugeridos em espaços brancos entre uma parte e outra. No primeiro bloco temos três subdivisões, no segundo sete, no terceiro onze, no quarto dez, no quinto bloco dezenove, e no sexto nove subdivisões.

Todos estes blocos inominados na narrativa, de certa forma, sugerem a movimentação do próprio personagem-protagonista – o ir e vir – esses não são blocos monolíticos, podem ser lidos aleatoriamente.

As cidades citadas entre o início e o fim da viagem do personagem são: Rio de Janeiro, Florianópolis, Viçoso, Arraiol, Porto Alegre, Pinhal e Viamão. É interessante notar a fronteira entre ficção e realidade tendo em vista que algumas dessas cidades existem geograficamente e há articulação entre elementos reais e literários:

Numa perspectiva narratológica deslocamo-nos, pois, do campo do *autor empírico* e do *leitor real* para nos situarmos na esfera de ação do *narrador* e do *narratário*, sem esquecermos, no entanto, que a atividade destes últimos é eventualmente tributária de um ponto de vista funcional, da experiência histórico-cultural colhida pelo *autor empírico* e do conhecimento que ele detém dos mecanismos de ativação literária (REIS & LOPES, 1998, p. 21).

Elementos da realidade são trazidos para o campo literário e assumem uma função no jogo da recepção, já que o leitor precisa “aceitar tacitamente um acordo ficcional” (ECO,

1997, p.81). A respeito do acordo ficcional presente nessa obra, Therezinha Barbieri afirma que:

Aceito o acordo ficcional, favorecido pelo imaginário concreto de Gilberto Noll, o leitor se apropria daquele olho ágil que focaliza o personagem e passa, com este, a deslocar-se prazerosamente nesse cenário móvel, desenraizado de tudo, esvaziado de subjetividade, privado de objetivos e de referenciais que pudessem servir de norte, jogo de uma representação em crise, igualmente partilhada por leitor e escritor (2003, p.59).

O trajeto físico realizado pelo narrador-personagem inquieto, sem rumo, às vezes por cidades fictícias, e outras reais, é uma perda dos referenciais da viagem clássica compartilhada com o leitor.

Durante a narrativa, o constante percurso do ir físico e do ir psicológico leva à percepção de que o protagonista está viajando pelo mundo fisicamente e divagando pelo mundo das idéias, expressando uma necessidade interior de movimento: “Fechei a cortina. Uma contagem regressiva estava em curso, eu precisava ir”. Sempre o movimento do protagonista escancara-se “porque daqui a pouco eu precisava ir” (NOLL, 1995, p.30).

A repetição de cenas de ir e vir no texto pode ser associadas as relações de dependência, algo característico do mundo atual. A modernidade em parceria com a tecnologia colabora para uma vida de “comodismo”, influencia a organização psicológica dos indivíduos, causa, muitas vezes, medo, solidão, tristeza e, conseqüentemente, o uso de drogas diversas, o que se tornou comum no cotidiano do indivíduo da nossa época, uma situação limítrofe, inclusive na perspectiva do narrador-personagem:

Me recostei. Notei uma bolsa preta caída aos pés de Susan. A bolsa aberta, peguei ela, e lá dentro vi várias caixas de barbitúricos, antidepressivos, ansiolíticos, e tudo mais que fizesse cessar qualquer perturbação. As caixas todas abertas e vazias. Algumas rasgadas em desespero de cima a baixo (NOLL, 1995, p.30).

A ocorrência, reiterada, de cenas em que as muletas químicas, na sustentação da existência retornam, é o que acaba por acontecer.

[...]O resultado é um estado de dependência universal, mútua, que obscurece a hierarquia efetiva. Por trás do véu da racionalidade tecnológica aceita-se a heteronomia universal sob a forma de liberdade e confortos, como os oferecidos pela sociedade afluenta (...). É este o universo que determina e limita a experiência nos âmbitos mais avançados da civilização industrial -limita, porque oculta as alternativas reais, não utópicas. Há alternativas qualitativas, pois a pacificação da luta pela existência, a redefinição do trabalho como livre realização das necessidades e das disposições dos homens pressupõem não apenas instituições essencialmente diferentes, mas também homens essencialmente diferentes - homens que já não precisam ganhar seu pão com o trabalho alienado (MARCUSE, 2001, p.30-31).

Totalmente alheio ao rumo de sua viagem no início da narrativa, o personagem-protagonista encontra-se no Rio de Janeiro, é mês de junho, o frio faz parte do ambiente da narrativa, o acompanha durante quase toda a sua trajetória.

A necessidade de ir do protagonista presente desde o início do texto é uma constante: “Sabia que dentro de mim eu represava um desespero, porque daqui a pouco eu precisava ir - aparentando calma, muita calma” (NOLL, 1995, p. 15).

No primeiro hotel em que se hospeda, o personagem - narrador interessa-se pela balconista que “tinha os cabelos pretos, uma franja espessa, os cabelos vinham quase até abaixo das orelhas. Parecia uma melindrosa. Os olhos pretos, grandes”.(NOLL, 1995, p. 12). Há um envolvimento passageiro entre o narrador e a melindrosa, as relações sexuais mantidas entre eles são demonstradas na narrativa com uma linguagem despudorada e hiper-realista.

Todo o texto é permeado com uma linguagem hiper-realista, como se o olhar do narrador fosse um *zoom* observando tudo lentamente, uma linguagem exata. Calvino define a exatidão a partir de três pontos:

- 1 um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2 a evocação de imagens visuais nítidas incisivas, memoráveis [...]

3 uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (CALVINO, 2004, págs. 71 e 72)

O narrador-personagem parte para a rodoviária, durante esse deslocamento dialoga com um taxista, para quem afirma ser um alcoólatra que fará um tratamento no interior de Minas Gerais.

Os constantes diálogos na narrativa criam no texto um caráter dramático, característica primordial do teatro:

- Por que esse cansaço todo? – o motorista perguntou
- Foi farra a noite inteira. – respondi
Ele riu, eu mostrei a minha mão e disse:
- Olha como treme, é tremor de álcool.
- Você é alcoólatra? ele perguntou.
- Sim, estou indo fazer um tratamento no interior de Minas – respondi
Ele balançou a cabeça, fez um muxoxo e disse:
- Eu tenho um cunhado que bebe, ele já foi internado três vezes.
De repente, o motorista falou que tínhamos chegado na rodoviária.
- Tudo bem? – ele perguntou
- Tudo – respondi quase em sobressalto (NOLL, 1995, p. 20).

Esse recurso dramático favorece uma linguagem com forte visualização: “Sobre a mesa havia uma toalha de pano, manchada de ovo numa beirada” (NOLL, 1995, p. 59)

Não podemos deixar de mencionar que o protagonista é um ex-ator vivendo da venda de um carro; essa situação de ex-ator nos permite deduzir que algumas afirmativas feitas no texto podem ser na verdade uma representação da representação do narrador.

Ao chegar à rodoviária, o protagonista observa longamente a escada, as pessoas; pega um mapa e decide ir para Florianópolis; nessa viagem o narrador conhece Susan, uma estrangeira. É importante observar que Susan relata para o protagonista a morte de sua filha que ocorreu praticamente na fronteira entre São Paulo e Paraná. Posteriormente, acontece o suicídio de Susan também em uma fronteira, a divisa entre o Paraná e Santa Catarina, fronteiras físicas e fronteiras imaginárias se cruzam.

Em determinado momento, o protagonista sonha que é uma mulher, o clima que ambientaliza esse sonho é muito quente, ao contrário do clima no qual realmente se encontra, o frio.

A certa altura da viagem, “o ônibus atravessava a ponte de Florianópolis” (NOLL, 1995, p. 30); a presença da - ponte - na narrativa é importante por ser esse um símbolo de passagem, assim como outros elementos que aparecem no texto reforçando a idéia de transição:

Ponte: O simbolismo da ponte, como aquilo que permite passear de uma margem à outra, é um dos mais difundidos universalmente, essa passagem é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos [...] Pode-se dizer que a ponte simboliza uma transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito: pode indicar o resultado final de uma situação de conflito (CHEVALIER & GEERBRANT, 1989, págs. 729- 730).

Oscilando entre o ir e vir (transição), o personagem *Susan* passa por momentos conflituosos e aparenta ver na morte uma resolução para o conflito: “A boca estava aberta, a língua a mostra. Tirei os seus óculos escuros, os olhos escancarados, puro pânico. Recoloquei os óculos imediatamente. Peguei o pulso de Susan, soltei-o, não sabia o que fazer [...] Não havia dúvida, Susan havia morrido” (NOLL, 1995, págs. 29 e 30).

Depois de tanta angústia e mortes, o desejo de um *porto alegre* é expresso pelo narrador: “Andei pela rodoviária algum tempo, sem saber o que fazer. De repente me veio a idéia de procurar um guichê onde vendessem passagens para Porto Alegre”. (NOLL, 1995, p. 31). *Porto Alegre* recebe na narrativa dois sentidos, a procura de um *porto alegre*, no sentido de paz, felicidade, e em segundo plano a própria cidade.

Porto Alegre pode ser vista como um espaço calmo, tranquilo, o próprio paraíso, o lugar merecido e esperado após um período de turbulências, por exemplo, a tão almejada *Canaã*, e o período de turbulências vivido pelo narrador como purgatório.

O espaço imbricado com o tempo transmite à narrativa um caráter cinematográfico: “O movimento da imagem cinematográfica revelaria a inseparabilidade do espaço e do tempo, confirmada pela teoria de Einstein, o que mostrou o imbricamento dessas duas categorias” (NUNES, 1988, p.11).

Ao andar por Florianópolis, bem no centro da cidade o protagonista observa uma igreja; seu olhar está sempre atento tanto ao espaço sagrado, quanto ao erótico, que por vezes, incorporam-se na narrativa: “Eu tomava café com leite, comia uma grossa fatia de pão com manteiga, e estava dentro da velha batina do padre Anselmo.” (NOLL, 1995, p. 62) e “Lá um dia comecei a fazer amor com uma freira” (NOLL, 1995, p.62).

O personagem se desfaz de um mapa no início da narrativa, contrariamente, guarda consigo os postais que adquire ao longo da viagem:

Á tarde perambulei pelo centro da cidade. Comprei um postal da ponte de Florianópolis. Eu costumava guardar postais de recordação. Naqueles dias eu levava num bolso de trás da calça dois postais. Já estavam bem amarfanhados. Um deles mostrava a praia de Copacabana à noite. O outro, a barca para Niterói. Agora, aquele postal da ponte de Florianópolis atravessando um mar de um azul escandalosamente artificial, aquele postal, fazia companhia aos outros. (NOLL, 1995, págs. 36-37)

Essa atitude é típica de um turista, de pessoas que só estão de passagem; ao guardar os postais, o protagonista não está procurando um meio de se encontrar, mas sim o trânsito, pois um postal é um símbolo de transitoriedade, assim como a água do mar e do rio, representa um espaço ilustrado e demarcado por um tempo que já foi e não volta. Este tempo é fragmentado, como cenas sobrepostas:

[...] a fragmentação do tempo e do eu está no centro da crescente preocupação com o tempo. Inversamente, a busca da reconstrução dos fragmentos do tempo em termos de um modelo unificado, significativo, mantém um lugar central no pensamento e no sentimento do homem sobre si mesmo e a sociedade (MEYERHOFF, 1976, p. 78).

Todos os hotéis nos quais o protagonista se hospeda são próximos ao mar que circunda todo o enredo, uma demarcação do espaço mar e/ou rio como elemento estrutural da narrativa: “À tardinha, pensei que o melhor seria procurar um hotel. Desci uns dois quarteirões com direção ao mar, e ali numa esquina encontrei um hotel que era uma casa velha, mas bem conservada, pintada de verde-escuro” (NOLL, 1995, p. 37).

A morte da filha de Susan confirma esta relação estrutural com o mar: “O jornal dizia que Susan vivia a algum tempo em sério estado depressivo, originado pela *morte de afogamento* da filha de sete anos” (NOLL, 1995, p. 46, grifos nossos). Mais uma vez a água se faz presente, nesse trecho assume um papel destruidor, ocasiona a morte.

A água na narrativa é caracterizada como um motivo associado⁷ sua função é essencial para a trama, já que as ações dos personagens, muitas vezes, como vimos, está intercalada à simbologia deste elemento. Por exemplo, ao lavar o rosto, cabelos e pescoço (NOLL, 1995, p.17) a água contrapõe-se à caracterização que o protagonista faz de si mesmo como se quisesse limpar toda a deterioração de seu rosto, num processo de assepsia: “Na frente do espelho, olhei as minhas olheiras profundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua pela cárie inflamada de um dente” (NOLL, 1995, p. 17).

Num outro momento a água assume um valor de distanciamento e solidão: “Antonio falava, navegava no alto-mar do Pacífico Sul, se dirigia a uma ilha chamada Naia. [...] Estava com o olhar tremendamente perdido, quem sabe ao sul do Pacífico” (NOLL, 1995, p. 67).

Também é verificado no texto o simbolismo do mar que confirma as relações entre a vida e a morte apresentadas, principalmente as incertezas, dúvidas e indecisões do personagem-protagonista, dos quais partilha o leitor:

⁷Na terminologia de Tomachévscki, o motivo associado é aquele que não se pode excluir da fábula narrativa sob pena de danificar sua sucessão causal. Isso significa que o *motivo associado* é essencial e não acidental. (DIMAS, 1985, p. 35)

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos movimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que se pode concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1989, p. 592).

Permanece ainda mais clara a importância do mar na narrativa no seguinte trecho:

“Mas por outro lado, o que de melhor, eu poderia querer ali? Alguém se oferecendo para ser meu barqueiro na travessia de mais esse rio, pensei com algum alívio” (NOLL, 1995, p. 42).

No exemplo acima, Nelson faz um papel de revisitação ao personagem Caronte, barqueiro que levava as almas até o Olimpo, atravessando o rio dos mortos, já que o barqueiro a que se refere o protagonista de *Hotel Atlântico* é o próprio Néelson:

Caronte é um gênio do mundo infernal. É a ele que incumbe a tarefa de passar as almas através dos pântanos do Aqueronte para a outra margem do rio dos mortos. Em paga, os mortos são obrigados a dar-lhe um óbolo. Era por isso que havia o costume de por uma moeda na boca dos cadáveres no momento em que eram sepultados. Caronte é representado como um velho muito feio, de barba hirsuta e inteiramente branca, com um manto andrajoso e um chapéu redondo. Dirige a barca fúnebre, mas não rema. São as almas que desempenham esse ofício. Mostra-se tirânico e brutal para com elas, como um verdadeiro déspota. [...] Nos afrescos dos túmulos etruscos, Caronte aparece sob a forma de um demônio alado, com serpente entre os cabelos e um grande malho nas mãos. Isso leva a supor que o Caronte etrusco é, na realidade, “o demônio da morte” aquele que mata quem esta a morrer e o arrasta para o mundo subterrâneo (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1989, p. 76).

Nelson, considerado o antagonista⁸ na narrativa, acompanha o protagonista justamente para o quase caminho de sua morte em uma fuga atormentada, várias simbologias como a presença de um cemitério no mesmo terreno que o bordel confirma essa relação com a morte: “- Ainda bem que a direção da casa tem outros negócios, madeireiras, e até um cemitério cheio de bossa, em vez de sepultura é pura grama e discretas cruzinhas espetadas aqui e ali – Nelson falou com os olhos arregalados” (NOLL, 1995, p. 44).

⁸Antagonista é o que responde ou contesta ao protagonista, isto é desafia-o, opõe-se a ele e ao seu destino. É o vilão da história, podendo ser pessoa ou força interna ou externa (COUTINHO, 1976, p.35).

O protagonista em meio ao calor experiencia sua quase morte; o sol esquentando o clima da narrativa, justamente no local da fuga, podemos lembrar ainda que o sol esta presente nesta narrativa anunciando sempre momentos de angústia e sofrimento ao personagem-protagonista. Também podemos fazer uma associação do sol à:

[...] opressão social de Durkheim, a censura de Freud, de onde derivam as tendências sociais, a visualização, a ética e tudo aquilo que é importante no ser. Sua gama de valores estende-se do superego negativo, que esmaga o ser com suas proibições, princípios, regras ou preconceitos ao ideal do ego positivo, imagem superior de si mesmo, cuja grandeza procuramos alcançar. Portanto, o astro da vida situa o ser na sua vida policiada ou sublimada, representa o rosto que a personalidade apresenta nas suas mais elevadas sínteses psíquicas, do nível de suas maiores exigências, das suas mais elevadas aspirações, da sua mais forte individualização, ou no malogro feito de orgulho ou de delírio de poder (CHEVALLIER & GEERBRANT, 1989, p. 839-840).

O sol ou o calor transportado às cenas de fuga e aflição metaforiza o sentimento de opressão, peso e dor pelo quais passam o protagonista: “O sol muito forte. Levantei com certa dificuldade. Tirei a jaqueta e a joguei no chão” (NOLL, 1995, p. 54-55).

O espaço em que ocorre o clímax da narrativa é o da fuga, o protagonista foge de Néelson, mas não sabe o porquê, o motivo. A fazenda, em que acontece toda a desavença entre Léo, Nelson e o protagonista, é denominada *Oásis*, segundo o dicionário: “S.m. Terreno coberto de vegetação no meio de um deserto, (fig.) lugar agradável entre outros que o não são, prazer entre muitos desgostos, consolação, conforto, alívio. (do gr. oasis)”.(FERNANDES, s.n., 1996).

Como pode ser observado, oásis é um *local agradável, entre outros que não o são*, assim é a própria *Fazenda*, ao mesmo tempo em que é um local bonito e tranquilo: “[...]e tão clarinho era o rio que nele dava para ver refletido o azul do céu. Um cardume de peixes pequeninos passou tão rápido que mal tive tempo de ver”. (NOLL, 1995, p. 51), também é agitado, atópico, ruim e perigoso: “[...] o chão tinha a umidade de mato cerrado que nunca recebe a luz do sol, eu vinha trazendo folhas das árvores coladas à roupa, todo enlameado...”

(NOLL, 1995, p. 53). O lugar *Oásis* torna-se assim um espaço simultaneamente *tópico* e *atópico*, ou seja, um lugar desejado e ao mesmo tempo não-desejado.

Novamente nesta cena, no qual o protagonista vê Nelson discutindo com Léo, a água torna-se elemento fundamental: “Comecei a fazer o caminho de volta, espreitando tudo a cada passo, quando vi os dois logo após uma rocha que vinha quase até a água, num trecho de margem especialmente lamacento” (NOLL, 1995, p.52). Aqui o adjetivo *lamacento*, a mistura de água e barro, demonstra o ambiente da discussão, obscuridade e sujeira que envolve tanto Nelson quanto Léo:

- Esse cara tá rondando por aqui, chega nele e mata, vai, senão além de te matar eu vou ter que contar pra Pomar inteira que eu é que descabacei a tua noivinha, seu putto! A minha querida irmãzinha, ela sim, eu fui o primeiro a comer minha maninha quando ela tinha 12 anos (NOLL, 1995, p. 53).

Temos também na *Fazenda Oásis*, os três cães que guardam à entrada da construção de madeira no local, quando o protagonista tenta fugir, os cães tentam perseguí-lo, assim também fazia *Cérbero*, o guardião do inferno com as pessoas que tentassem entrar ou sair do mundo dos Mortos:

[...] é o cão do Hades, um dos monstros que guardavam o reino dos Mortos: impedia que os vivos lá entrassem e, sobretudo, que alguém de lá saísse. A imagem mais corrente que dele se dava era a seguinte: três cabeças de cão, cauda formada por uma serpente e, no dorso, uma multidão de cabeças de serpente levantadas.[...] Estava acorrentado diante da porta do Inferno e aterrorizava as almas no momento em que lá entravam (CHEVALLIER & GEERBRANT, 1989, p. 83).

Podemos notar no trecho abaixo que o calendário com a figura de Cristo (sagrado) observado pelo protagonista esta situado em um espaço erótico (casa de prostituição), oscilando novamente entre dois espaços:

Na parte superior do calendário havia a figura de Cristo. Cristo despojado de suas vestes, só com um pano em volta dos quadris. Estava de pé, tinha as mãos presas uma

à outra por uma corda, a coroa de espinhos, gotas de sangue na testa. As pupilas olhavam para o Alto (NOLL, 1995, p. 49).

Assim que acaba a parte tensa, ou seja, o clímax, o calor também cessa, volta o frio novamente. A temperatura ambientaliza a narrativa, o frio e o calor são alternados de acordo com a cronotopia⁹ do texto:

No momento em que eu deixava Viçoso, em que descia vagaroso pelos barrancos das margens da cidade, ouvi um trovão [...] Senti na pele as primeiras gotas de chuva. O cheiro da terra molhada tomando conta do ar. A chuva vinha fria, voltava o inverno (NOLL, 1995, p.71).

Praticamente na última parte do livro o protagonista depara-se com uma torre de igreja (NOLL, 1995, p. 72), e a música que toca agora é uma ópera, a música parece sonorizar o ambiente, que é de suspense, neste momento o personagem é confundido com um seqüestrador e sofre a amputação de uma perna.

Quando internado na tentativa de transformar a amputação de sua perna em humor, o narrador relata:

Aí o cirurgião se foi. E da perna direita me veio uma fisgada horrível. Me pareceu que dali tinha partido um raio que me varara o corpo e se alojara no cérebro. Antes de pedir um anestésico, um sedativo, eu concentrei ao máximo as minhas forças que eram quase nada, e levantei a cabeça: tinham me amputado a perna direita. [...]
Que a via cirúrgica – era assim que se referiam à amputação – tinha sido uma decisão acertada. Que eu poderia voltar muito em breve para as câmeras de TV.
- Para fazer o papel de Saci-Pererê – eu disse com aquele ar sem graça de quando eu tentava o humor (NOLL, 1995, p.75).

Uma total depressão acomete o protagonista, e tudo indica uma possível morte, uma perda total, inclusive quando o protagonista desmaia no hospital e vê um canteiro de crisântemos: “Quando me vi a céu aberto sem a cadeira de rodas, mal tinha descido com a ajuda de Sebastião o degrau da porta, me veio uma tonteira, um desequilíbrio e caí sobre um

⁹A interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa tempo-espaço) [...] nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e tempo (BAKHTIN, 2002, p.211).

canteiro de crisântemos” (NOLL, 1995, p. 82) e uma relação com outro livro de Noll: [...] A invalidez me parecia agora maior quando a céu aberto (NOLL, 1995, p.82-83).

O crisântemo é uma flor apropriada para velório, caixão, um elemento do imaginário da morte. Já o termo *a céu aberto* nos remete a um outro livro de Noll, chamado *A céu aberto*, que foi o romance posterior à *Hotel Atlântico*.

Um outro elemento que aparece constantemente é a janela, principalmente quando o protagonista está no hospital: “Olhei pela janela e vi que anoitecia. Mas fazia bem ver que um dia estava se esgotando e que eu não participara dele. Com a minha ausência, eu me sentia ajustando contas com o dia” (NOLL, 1995, p.85).

Como se a janela fosse o espectro do mundo lá fora, com as multifacetadas do cotidiano e as pluralidades do “eu” do personagem, ele não pertencia a este mundo, ele só observava a sua desestrutura, o narrador de *Hotel Atlântico* é um errante, um desenraizado: “Sentado na cadeira de rodas eu via agora pela janela do quarto do hospital, a primavera chegar adiantada” (NOLL, 1995, p. 81).

Ele não participava, apenas observava os fatos, estava inválido: [...] Se chovia, se fazia sol se na primavera começava a escurecer mais tarde, tudo era motivo para se fazer um comentário diante da janela (NOLL, 1995, p. 86) ou [...] Abri os olhos, levantei a cabeça e dei de cara com a janela que mostrava uma bela manhã. Eu ainda estava na cadeira de rodas (NOLL, 1995, p.88).

Tanto é uma ilusão, que seu nome só é revelado assim: “Apaguei a luz, e fui com a cadeira de rodas até a janela. A vidraça embaciada. Escrevi com o dedo o meu nome no vidro” (NOLL, 1995, p. 88). A janela na narrativa demonstra a invalidez do narrador perante os fatos. Para este narrador-errante, fixar um paradeiro significava sua invalidez.

Quando Sebastião aplica uma dose excessiva de sedativos, o protagonista sente a morte próxima:

- Te leveo meu camarada, já disse que te leveo – ele falou com a voz sumindo, enquanto eu me perguntava se eu não estava morrendo, se não era este o fim. Mais um segundo antes que a voz de Sebastião sumisse de vez e tudo se apagasse, eu tive um leve sobressalto, uma fagulha insuspeitada de consciência, não sei bem o quê que tinha o poder de me fazer voltar. Foi como o ponto alto numa onda, para depois naufragar (NOLL, 1995, p.89).

A comparação que o narrador faz do seu sono com um naufrágio vem confirmar a presença do signo mar e/ou rios na narrativa.

Como ainda não tinha nada certo sobre o que faria ao sair do hospital, o protagonista se vê desamparado, diante de um mundo de estruturas, ele era um mutilado: “Eu nada tinha decidido sobre a minha vida futura, para onde eu ia, se voltava ou não para o Rio. Tudo agora se complicava, e muito: eu era um mutilado” (NOLL, 1995, p. 87).

Em uma das páginas seguintes, Dr. Carlos examina o protagonista, junto com alguns jovens estudantes de medicina (residentes) e afirma: “- Vivemos num mundo de estruturas. Como em qualquer outra, quando se extrai uma parte da estrutura óssea toda a estrutura é afetada” (NOLL, 1995, p. 90).

Observa-se nestas cenas, uma inter-relação das ações, quando o protagonista afirma ser um mutilado ele conseqüentemente afirma estar excluído deste “mundo de estruturas”, isto se confirma quando descobrimos que este mundo é o “império do Dr. Carlos”.

Apesar de o romance brasileiro ter uma forte tendência ao romance de espaço¹⁰, em *Hotel Atlântico*, a narrativa se inicia com uma noção espacial e temporal explícita o que, no entanto, não acontece no decorrer do texto, pois os fatos são narrados no momento da ação e as mudanças espaço-temporais são constantes. O próprio Aguiar e Silva alerta-nos ao uso desta classificação, “é aceitável desde que não lhe conferirmos valor absoluto e rigidez extrema” (1993, p.686).

¹⁰Ao demonstrar a tipologia do romance estabelecida por Wolfgang Kayser, Aguiar esclarece: Romance de ação ou acontecimento, Romance de personagem e Romance de espaço, este último assim denominado: “Romance que se caracteriza pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga” (AGUIAR e SILVA, 1993, p. 685).

Por apresentar uma riqueza e complexidade própria, *Hotel Atlântico* dificilmente pode ser enquadrado em alguma destas classificações, embora numa leitura superficial, seja comum pensar na obra como um romance de espaço, talvez porque o título da obra sugira tal classificação.

O espaço em *Hotel Atlântico* não se restringe a um único cenário, a narração transita de um lugar ao outro conforme as ações vividas pelo personagem. Este ir e vir do protagonista que parte do Rio de Janeiro para o Rio Grande do Sul, implica não somente ambientes distintos, mas principalmente à junção de tempo e espaço ocorrida na narrativa, gerando uma cronotopia, apontada por Belon & Santos:

Constitui-se na narrativa uma desterritorialização, o protagonista não tem um espaço definido em sua vida, ele vive correndo atrás de algum objetivo sem saber do que se trata. A carência do espaço apropriado, o tempo incontrolável, conceitua-se em destemporalização, articulada a uma desespacialização, numa homologia indescartável.(2005, p.66)

Apesar de existir na narrativa um tempo cronológico, há uma quebra na linearidade do texto através do tempo interior principalmente por meio dos constantes *flash-backs*, “tempo psicológico que consiste em voltar ao tempo” (GANCHO, 2001, p. 22).

Este constante *flashback* pode ser associado como recurso cinematográfico que o narrador utiliza para *retroceder* a narrativa. Em outros momentos, o narrador, além de voltar a fatos já acontecidos, adianta a ação no texto:

A questão é mais complexa relativamente ao tempo cinematográfico, aparentado ao tempo do drama e, portanto, à ordem temporal sucessiva do espetáculo teatral, aparentado-se igualmente ao tempo da narrativa na medida em que o cinema é capaz de resumir, alargar, repetir, interromper, fazer retroceder ou adiantar a ação (flashback e flashforward) (NUNES, 1988, p. 47).

O texto apresenta alguns recursos decorativos¹¹ utilizados pelo narrador em relação ao espaço para situar o protagonista. Estes recursos são elementos que aparecem a todo o momento na obra: lençóis, a pedra, a parede, o casarão e as areias todos adjetivados com a cor branca. Para exemplificar, abaixo alguns trechos destas ocorrências na narrativa (grifos nossos):

“Pouco antes de subir no ônibus dei distraído uma topada numa pedra pintada de **branco**”.
(p.28)

“ Lá na frente via-se um casarão de dois andares, largo e pesado, parecendo a luz da lua pintado de **branco**”. (p. 43)

“ Era uma parede **branca**, mas a umidade escurecia alguns pontos, acinzentava, quando não enegrecia”. (p.48)

“Ele abriu a porta do quarto e a primeira coisa que eu vi foi uma cama coberta por um lençol **branco** que caía pelas beiras”. (p. 60)

“Mas uma vez não consegui reconhecer de imediato o lugar onde eu acordava. Não mexi o corpo, só virei as pupilas para o alto, e vi o crucifixo contra a parede **branca**.”(p.60)

“A janela dava para um vasto pátio. No fundo, o muro **branco**. Galinhas ciscavam debaixo de um limoeiro. Me debrucei no parapeito. A mulher que fazia os serviços da casa estendia um lençol **branco** no varal”.(p.61)

“_ Depois você vai tomar um café – ele disse me passando uma toalha **branca**”.(p. 61)

“Fiquei olhando o contraste entre sua pele muito escura e o seu uniforme de enfermeiro, muito **branco**”. (p. 77)

“Quando acordei era noite, a luz do quarto apagada, mas percebi o **branco** do uniforme de Sebastião muito próximo de mim.” (p. 89)

¹¹ Termo utilizado por Antonio Dimas no livro *Espaço e Romance* (1985),

“Encontramos um hotel. O hotel se chamava Atlântico. As letras descascavam na parede **branca**.”(p. 100)

“(...) e vi uma imensidão de areias **brancas**” (p.106)

Outro ponto interessante em relação aos *recursos decorativos* é o uso constante do adjetivo *velho*: o protagonista, o ônibus, a batina, o sapato, o volks, o mercado da cidade, a casa, uma senhora e até a sensação recebem tal tratamento (grifos nossos):

“Eu estou **velho**, mal chegado aos quarenta, **velho**”. (p.19)

“Eu caminhava contra o vento que me gelava o nariz. Encontrei o que deveria ser o **velho** mercado da cidade”.(p. 35)

“Desci uns dois quarteirões em direção ao mar, e ali numa esquina encontrei um hotel que era uma casa **velha**, mas bem conservada, pintada de verde-escuro.”

“Não pude deixar de ver também uma **velha** com expressão demente ajoelhar-se à minha passagem.” (p.64)

“Entrei. Vi uma **velha** muito enrugada, que chorava.” (65)

“Antônio levantou-se sozinho, sentou-se na **velha** cadeira.” (p. 67)

“De repente me veio a **velha** sensação de que alguém estava representando, no caso, aquela garota.”(p.75)

“Até que chegamos à **velha** posição - ela deitada de costas e eu em cima dela -, e tudo parecia pronto para a largada.” (p. 87)

“Um dia a **velha** comentou comigo que não tinha intimidade com ninguém em Porto Alegre que pudesse ler ou escrever alguma coisa para ela.” (p. 99)

“Ele veio, se debruçou sobre a janela ao meu lado, e disse que ainda era o mesmo **velho** o dono do boteco...”(p. 99)

Em contradição ao adjetivo velho:

“O **garoto** que atendia era bem louro, com jeito de ser da colônia do interior, da colônia alemã.”

“A mulher que nos recebia reapareceu com duas garotas **muito novas**.” (p.45)

“_ A **criança** era eu, o único filho que ela teve.” (p. 50)

“Era um homem **jovem**.”(p. 57)

“_ Pra **Viçoso**, ao pé daquele morro. – ele respondeu” (p. 57)

“Mas como eu era bem **mais jovem** lá ia eu, cumpria com o meu em dever em troca de coisas que na época para mim se igualavam às iguarias.” (p. 63)

“Como poucos passavam pelas ruas de Viçoso, a **criança** num momento me notou, e ela estava sorrindo, não sei se estava feliz por algum motivo, o que sei é que ela sorria, e quando me viu não desfez o sorriso, aquele sorriso me incluía também, e eu também sorri” (p.69/70).

“Havia alguns **jovens** residentes em volta”(p. 90).

Se analisarmos em conjunto a relação velho/novo, podemos fazer uma associação com o período em que o livro foi publicado, 1989, a ditadura deu-se por encerrada em 1985, entretanto ainda temos resquícios no governo “democrático”, isso fica mais evidente com a citação abaixo:

Quando chegamos no endereço que Sebastião tinha num papel amarelado, vimos que ali não havia mais a casa de madeira azul que ele me descrevia agora, nos mínimos detalhes, na esperança de eu ajudá-lo a procurar.

Agora, ali, tinham erguido um prédio de quatro andares, uma construção visivelmente recente. Perguntei se ele não costumava se comunicar com a avó. Ele contou que não, que desde os 20 anos nunca mais a vira, não se escreviam porque ela era analfabeta.[...]

Sebastião não demorou muito no boteco. Ele veio, se debruçou sobre a janela ao meu lado, e disse que ainda era o mesmo velho o dono do boteco, que ele lhe dera a notícia de que a avó tinha morrido a uns dois anos e pouco, e que o dono da casa tinha vendido o terreno para fazerem aquele edifício (NOLL, 1995, p. 98-99).

No uso das palavras *velho e novo*, podemos deduzir que tanto a casa de Sebastião quanto o edifício são construções para moradia, abrigo, em geral destinada à habitação. Assim

também é o nosso país, mudam-se as formas de governo, mas a governabilidade continua a mesma. O protagonista de *Hotel Atlântico* se vê preso ao velho, mas numa ânsia pelo novo, com esperança de que algo pudesse melhorar. Assim, podemos pensar que *a casa velha* que já não existe mais possa ser a representação da ditadura e *o prédio novo* a representação da democracia instaurada, já que a primeira publicação do livro é de 1986. Entretanto, devemos analisar que um não substitui outro, a democracia realmente é instaurada, mas ainda vemos hoje resquícios de comportamentos ditatoriais em que o interesse individual sobrepõe o coletivo.

Avelar denomina em seu livro *Alegorias da Derrota: A ficção pós – ditatorial e o trabalho de luto na América Latina* esta passagem da casa da avó de Sebastião como uma “fracassada busca de origens” (2003, p. 226). Ou podemos associar *a casa* vista como a literatura de origem foi prolongada por outra literatura, já que os tempos não são os mesmos e nem a memória, por isso, no lugar da casa, o prédio, que não deixa de ser uma nova forma de moradia. Assim *Hotel Atlântico* pode ser definida como uma escrita de metalinguagem.

A preocupação na escolha de palavras com o prefixo *des* torna-se evidente em *Hotel Atlântico*: *desabotoando* (p.16), *desembolsado* (p.18), *desordenado* (p.19), *deteriorando* (p.17), *desocupado* (p.16), *despudorados* (p.21), *desempregado* (p.27), *desespero* (p.30), *desbragadamente* (p.51), *descabacei* (p.53), *descarga* (p.61), *desmanchar* (p.63), *desconfiar* (p.65), *desamarrar* (p.76), *desenfreadamente* (p.80), *descansando* (p.82), *desequilíbrio* (p.82), *descabaçado* (p.89), *desvirginasse* (p.87), *desesperada* (p.87), *destroem* (p.84), *descascavam* (p.101), *desaparece* (p.103), *desmoronava* (p.105).

O prefixo *des* tem origem controvertida, surge das preposições latinas de (v. de-) e ex.(v.ex-), ou da romanização do prefixo *dis* (v. dis-), seu significado pode ser associado à separação, transformação, intensidade, ação contrária, negação, privação.¹² Dentre estes

¹²Novo dicionário Aurélio eletrônico.

significados, o que se enquadra nos vocábulos retirados de *Hotel Atlântico* é a idéia de negação e privação, demonstrando talvez a condição do narrador, privado de uma casa, de uma condição, assim o narrador nega seu passado, ou melhor, nem o traz para a narrativa, procurando sempre narrar em tempo presente.

Em uma recente entrevista à *Entrelivros*, João Gilberto Noll compara *Hotel Atlântico* com *A fúria do corpo*, considera duas obras opostas, *antípodas*:

Sem dúvida, *Hotel Atlântico* e *A fúria do corpo* são dois bons antípodas do meu mundo ficcional. Adivinhe qual dos dois eu prefiro? O de *A fúria do corpo*, disparado! Por quê? Ora, em primeiríssimo lugar, porque essa literatura da voz, e menos de peripécias externas, precisa muito mais de minha defesa, como se fosse um filho meu gago diante do meu outro rebento bem articulado, retilíneo, transparente. Realmente, eu já não tenho mais nada a fazer a *Hotel Atlântico*. Ele saiu sozinho e não regressa mais. Já um livro como *A fúria do corpo*, com tantos pecados rebarbativos e cheio de desfaçatez em seu esgarçamento narrativo, ainda é uma ficção que me desafia pessoalmente, porque nela eu me excedi, fiz o que não se deve fazer seguindo as normas de um romance. Ao longo dele deixei como que pedaços de meu corpo. Enfim, quem não gosta de um universo, onde a vida se reabilita apesar de tudo? E é significativo que essa aderência à luminosidade se faça num livro ambientado na cidade do Rio. Isso não quer dizer que eu renegue *Hotel Atlântico*. Mas nele eu certamente encontrarei mais defensores. É uma pequena epopéia infeliz. Enquanto que a épica de *A fúria* continua a me sondar para um novo convite, sim.¹³

Apesar de o autor considerar *Hotel Atlântico*, o *filho rebento* – articulado, retilíneo e transparente, a obra é complexa e nada transparente, ainda que o autor não rejeite o livro, nega o seu valor ao afirmar tratar-se de uma *epopéia infeliz*. A obra vai além de fatos grandiosos e heróicos, comuns à epopéia, retrata a palavra em movimento. Uma epopéia que se alimenta da infelicidade do narrador-protagonista.

A escrita em *Hotel Atlântico* tem um registro de *estilo telegráfico*¹⁴, observa Michel Laub, ao entrevistar Noll à *Entrelivros*. Esta escrita com estilo telegráfico é observada pela supressão, o processo da escrita utilizado relaciona-se com a própria pobreza, “a carência do ser em busca do seu sentido existencial” (PERKOSKI, 1994, p. 117). A recorrência

¹³Entrevista concedida a *Entrelivros* www.entrelivros.com.br.

¹⁴ Entende-se por linguagem telegráfica uma escrita que “consiste no uso de frases curtas, às vezes desconexas e superficiais, [...] o telegrama é (era) escrito com o mínimo de vocábulos”. (Pasquale Cipro Neto. *Folha de São Paulo Cotidiano*. 19/11/2006).

considerável de períodos simples, vocabulário simples e o uso de frases nominais comprovam o que a narrativa apresenta:

Me levantei. Abri a cortina. O que vi não foi um amanhecer, mas uma luz já madura. Levantei a vidraça. A janela dava para os fundos de vários prédios. Numa das janelas uma mulher lixava as unhas. Havia um cheiro de café no ar. Apoiado num parapeito um garoto olhava o breve vôo de uma pomba (NOLL, 1995, p. 14).

A música é elemento recorrente nos três momentos da narrativa, não é uma escolha gratuita. A escolha do gênero musical está intimamente ligada à apreensão tanto do desconexo na vida do narrador - errante quanto na diversidade do real.

Quando o protagonista encontra-se no primeiro hotel, no Rio de Janeiro, a música é um “lied de Schubert” (NOLL, 1995, p.17), ou seja, uma ópera com características românticas. No segundo hotel, na cidade de Florianópolis, a música é de Francisco Alves, “um programa todo dedicado a Francisco Alves” (NOLL, 1995, p. 37). Já no fim da trama, o protagonista é confundido com um seqüestrador, a música que toca é uma ópera: “De repente me virei e eu estava na frente da casa de onde vinha uma ópera” (NOLL, 1995, p. 73). Outra relação com a música é no dia da arrancada da candidatura de Dr. Carlos: “Diana contou que era uma ária de Rigolletto em ritmo de marcha, a ópera preferida do pai” (NOLL, 1995, p. 79)

Como elemento estrutural da narrativa, a utilização de termos referentes a diferentes tipos de músicas nos faz crer na possibilidade de ritmo e andamento na narrativa. Em uma entrevista feita por Miguel do Rosário e Bruno Dorigatti, nota-se esta relação de forma contundente. Segue abaixo a primeira pergunta feita nessa entrevista intitulada *A literatura é muito perigosa*:

AP - Como você começou a escrever?

João Gilberto Noll - Eu comecei através da música. Quer dizer, a expressão artística em mim se manifestou primeiramente através da música. Mas aí na adolescência como realmente o ensino musical era algo bastante cacete, porque eram muitas horas de estudo de piano por dia etc. e tal, que eu fui derivando pra literatura. E também

porque eu era um cara bastante tímido e a literatura é uma atividade solitária, né? E foi assim que eu comecei. E eu acho que trago até hoje essa marca musical e... poética - porque eu acho que a poesia tem muito a ver com a música - quer dizer, eu acho que a poesia é a palavra em estado musical, ritmo, andamento. São duas coisas muito fortes pra mim, a música e a poesia, eu leio mais poesia do que ficção, do que prosa. E hoje então, a minha maneira de escrever é muito ir às cegas para o papel, no caso, para o computador, sem saber muito bem o que é que vai dar, aonde é que eu vou chegar, e eu sou arrastado por ritmos, realmente por ritmos, por voltagens musicais, digamos assim.¹⁵

Nesta entrevista há uma possível relação do escritor João Gilberto Noll com a música, tanto que a música foi o passo para a escrita, esta troca da música pela literatura acontece justamente na adolescência, “acompanhada de uma profunda crise também”, diz o escritor na mesma entrevista que segue em anexo.

É válido observar como a escolha de determinado som influencia no ritmo da narrativa, o personagem, sempre em movimento, às vezes em meio ao “rumor abafado de Copacabana” (NOLL, 1995, p. 17), outras vezes num “povoado com praticamente uma rua” (NOLL, 1995, p. 58), o narrador ora esta em espaços urbanos, ora em espaços rurais.

Desta forma, o narrador nos apresenta uma visão complexa e diferenciada da arquitetura social brasileira. Em *Hotel Atlântico*, é constante a presença da musicalidade, as partes da narrativa parecem sonorizadas de acordo com o estado de espírito do protagonista: “Ouvi ao longe os gritos medonhos do porco que percebe será abatido em instantes” (NOLL, 1995, p. 61) ou “Uma tarde ouvi alguém tocando órgão na capela” (NOLL, 1995, p. 91).

Em *O livro da música* (1979), Keith Spence analisa as variadas formas de manifestação musical, no primeiro capítulo denominado “A natureza da música”, afirma:

Simples ou complexas, as pessoas ouvem a música porque a amam. Quando Schubert pretendeu expressar os seus sentimentos “pela maravilhosa obra de arte”, fê-lo de uma forma sublime numa das suas mais simples canções, *À música*, verdadeiro hino de afeição e ação de graças. E Beethoven, no início de sua missa solene, escreveu: “Do coração veio, ao coração se dirige”. É esse o verdadeiro significado da música (p.8).

¹⁵Entrevista *A literatura é muito perigosa* feita por Miguel do Rosário e Bruno Dorigatti no site: www.artepolitica.com.br

Em outra parte do texto, praticamente no meio da narrativa, no segundo hotel, outra alusão musical, agora com o cantor Francisco Alves, representante da música popular brasileira:

[...] Me surpreendi, quem cantava era o Francisco Alves. Depois o apresentador comentou que era um programa todo dedicado a Francisco Alves.(...) Francisco Alves cantava uma valsa triste. A letra dizia em outras palavras que o ser amado ama mais que o próprio ser que ama (NOLL, 1995, p. 37-38).

Embalado pela música de Francisco Alves, neste momento o estado de espírito do protagonista se resume a um vazio total, uma solidão, um estranho em seu próprio corpo: “Naquele espelho eu parecia de uma terra remota, obrigado a enfrentar diariamente as maiores intempéries. Senti como se uma falta do que eu jamais precisaria suportar” (NOLL, 1995, p. 38).

Quase no fim da narrativa, o protagonista é confundido com um seqüestrador, nesta cena, a música que envolve o ambiente é uma ópera, “era a voz de um tenor (...) A voz agora era de uma soprano”(NOLL, 1995, p.73).

Também a música preferida do pai de Diana, Dr. Carlos, é uma ária do *Rigolletto*. *Rigolletto* é uma ópera, representada em 1851, “o herói trágico do título é um anão corcunda” (SPENCE, 1979, p. 85).

É válido analisarmos a figura deste anão, já que aprisionado num corpo deformado, o anão representa, assim como o narrador, um corpo destituído, multiforme, pois agora não é mais um corpo, mas sim partes que compõem o todo:

Por sua liberdade de linguagem e de gestos, junto aos reis, damas e grandes desse mundo personificam as manifestações incontroladas do inconsciente [...] Com seu pequeno tamanho e às vezes uma certa deformidade, os anões foram comparados aos demônios [...] Os anões são também a imagem dos desejos pervertidos[...] Eram freqüentemente tratados como animais aprisionados. Não eram então substitutos de um inconsciente que se cuida para manter adormecido? Ou que se trata e se toma como divertimento, como se fosse exterior a nós mesmos? (CHEVALLIER & GEERBRANT, 1999, p. 50).

Ora, assim como o bufão é “*deformado e mau, mas também é pai, afetuoso e digno de piedade*”, assim também é o pai de Diana, Dr. Carlos, apesar de não ser querido pelo protagonista por ter amputado sua perna, o médico satisfaz o desejo da filha, cuidando do ex-ator de novelas: “Quando abri os olhos o homem gordo e careca abriu a porta” (NOLL, 1995, p. 73) e “O careca chegou ao meu ouvido e disse que era cirurgião de Arraiol. Que sua filha de 18 anos era devota devoradora das revistas que contam as histórias dos artistas de novela, que ela tinha me reconhecido” (NOLL, 1995, p.73-74) O mesmo homem que aponta uma arma para o narrador é o médico que ele denomina como “gordo e careca”.

Sem rumo, desnorteado e sem qualquer chance de encontrar um caminho, o narrador em *Hotel Atlântico*, encontra-se solitário nesta viagem da errância. A errância é o meio que o narrador encontra para encarar o mundo.

2. A VIAGEM COMO EXPRESSÃO DA ERRÂNCIA EM HOTEL ATLÂNTICO

Ser radical é agarrar as coisas pela raiz. Mas, para o homem, a raiz é o próprio homem.
Karl Marx

2.1 A viagem como fio estrutural da narrativa

Interpretar o homem como um ser enraizado, é considerá-lo em sua própria raiz, conforme cita Marx. É natural ao homem ser desenraizado, principalmente nas nossas migrações; o ser humano, em sua errância, rompe com o tempo e com o espaço, ele é um ser em movimento, por isso as histórias de viagens e de descobertas sempre fascinaram a humanidade.

A curiosidade em conhecer outras geografias, culturas e etnias, é inerente à natureza humana. William F. Buckley Jr. reconhece a importância das viagens ao tecer comentários sobre a publicação de dois volumes sobre viagens, de Henry James:

É tempo de viajar. Com livros – ou em livros. Viajar e narrar são termos que se completam e se confundem: para o filósofo alemão Walter Benjamin, a figura do narrador só se torna plenamente tangível se levamos em conta aquele que sai e conta - em sua representação arcaica, o marinheiro comerciante. Tradição ancestral, a narrativa de viagem é vastíssima, constituída por um rol infundável de epopéias, aventuras, histórias fantásticas, relatos científicos, observações sociológicas, impressões e registros que continuam despertando a atenção de leitores em todo o mundo.¹⁶

Essa *tradição ancestral* tem sofrido mudanças. Idelber Avelar aponta em “Bildungsroman em Suspense – Quem ainda aprende com os relatos e viagens?”¹⁷ algumas dessas modificações:

¹⁶BUCLEY. William F. JR Texto original in New York Times Book Review. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 16 jan. 1994. Caderno Mais, pp. 6-4.

¹⁷Capítulo 7 do livro *Alegorias da Derrota: A ficção pós – ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. 2003.

Ao contrário das viagens que constituíram um dos gêneros privilegiados da modernidade, de Swift a Humboldt e Jack Kerouac, as viagens de Noll não adotam nenhuma função liberadora, pedagógica ou edificante(...). Os personagens quarentões, anônimos e sem emprego fixo de Noll se deixam entender, portanto, como deslocadores da tradição moderna do viajante/flâneur: inadaptados, negadores de seu entorno que, entretanto, não se convertem em portadores de um princípio alternativo. Uma vez que a marginalidade perde o potencial redentor que uma vez teve, estes personagens não podem encarnar nenhuma afirmação (2003, p.220/221).

Avellar cita que “as viagens de Noll não assumem nenhuma função liberadora, pedagógica ou edificante”, talvez algumas narrativas realmente não apresentem tal função, mas afirmar isto sobre *Hotel Atlântico* seria excluir a possibilidade de que as experiências negativas pelas quais o narrador passa, não edificam ou excluem qualquer possibilidade de aprendizado.

É a narrativa da pós-ditadura, do narrador–viajante ao viajante às avessas, que inscreve uma simultaneidade de tempos e vozes múltiplas na sua condição de marginalizadas pela sociedade e que compõem um painel, espelho quebrado da perda de identidades. Sob o signo do deslocamento, a narrativa de João Gilberto Noll apresenta-se como viagem de um ex-ator solitário que parte do Rio de Janeiro até chegar ao Rio Grande do Sul.

Bakhtin estabelece uma tipologia histórica do romance em *Estética da Criação Verbal* (2000), baseada no romance de viagem, romance de provas, romance biográfico (autobiográfico) e no romance de educação ou formação. Para elucidar o romance de viagem, Bakhtin observa:

O que caracteriza o tipo do romance de viagem é uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes, a vida é formada de uma sucessão de situações diferenciadas e contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota, etc. (2000, p.224)

É significativo observar o fato de que, sendo a ida a fase da viagem posta aqui em questão, não há benefício com o deslocamento que está em causa, mas um sentido de perda desoladora, que é uma das características fundamentais das narrativas pós-ditatoriais latino-americanas:

Ao refletir sobre a inexistência de sua perna direita, o narrador observa:

Quando eu sentava no banco ele deitava junto ao meu pé. Eu ia pensando num jeito de levar aquele cachorro comigo quando saísse do hospital. Pessoas na minha situação, com o corpo incompleto precisavam de um. [...] Eu ficava ali, sentado no banco do pátio, ouvindo o órgão, com o cachorro junto ao meu pé. Olhava a falta de minha perna, apalpava o toco como se eu ainda tivesse dúvidas, via um doente ou outro caminhando com dificuldades como eu. Achava o mundo bem infeliz (NOLL, 1995, p. 91 -92).

Dessa forma, o personagem não aprende com o relato de sua viagem, mas com as ações determinadas pelo narrador, a viagem é apenas pano de fundo para as ações da errância.

O imperativo do luto se impõe agora num contexto em que a literatura se viu forçada a abandonar seu papel modernamente privilegiado - a imaginação de uma coisa não reificada, a redenção do poético dentro do prosaísmo da vida cotidiana alienada, o vislumbre de uma epifania redentora. A assinatura moderna, uma vez singular e inconfundível, se dissolve agora no anonimato ou é embaralhada na multiplicidade de firmas apócrifas. A própria empresa da literatura parece haver chegado, a partir da crise dessa relação constitutiva com o nome próprio que sempre lhe caracterizou, a uma situação tendencial de isolamento irreversível. Neste sentido, o luto pós-ditatorial seria também um luto pelo literário (AVELAR, 2003, p.263).

Há um *auto-apagamento* nos textos de Noll, afirma Avelar; uma estratégia contrária daquelas utilizadas por Ricardo Piglia e Silviano Santiago – estratégias de multiplicação. Nos textos de Noll, a busca falida de origens, *encena a impossibilidade de construir um nome próprio*. (p. 227)

Idelber Avelar no capítulo “Bildungsroman em suspenso – Quem ainda aprende com os relatos e as viagens?” enumera três tendências identificadas por Ricardo Piglia como fundamentais para o romance contemporâneo: poética da negatividade, estratégia pós-moderna e material não-ficcional.

Resumidamente a primeira é baseada numa recusa das convenções da cultura de massas e uma oposição de negação radical cujo resultado final seria o silêncio. A segunda característica apaga os limites entre as culturas eruditas e de massas, cultiva uma proliferação de mensagens contraditórias (corte e montagem, fluência e rapidez de estilo, suspense e identificação dramática). E a terceira estratégia tenta renovar a literatura incorporando material não-ficcional (jornalismo narrativo e testemunho).

Se verificarmos quais destas tendências estão mais próximas dos textos de Noll, encontraremos as três tendências, ora uma, ora outra; entretanto a predominância é a estratégia de negação. Avelar cita que a extensão dos textos de Noll é em si um elemento importante para a análise: sua concisão funciona, como já foi mencionado, como índice de auto-apagamento, de seu impulso ao silêncio. *Hotel Atlântico* cumpre a afirmativa, em suas cento e seis páginas, diversos fatos são narrados como cenas de um filme, as ações prevalecem sobre o discurso do narrador.

Avelar salienta que projetos narrativos mais sofisticados como o de Piglia não podem, é claro, ser classificados fixamente sob nenhuma dessas rubricas, já que apresenta apontamentos de cada uma das características acima, “a posição de Piglia com respeito à tríada de respostas à crise da literatura é altamente complexa.”(AVELAR, 2003, p. 215). Talvez esse seja também o caso da narrativa de Noll.

Dentre as várias interrogativas feitas por Avelar, surge como resposta a idéia de uma literatura de dissolução e não mais aquela com desejo de recuperar ou restaurar, uma literatura oposta ao projeto da narrabilidade à experiência, “por estas portas entramos na ficção de João Gilberto Noll” (AVELAR, 2003, p. 216).

A viagem em *Hotel Atlântico* é destituída de um “paradeiro”, de um destino, já que o narrador não carrega bagagem, não tem emprego, é um andarilho, um errante:

As viagens – sempre sem bagagem (...) – se negam dialeticamente na forte parecença dos lugares, na imagem de um mundo em que a alteridade, enquanto tal, corre o risco de extinção”. Na ficção de Noll é indiferente estar no Rio de Janeiro ou no Sul, no Amazonas ou no Nordeste. Mesmo num país supostamente tão diversificado como o Brasil, uma banal mesmice pós-moderna cobre todo o território (AVELAR, 2003, p. 217).

A questão espacial em *Hotel Atlântico* ganha outra importância, os lugares tornam-se secundários, o deslocamento – ir e vir – ocupa o papel principal, como o próprio Avelar afirma acima, *é indiferente estar no Rio de Janeiro ou no Sul, no Amazonas ou no Nordeste*, porque a questão principal é a errância na espreita da alteridade, das diferenças.

Os excertos abaixo (grifos nossos) retirados de *Hotel Atlântico* demonstram a ida do narrador-errante, ora está no Rio de Janeiro, ora no Paraná, não importa *o estar*, valoriza-se o ir, verbo de movimento, que repetidamente aparece na narrativa:

E então **fui** em frente...(NOLL, 1995, p.11)

Uma contagem regressiva estava em curso, eu precisava **ir**. (NOLL, 1995, p. 15)

[...] Sabia que dentro de mim eu represava um desespero, porque daqui a pouco eu precisava **ir** – aparentando calma, muita calma.(NOLL, 1995, p. 15)

[...] Mas eu precisava **ir** [...] e eu precisava **ir** (NOLL, 1995, p. 19)

2.2 - A viagem como expressão da errância

Errância tem origem no latim. *errantia,ae* e significa “desvio, afastamento”, deriva do verbo *errare* “vagar, andar sem destino, perder-se no caminho, cometer erro”¹⁸. Este vocábulo tem importância principalmente nos dias atuais, é uma palavra milenar e é associada frequentemente aos judeus, aos ciganos, aos andarilhos e outros que não encontraram paradeiro fixo.

¹⁸ Retirado do dicionário Houaiss eletrônico.

Alguns críticos já observaram antes a importância da errância em *Hotel Atlântico*. Therezinha Barbieri observa: “Ao paradoxo da cegueira que, em vez de cerrar, abre possibilidades de contato, adicione-se a fatalidade da errância, espécie de maldição abençoada pela vítima, que nela encontra toda a razão de seu existir” (BARBIEIRI, 2003, p.60). Como uma maldição pode ser abençoada? Por que o narrador encontra na errância sua razão de existir?

Difícil encontrar respostas para estas perguntas, talvez possamos associar a errância à única possibilidade de experiência para o narrador: “Naquele espelho eu parecia de uma terra remota, obrigado a enfrentar diariamente as maiores intempéries. Senti como se uma falta do que eu jamais precisaria suportar. Baixei os olhos” (NOLL, 1995, p. 38).

Sobre a experiência do narrador em João Gilberto Noll, Avelar observa:

O Bildungsroman em suspenso de Noll seria uma crônica da dissolução desse ponto arquimediano alguma vez representado pelo flâneur moderno. Submersos em acontecimentos cuja significação se esgota em mera faticidade, entendendo o tempo vazio e homogeneamente, viajando por terras que já não oferecem outridades a partir das quais afirmar identidade, os personagens de Noll se enfrentam ao bloqueio da experiência e do nome próprio. Sabemos por Benjamim, que a experiência em seu sentido forte pressupõe uma incorporação da memória individual aos marcos da tradição coletiva. Este seria, então, o momento de colocar a pergunta pelo estatuto do coletivo nestes textos altamente fragmentados e privatizados (2003, p.228).

Ao buscar uma resposta para a questão da errância, encontramos mais dúvidas do que soluções. Será que o narrador de *Hotel Atlântico* pode ser denominado como flâneur moderno? A fragmentação e o privado nos textos de Noll podem significar o quê?

Seria adequado afirmar que, ao invés de um flâneur moderno, temos em *Hotel Atlântico* um errante, no sentido próprio da palavra, um narrador que encontra na solidão e no anonimato seus companheiros de viagem.

Um outro crítico que elucida a questão da errância na narrativa estudada é Norberto Perkoski em *A Transgressão Erótica na obra de João Gilberto Noll*: “[...] muitos dos

personagens de João Gilberto Noll instituem o corpo e a errância como possibilidades últimas de epifania existencial, que se revelam, na maior parte das vezes, como fracasso” (1994, p. 122).

Este fracasso é observado na narrativa com a morte do narrador-personagem, ao denominar como *teatral* o narrador de *Hotel Atlântico*, Perkoski observa que esses “narradores-em-trânsito” temem principalmente a mutilação dos corpos, o que impossibilitaria a errância.

Hotel Atlântico foi publicado pela primeira vez em 1986, e pode ser visto como alegoria da representação da abertura política no país. O retrato, a um só tempo, da coragem e desorientação de um personagem sem destino, vivendo à sorte do acaso, assim como muitos brasileiros. A falta de identidade se apresenta na grande alegoria da viagem, deslocamento no espaço e no tempo – (de um personagem que desfalece aos poucos, vítima de uma doença) referida no território interno do próprio viajante.

Observa-se na narrativa a fixação de memórias estilhaçadas e fragmentárias, imagens repetitivas e vozes entrelaçadas, passíveis de sobrepor tempos e espaços diferenciados (passado e presente), procedimentos literários característicos da contemporaneidade.

Ao iniciar a leitura de *Hotel Atlântico*, o narrador está no Rio de Janeiro: “Subi as escadas de um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel Lemos” (NOLL, 1995, p. 11). Espaço e tempo muito bem demarcados, entretanto espaços e tempos diferenciados são observados durante toda a viagem do personagem. Um, dois dias, ou no máximo, uma semana é o tempo que narrador permanece em um determinado local.

Essa transitoriedade do narrador - errante é constatada na narrativa, frequentemente por elementos, que lembram o trânsito (pés, carros, ônibus, mapa, rodoviária, entre outros). Observa-se neste exemplo que o personagem utiliza-se de um mapa para definir um paradeiro em sua viagem: “No mapa o interior de Minas parecia um formigueiro de localidades. Os

meus olhos desceram um pouco, entraram pelo interior de São Paulo, pararam no Paraná” (NOLL, 1995, p. 22).

Logo depois, o narrador encontra-se em Florianópolis, ao almoçar observa atenta e rapidamente o que o cerca: “Almocei num restaurante que ficava numa praça bem ampla. Ouvei o garçon arranhar o inglês com um casal de turistas alemães. Ele contava que a igreja que se via numa das margens da praça era a catedral da cidade” (NOLL, 1995, p. 36).

Essa observação atenta e rápida do narrador é outra constante na narrativa, o olhar dele funciona como um zoom de aproximação dos objetos e pessoas que o cercam: “Sobre a mesa havia uma toalha de pano, manchada de ovo numa beirada” (NOLL, 1995, p. 59).

Ao especular sobre seu próprio destino, o personagem se vê refletido no espelho do país, sua identidade surge estilhaçada e torna-se um simulacro, em meio à fragmentos e ruínas reais e simbólicas, esse narrador (ex-ator) sofre um processo de desintegração no decorrer da narrativa:

Eu estou velho, pensei. Mal chegado aos quarenta, velho. Andar por aí seria uma loucura. As minhas pernas, fracas. O meu coração batendo desordenado, eu sei. E essa minha postura reumática... [...] Foi quando eu fui escorregando pelo marco da porta, sem que eu pudesse me deter, tudo o que me restava de forças parecia se esborando, um pouco como aqueles prédios sofrendo uma implosão (NOLL, 1995, p. 19 – 105).

O fim de um longo processo ditatorial suscita diferentes movimentos de democratização. O Brasil volta, depois de vinte e um anos do Estado Ditatorial, a “normalidade democrática”, muitos artistas exilados voltam para o país e acabam por se sentirem excêntricos e marginalizados em sua própria pátria.

Com a abertura política, a sociedade brasileira é denominada como “em transição”. Perkoski observa:

A anistia política de 1979, a censura atenuada, a retomada lenta de reivindicações sociais pelas classes assalariadas, uma abertura “em processo” permitiram aos

analistas sociais entrever o quadro da sociedade brasileira dos anos 80 como “em transição”. Embora gradual, “aos trancos” revertendo-se muitas vezes, percebe-se que a pequena distensão estabelecida no quadro político-social apresentou já algumas ressonâncias no universo ficcional de alguns escritores (1994, p. 121).

João Gilberto Noll, que começou a publicar em 1980, é um desses escritores que:

[...] inscreve-se como um escritor marcado, como não poderia deixar de ser, pelo contexto histórico assinalado, e também como renovador na abordagem temática dos fatos sócio-políticos anteriores e formalmente inovador quanto aos recursos técnicos utilizados para representá-los (PERKOSKI, 1994, p. 121).

A temática anterior diz respeito ao romance-reportagem, “o romance-reportagem combinava de forma paradoxal um culto à objetividade e à neutralidade com o mito do jornalista intrépido que supera todas as buscas da verdade” (AVELAR, 2003, p.77). Renovador desta temática, Noll demonstra que “o vazio que surge do divórcio entre literatura e experiência não deve ser combatido, mas sim aceito, radicalizado” (AVELAR, 2003, p. 29).

Os personagens de *Hotel Atlântico* têm suas identidades de base redimensionadas e carnavalizantemente desfiguradas. Consumidas pela dor e pela solidão, brutalmente afetadas em seu cotidiano vazio, impossibilitadas de viver como gostariam, todas essas subjetividades malogradas vivenciam a perda das certezas e da estabilidade adquirida. Na percepção do narrador- personagem:

- O que te falta é uma ocupação regular.
- Um desocupado, é isso que te chamam – eu costumava dizer sozinho me olhando no espelho.
- Um desocupado – eu sem querer gritei (NOLL, 1995, p.15-16).

Segundo Rosenfield (1968), os personagens do romance moderno são:

[...] indivíduos – quase que totalmente desindividualizados - são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornais, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, a maneira de rapidísimos cortes

cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana (ROSENFELD, 1985, p. 95).

Ao apresentar *Hotel Atlântico* situado em reflexões pós-ditatoriais, notamos algumas características na narrativa, como o deslocamento - tanto espacial, quanto psicológico - transformado em alegoria quando pensamos na perda da memória como fronteira destitutiva, principalmente porque a memória do protagonista se constrói na memória e/ou relatos dos outros personagens.

Os temas da formação do Brasil e sua autonomização têm seus mitos de origem que exprimem um determinado sentido de nacionalidade. Esses mitos, somados à memória da nação, contribuem para legitimar a dependência e independência do Brasil e explicar sua permanência histórica, bem como para forjar a coesão nacional. Em *Variações sobre os temas de Formação*, no livro *Textos de Intervenção*, Candido afirma:

Sendo assim o nacionalismo é válido enquanto tendência, mas nocivo quando se nutre da ilusão da insularidade, ou quando procura reduzir a literatura ao pitoresco provinciano. Por motivos políticos, forçamos frequentemente o ponto de vista nacionalista que, levado ao extremo, torna inexplicável o processo literário na América Latina, na sua dialética de prolongamento e ruptura (2002, p. 100).

A problemática que domina *Hotel Atlântico* não é a crítica aos governos militares, o que a obra exhibe é a problemática pós-ditatorial, um complexo de atitudes que envolvem a desgraça, um malogro e o oportunismo que a ditadura produziu em todos os sentidos, redutora da humanidade do indivíduo e, principalmente, a situação da perda de memória diante do deslocamento espacial, da estranheza subsequente, da quebra de identidades e da dificuldade da reconstrução das mesmas: “As narrativas pós-golpes referem-se a eventos traumáticos que marcaram a história tanto de um sujeito como de uma nação” (VIDAL, 2004, p. 74).

Na relação com o contexto social, a narrativa ficcional do período dos anos setenta e oitenta é, por um lado, impulsionada pelas circunstâncias históricas e, por outro lado, a

impulsiona à reflexão crítica sobre o fim da ditadura militar, sobre o processo revolucionário, revendo assim, as questões de identidade nacional.

Em um determinado momento da viagem, o narrador demonstra cansaço físico, dores pelo corpo, ele está doente, física e psicologicamente abalado, esta sensação de dor torna-se constante na narrativa, ele prevê supostamente algo possível de acontecer consigo, ou seja, uma prolepse¹⁹ nota-se essa cena nas páginas finais da narrativa, o personagem foge do hospital com seu amigo enfermeiro Sebastião: “Quando ele me viu deu uma buzina. Ele saiu do carro, abriu a porta para eu entrar. Coloquei as muletas meio enviesadas entre o assento do banco de trás e o chão do carro. Elas não cabiam direito dentro de um volks” (NOLL, 1995, p. 95).

Constata-se um eu ambivalente que apresenta simultaneamente uma tessitura e uma multiplicidade nos revelando uma miniatura, nem por isso desconsiderável, do mundo atual em que vivemos: crises de loucura, esquizofrenia, envolvimento passageiros, a fuga de algo que não sabemos ou não temos uma definição apropriada, um individualismo, reflexos de um mundo pós-ditatorial. As narrativas pós-ditatoriais:

[...] têm como desafio ir além da inclinação memorialística, presente em alguns relatos autobiográficos e históricos, que tende a tornar heterogêneos os espaços subjetivo e social seja pelo narcisismo que exclui a experiência do grupo, seja pela objetividade que exclui a marca subjetiva (VIDAL, 2004, p. 74).

Apesar de a viagem ser o ponto de partida nesta reflexão, em *Hotel Atlântico* não temos um narrador com ânsia para recuperar um passado, a memória aqui é construída na borda da história, uma memória persistente, mesmo sendo transitória, como seu protagonista, é construída no relato e na lembrança dos outros. Não há como pensar a memória sem o esquecimento, uma está ligada à outra como uma relação dialética, “Borges diz que o esquecimento também é condição para o pensamento (...) Não temos imagens fixas e nem

¹⁹Prolepse corresponde a todo movimento de antecipação, pelo discurso de eventos, cuja ocorrência na história, é posterior ao presente da ação. REIS & LOPES (1998, p. 283)

resgatamos de forma cristalina os acontecimentos ocorridos no passado” (CARNEIRO & MACIEL, 2005, p.74, 75).

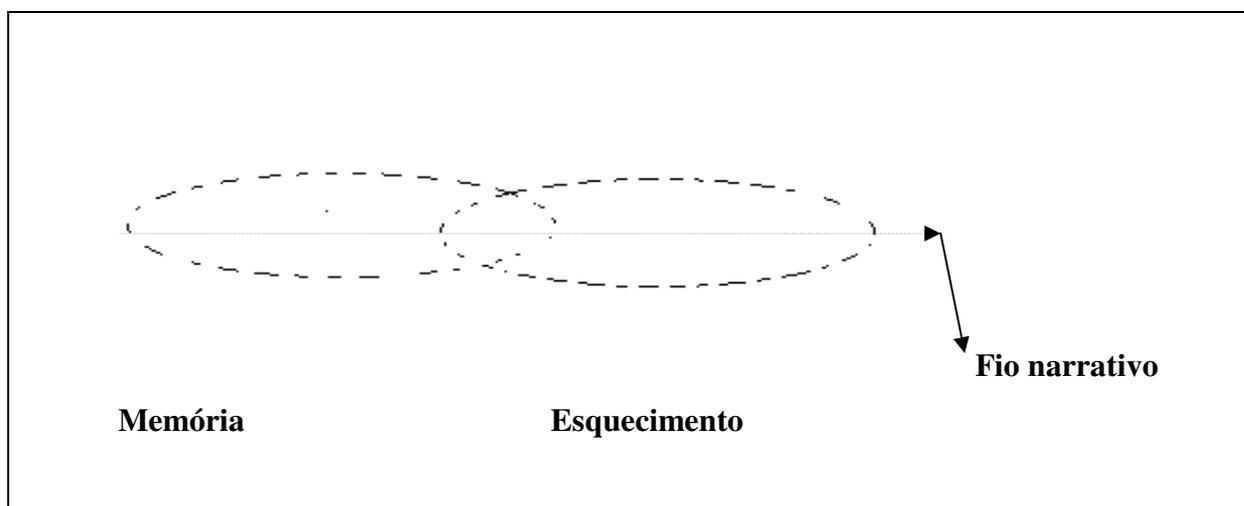


Figura 1

O fio narrativo em *Hotel Atlântico* perspassa os territórios da memória e do esquecimento, constituídos por uma zona em comum (fig.1). Para esquecer o narrador precisa ter lembranças, e quais são essas lembranças que ele não traz na narrativa? Justamente as lembranças que apagou da memória. Trazer “à tona” essas lembranças significa pôr fim à questões que não estão resolvidas nem na memória coletiva, muito menos na memória individual. Na perspectiva de Avelar: “[...] em Noll já não há nem mesmo uma história individual quando o coletivo se desvanece. O lá fora pálido da experiência coletiva perdida traz a única possibilidade de recarregar a memória subjetiva” (2003, p.230).

Quais as verdades que a década de oitenta quis construir para minar aquelas verdades que o Estado propunha para a nação? Quantas pessoas ficaram exiladas, desaparecidas, quantas não sofreram no corpo, e na pele todos os processos ditatoriais, histórias recortadas, escondidas?

Sendo assim, a narrativa de Noll prefere apagar, mas não por acaso, estas memórias, e coloca-se como um texto altamente fragmentado e privatizado, Avelar classifica a literatura

de Noll como *amnésico-destitutiva*. Amnésico-destitutiva porque se nega a afirmar: permanece cinicamente suspeita de toda restituição, opondo-se a todos os projetos mnemônico-restitutivos. A literatura destitutiva exprime uma lacuna:

[...] É nessa falha que a literatura se impõe; é dessa falha, dessa lacuna inevitável, que sempre se trata. Toda leitura é feita de mal-entendidos. Isto é, de imagens trocadas, de falhas, de imprecisões, de suposições [...]

Tudo aquilo que julgamos “entender bem”, quer dizer, finalizar, dominar, possuir, está fora do literário. A leitura de um grande livro mexe com o que temos de mais instável e de mais buliçoso, pois joga com o inacessível e o remoto (CASTELLO, 2006, p. 5).

O percurso *memorialístico* em *Hotel Atlântico* não tem a preocupação com fatos passados, com função de produzir experiências e muito menos com um posto edificante. Essa falha de memória, este passado misterioso do narrador de *Hotel Atlântico* é o ponto da destituição: “Voltei a andar com o meu bordão. No mesmo caminhar de antes, de quem não podia se dispersar com as coisas do mundo, de quem suportava uma cegueira que lhe abria contato com as forças. Me interromper seria um insulto (NOLL. 1995, p.66).

Interromper a errância, de acordo com o personagem - narrador, torna-se um insulto, já que esse é o único modo de abrir um caminho na estrada desse mundo que o quer cada vez mais escondido e excluído.

Segundo Alfredo Bosi (1992), em *O tempo e os tempos*, a memória carece de nomes e números, então nos perguntamos: Como a memória em *Hotel Atlântico* se edifica? Já que o protagonista não demonstra em nenhum momento seu nome e os fatos narrados nos deixam dúvidas se fazem parte do imaginário do protagonista (ex-ator) ou realmente aconteceu a ação narrada por ele.

O protagonista em *Hotel Atlântico* não encontra nada reconhecível ou que produza identificação, ele repete insistentemente que precisava ir, como se fugisse de algo que não

identificamos em nenhum momento da narrativa: “Uma contagem regressiva estava em curso, eu precisava ir” (NOLL, 1995, p.15).

Neste *percurso desbussolado*²⁰ o narrador encontra e desencontra com a morte várias vezes, numa destas vezes o narrador sofre a mutilação de sua perna direita. Para quem intitula a errância sinônimo de vida, perder uma perna é algo ameaçador.

2.3. A morte e a mutilação

A morte, perseguidora da trajetória do narrador, aparece quatro vezes ao longo da viagem: “A primeira no Rio; a segunda, a de Susan Flemming; a terceira, um provável assassinato na Fazenda Oásis cometido por Néelson e Léo, e a quarta, a de uma velha agonizante a que o narrador vestido de padre, dá a extrema unção” (PERKOSKI, 1994, p.115).

A certa altura, o personagem tem consciência de seu estado, encontra-se debilitado, com as pernas fracas, o coração desordenado, vertigem, quase à beira de um desmaio, toma um táxi que o leva até à rodoviária. De repente, lhe vem um rastro de lembrança que ocasiona uma circularidade: “Agora eu via apenas o chão sujo da rodoviária. Olhando aquele chão sujo eu não tinha nada a pensar. Talvez uma vaga saudade da intimidade infantil com o chão”(NOLL, 1995, p.21).

Diante deste *flash-back* nota-se que o indivíduo é feito de lembranças e elas aparecem e nos tomam em um universo inconsciente. E continua: “Me surgiu a idéia de que a viagem me devolveria essa intimidade. Sabe-se lá se não vou ter de dormir no chão, era o que dizia uma voz interna, entre excitada e apreensiva” (NOLL, 1995, p. 22).

²⁰Termo utilizado por Therezinha Barbieri in *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. (2003)

Também notamos que o narrador tem recordações de fatos recentes: “Enquanto eu abria o mapa, ia lembrando do que eu tinha dito para o motorista do táxi” (NOLL, 1995, p. 22). A certa altura o personagem encontra um mapa do país no bolso, abre, olha e o abandona no banco, ao observar aquilo uma mulher que estava por perto diz que ele esqueceu e ele responde que não era dele, ele abandona o símbolo referencial e toda e qualquer lembrança.

A negação de que aquele mapa sugere a idéia de que aquela trajetória não era dele, mas sim de todos, ou seja, um índice de memória coletiva.

Não temos nesta narrativa uma recuperação do passado, existem deslocamentos diversos, mas que não nos remetem ao passado do narrador, por ser narrado em primeira pessoa, tudo é observado e explicado sob seu ângulo de visão: “Almocei num restaurante que ficava numa praça bem ampla. Ouvi o garçom arranhar o inglês com um casal de turistas alemães. Ele contava que a igreja que se via numa das margens de praça era a catedral da cidade” (NOLL, 1995, p. 36).

Ele escolhe aleatoriamente ir para Florianópolis, *de repente uma ilha* (NOLL, 1995 p. 23), era um tema que o interessava, e porque interessava tanto o protagonista? Elementos como isolamento e solidão caracterizam a viagem do narrador errante.

Temos implícito nesta metáfora que dentro da narrativa existem outros *rios*. As águas de um rio não voltam e nunca são as mesmas, elas só podem seguir em frente para desaguar no oceano. Poderíamos estabelecer uma metáfora de rio – memória, diferente do percurso do rio que só segue em frente, a memória vem e vai, constitui-se de vários intertextos que a compõem. Em *Hotel Atlântico* a maioria dos relatos são vivenciados pelos personagens secundários e contados para o personagem principal. Já o personagem ao ser indagado sobre seu estado, sempre inventava algum relato. Ao tornar-se ouvinte destes relatos, o narrador-protagonista constrói a narrativa, que apesar de ser em primeira pessoa tem um distanciamento dos fatos. São cinco relatos encontrados na narrativa:

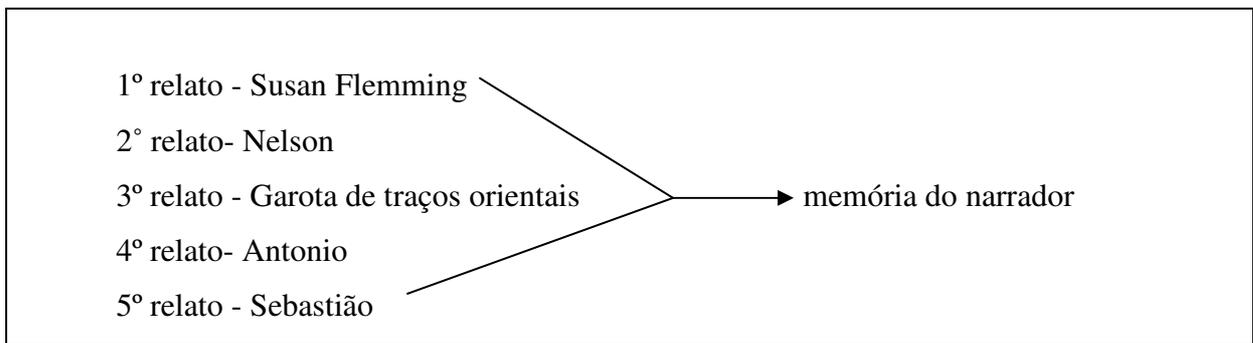


Figura 2

Esses relatos (fig. 2) constituem na narrativa fragmentos do discurso do narrador, ora linear, ora não, sempre referentes ao passado de cada um destes personagens, são revisitações do passado feita de maneira indireta, pois o narrador conta a sua história nas dos outros.

Este distanciamento do passado pode ser ilustrado com o jornal e o calendário, que funcionam como índices do passado e do presente, nos quais o protagonista está inserido, temos também a retomada de cenas anteriores (*flash-back*), recurso freqüentemente usado pelo narrador: “Notei um jornal perto dos meus pés, amassado contra a parede. Dobrei o corpo e o peguei. Era um jornal da região. A data daquele dia. Na primeira página tinha uma chamada sobre o suicídio da americana num ônibus Rio – Florianópolis” (NOLL, 1995, p.45); e um calendário que remete ao ano de 1986, um ano depois da abertura política do país, situando o passado na narrativa: “Vi na porta um calendário atrasado, de 1986, de uma tal transportadora Fischer. Na porta superior do calendário havia a figura de Cristo. Cristo despojado de suas vestes, só com um pano envolta nos quadris” (NOLL, 1995, p. 49).

Ao chegar a Viçoso, o protagonista fica instalado na casa da igreja, lá conhece Antonio, o caseiro, que divide suas memórias vividas em Roma com o protagonista (NOLL, 1995, p.62). Ao vestir a batina do falecido padre Anselmo, o protagonista é obrigado a dar extrema-unção a uma doente terminal, Diva e pela terceira vez depara-se com a morte em sua viagem: “Eu deveria ter todo cuidado, em três, quatro dias era a terceira morte que me aparecia ”(NOLL, pág. 66).

No momento em que deixava Viçoso, o protagonista tem um *flash-back* (analepse²¹) de tudo que tinha vivido em Viçoso, como se fosse a última vez que visse a cidade, como se não houvesse retorno, a não ser na memória, e por isso, talvez, a reflexão: “Num átimo me veio tudo o que eu tinha vivido na cidade, como se eu precisasse fazer aquele rápido balanço para me sentir em condições plenas de partir”(NOLL, 1995, p. 71).

Chegando em Arraiol, ao pedir ajuda para as pessoas, é confundido com um seqüestrador e abordado pela polícia, depois desta fuga, acorda em um hospital com a perna amputada. É reconhecido pela filha do médico, leitora assídua das revistas que contam histórias de artistas de novelas e se torna neste momento, além de personagem do livro, também personagem da mídia: “O careca chegou ao meu ouvido e disse que era o cirurgião de Arraiol. Que a sua filha de dezoito anos era devota devoradora das revistas que contam histórias dos artistas de novelas, que ela tinha me reconhecido” (NOLL, 1995, p.71).

A amputação da perna direita torna-se para o narrador-personagem um martírio: “Levantei a cabeça e vi o que eu continuaria vendo pelo resto de minha vida: que me faltava mesmo a perda direita” (NOLL, 1995, p. 75). Perkoski ressalta: “Que mal maior poderia acontecer a um ser que se autodeterminou a andança como valor principal?”(1994, p.114). Para quem optou pela movimentação espacial como instabilidade de vida, perder a perna equivale à morte.

Vítima de todos os malogros, o narrador errante contabiliza as perdas - desempregado, sem família, sem rumo, sem perna – também perde os sentidos, os movimentos, é vítima do acaso:

Há uma pequena inversão no que se refere à figura central de *Hotel Atlântico*: o protagonista não é o criminoso, é a vítima. Primeiramente, dois sujeitos tentam mata-lo, provavelmente por terem-no tomado como possível testemunha de um crime. Depois vem a perna amputada por um médico interiorano. A amputação,

²¹ Corresponde genericamente ao conceito designado também pelo termo flash-back, entende-se por analepse todo o movimento temporal retrospectivo, destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início (REIS & LOPES, 1998, p. 230).

acompanhada aqui também de um processo de debilidade e depressão, acaba de levar o narrador à morte (SANTOS, 2005, p. 4)²².

Pinhal, cidade entre Porto Alegre e Viamão, é o último destino do protagonista, “é a praia que costumava ir quando guri” (NOLL, 1995, p.100). Ao chegar à cidade, ficam hospedados em um hotel, *Hotel Atlântico*, lá o personagem já com o corpo deteriorado e a memória atrofiada começa a perder os sentidos:

[...] e enquanto eu desmoronava a primeira coisa que senti foi que eu ia perdendo a audição – e quando meu corpo inteiro se espatifou na laje do banheiro, eu já estava completamente surdo [...] eu sentia as minhas veias da fonte, do pescoço, dos pulsos dispararem (NOLL, 1995, p. 105).

De frente para o oceano, acompanhado pelo seu amigo Sebastião, o narrador encontra a destituição de seu próprio corpo, as passagens do narrador se tornam breves lexicamente pobres, como se aproximassem do silêncio, de um “vazio amnésico-destitutivo” (AVELAR, 2003, p.30).

Sebastião me sentou na areia. Ficou ao meu lado, com uma das mãos firmes na minha nuca.
Aí Sebastião olhou o mar. Eu também, o mar escuro do sul.
Depois ele virou a cabeça para o lado e olhou para mim. Pelo movimento dos seus lábios eu só conseguia ler a palavra mar.
Depois eu fiquei cego, não via mais o mar, nem Sebastião (NOLL, 1995, p.106).

É difícil determinar a doença do protagonista em *Hotel Atlântico*, é um mal-estar que o acompanha durante toda a narrativa. É algo que parece não ter cura, assim como a Aids ou o câncer que mata aos poucos, destituindo o sujeito contemporâneo de toda e qualquer esperança. A morte acompanha o protagonista durante toda a sua errância, até chegar a ele, aos poucos, dolorosamente. A travessia do protagonista, o rio de sua vida, deságua no oceano enquanto símbolo de infinito, plenitude, de liberdade: “[...] O curso das águas é a

²²Texto publicado na revista *Todas as Letras*, n. 7, p. 17 – 23, 2005 intitulado “Diferentes olhares em João Gilberto Noll”, Josalba Fabiana dos Santos.

corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra” (CHEVALIER & GEERBRANT, 1988, p. 780).

Ao escavar as memórias do protagonista de *Hotel Atlântico*, deparamo-nos com um outro tipo de memória, a *amnésico-destitutiva* (AVELAR), no qual o fio narrativo perspassa tanto a memória como o esquecimento numa viagem totalmente desautorizada, porém vital.

As viagens que sempre serviram de tema a grandes narrativas na literatura, problematiza em *Hotel Atlântico* o dilaceramento de fronteiras e as reais questões e dificuldades do homem contemporâneo, situando a literatura de viagem na contemporaneidade: “Sem possibilidade de um ponto fixo, de onde se organizem os eventos, a narrativa de viagem também fica à deriva – não há um porto seguro que lhe sirva de referência constante”²³

O medo da morte acompanha o existir humano desde o seu alvorecer, sendo o ser humano o único ser vivo que sabe que vai morrer, o que o leva a anteciper esse medo, fazendo-o companheiro de toda sua vida. Para diminuir essa “angústia mortal” o ser humano, ao longo dos tempos, tem negociado com a morte, como maneira de enfrentamento desse medo.

A tragédia clássica tem surgimento na Antiguidade e segundo o *Dicionário de Literatura*: “centra o nóculo da ação num conflito que leva os personagens a interrogarem-se sobre o sentido da existência e o destino do homem, sobre a validade dos decretos promulgados pelas autoridades estabelecidas e os mandados dos deuses” (COELHO, 1982, p. 1062).

É válido observar que a função da tragédia para o ser humano, já que esta tem papel fundamental em relação à morte; este é um trecho da introdução feita por Anatol Rosenfield

²³Citação do texto “Rumos e Rumores”, de Vera Follain Figueiredo, retirado do site www.geocities.com/ail-br/rumoserumores.htm-25.htm-25k

no livro *Teoria da Tragédia* em Schiller, esclarece essa função: “A função mais elevada da tragédia é, segundo o pensamento maduro de Schiller, a de representar sensivelmente o supra-sensível ou de modo visível, o invisível, representar, portanto, em termos cênicos, a liberdade do mundo moral” (ROSENFELD, 1991, p. 10).

Segundo *Dicionário de Termo Literários*, de Massaud Moises a tragédia nasceu na Grécia, em grego *tragoidía*, canto de bode, em que um grupo de cantores vestidos de bode, sátiros, destinava a homenagear Baco ou Dionísio, com caráter festivo. Somente em 534 AC, quando Tespis²⁴ alcançou que um espetáculo dramático se incluísse nos festejos em honra de Baco é que a tragédia assume valor dramático. A partir do século XIX, com a recusa da pureza dos gêneros e das regras clássicas, a tragédia quase desapareceu por completo à mercê do surgimento do drama:

[...] Ademais, enquanto a tragédia clássica pressupunha a luta do herói contra a inexorabilidade do Destino (Fatum ou Anankê) determinado pelos deuses, a tragédia do século XVII focalizava a pugna do indivíduo contra as forças do meio social, convertidas numa dualidade, como o Amor e a Honra, que arrasta a um impasse jamais resolvido sem apelo à desgraça e, mesmo à morte (MOISES, 2002, p. 497).

Em uma entrevista à revista *Grumo*, feita por Paloma Vidal e Daniel Barreto, João Gilberto Noll comenta sobre a tragédia em suas obras na última pergunta da entrevista:

D.B. Eu queria fazer uma última pergunta que talvez retome algumas coisas que a gente já falou. Você acredita que existe algum empenho ético no que você escreve?
J.G.N. (...) Eu acho que a grande tragédia humana é a gente não poder se fundir às coisas, quer dizer, é por isso que é tão tradicionalmente casado o amor com a morte, porque na medida em que há esse abraço, essa vontade de fazer parte de uma ordem maior, no momento em que se escolhe essa fusão, ela pode ser também o sinônimo da morte, essa cápsula do eu que se dissolve em nome de um corpo cósmico. Eu acho que a tragédia, no sentido grego da palavra, com Édipo, com Antígona, mostra muito agudamente o que é essa fragmentação de alguém que cometeu um ato transgressivo e que, em termos de polis, em termos de comunidade, vai ter a sua resposta, ter seu troco por ter feito isso, que é a evasão da familiaridade da *polis*. E a grandeza da tragédia grega está em que o indivíduo está sabendo, presume, qual será o seu fim e, no entanto, fabrica a transgressão. A grande tragédia a meu ver, é a impossibilidade dessa fusão do eu com o mundo. O grande personagem trágico grego é aquele que é

²⁴Tespis é um coriseu que em 534 aC resolve encarnar o personagem Dionísio, e transforma a narração em primeira pessoa, até então os teatros eram escritos em terceira pessoa (BRANDÃO, J.S. Teatro Grego Tragédia e Comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.)

vomitado para fora desse corpo maior. Eu tenho uma visão trágica nos meus livros, eu acho, são sujeitos muito à parte, esquizóides, personagens que quando falam é para expressar, não para comunicar. É o louco não é? O louco pode ser um herói trágico, porque é irreversível. Quem provou da maçã proibida, de seguir esse fluxo demoníaco, digamos assim, quem não se encaixa na *polis*, não se encaixa no discurso dominante é um cara que se fudeu. E eu gosto muito dessa literatura. Mas eu acho que talvez a paisagem, o horizonte trágico, pelo menos em termos dos antigos gregos, também não está muito possibilitado de vingar no mundo de hoje em que se proliferam as tentativas, e a medicina é muito isso, a psicologia é muito isso, de puxar esse discurso para um eixo social.²⁵ (BARRETO, 2005, p.27)

Ao ler essa resposta é possível observar uma relação do trágico em sua escrita, é uma visão trágica, é um herói trágico, ou seja, o próprio protagonista de *Hotel Atlântico* que se depara várias vezes com a morte. Contudo sempre tem uma força, talvez salvadora ou repressora, que o tenta impedir de continuar a viagem numa relação de pólos opostos:

[...] Sabia que dentro de mim eu represava um desespero, porque daqui a pouco eu precisava ir – aparentando calma, muita calma.
Se eu encenasse loucura, quem sabe um transido esquecimento de tudo, o mundo correria para me internar.
E não seria a mesma coisa que viajar? [...]
Sim, também eu mataria, e ganharia uma cela e comida do Estado.[...] (NOLL, 1995, p. 15)

Dentro do táxi a caminho da rodoviária, em um diálogo com o taxista, o narrador diz ser alcoólatra:

- Você é alcoólatra? – ele perguntou.
- Sou, estou indo fazer um tratamento no interior de Minas – respondi.
Ele balançou a cabeça, fez um muxoxo, e disse:
- Eu tenho um cunhado que bebe, já foi internado três vezes (NOLL, 1995, p.20).

O personagem anseia ser preso por matar alguém, ser internado como louco ou como alcoólatra, desejos que o afastam da vida e também da morte, pois ao ser internado ele é trancafiado em outro mundo, fechado, e é justamente isto que acontece em determinado

²⁵Entrevista com o escritor João Gilberto Noll à revista Grumos –Argentina/Brasil- Brasil/Argentina nº4 – outubro 2005 – literatura e imagem, feita por Paloma Vidal e Daniel Barreto.

momento da narrativa. O narrador-protagonista encontra-se debilitado e é internado por dias em um hospital em Arraiol, ou seja, sua “andança” é interrompida.

Ao notarmos a constante da morte na narrativa, o protagonista encontra personagens tanto em processo de morte, como já mortos, é interessante observarmos como é colocada na narrativa esta possibilidade de morte próxima que permeia o imaginário de qualquer pessoa que vivencia um processo de doença. Belon analisa o signo da angústia, no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, no qual verifica-se alguns pontos em comum em relação ao significado desse signo:

Ao mergulhar na monotonia e na indiferenciação da vida cotidiana, o homem se faz em pedaços. O sentimento e o modo de existência que permite a ele o reencontro de sua totalidade como ser é a angústia. O homem trai a si mesmo no domínio das mesquinhas do dia-a-dia. Da angústia viria a elevação, o autoconhecimento, o elo com uma dimensão mais profunda. A angústia é um estado de consciência. Nunca é provocada pelas coisas existentes. Não é determinada ou determinável. As coisas no mundo não estão implicadas nesse estado. Elas dissolvem-se em nulidade absoluta. Perdem a importância. O próprio angustiado desapareceria de cena, na medida em que seu eu habitual, constituído pelas preocupações, desejos e ambições cotidianos e vulgares, passa a ser considerado em sua insignificância. A dissolução do eu nas coisas do mundo e nas trivialidades impede-o de localizar a causa da angústia. Simultaneamente, o que ameaça o angustiado está em tudo e em lugar algum. A angústia, em sua onipresença, não se aproxima ou se distancia. Uma estranheza radical envolve o homem. Desaparece a eficácia dos socorros e das proteções. Debelá-la é impossível. O homem sente-se entregue à perdição e ao desvalimento. Sem causa, a angústia teria sua fonte no mundo como um todo e em estado puro. No mundo o homem se vê diante da aniquilação de todas as coisas particulares que o rodeiam, do nada. O homem sente-se, portanto, um *ser-para-a-morte* (BELON, 2003, p.28).

Ao ter esta consciência de um *ser-para-a-morte*, o protagonista de *Hotel Atlântico* vê-se angustiado por este sentimento que o acompanha durante todo o texto:

Agora já não doía tanto, mas tive a sensação de estar mexendo apenas com um toco curto. O resto da perna, aquilo que tinha existido abaixo do toco acabara antes de mim. Levantei a cabeça e vi o que eu continuaria vendo pelo resto da minha vida: que me faltava mesmo a perna direita (NOLL, 1995, p.75).

A morte do outro é uma lembrança de nossa própria morte, a visão da pessoa que

vivencia seu processo de morte e de morrer abala as fantasias defensivas que as pessoas constroem quando se despedem dos outros seres humanos, se dá exatamente porque a morte do outro é uma lembrança de nossa própria morte: “Não havia dúvida: Susan tinha morrido. Lembrei que era o segundo cadáver que eu encontrava em menos de 48 horas. O outro, o do hotel em Copacabana” (NOLL, 1995, p. 30).

A antropológica carga mítica que a morte sempre representou na história humana, e que era ritualizada através da “troca” entre o mundo dos vivos e dos mortos, não podendo mais ser tão intensamente “negociada” simbolicamente no bojo da dimensão sobrenatural, faz com que o ser humano busque novas formas de diminuir a angústia diante da sua finitude implacável.

E, se os sacerdotes e feiticeiros, dos tempos idos, faziam a ligação entre esses dois mundos, procurando sensibilizar as entidades sobrenaturais quanto ao sofrimento humano e à morte, solicitando sua benevolência para abreviá-los, e a medicina atual tenta descobrir curas para doenças fatais, a literatura funciona como uma forma de fugir dessa angústia, ela é personalizada buscando seu poder de maneira a prolongar a vida, colocando em suspenso a morte, como é observado no fragmento abaixo:

Eu ficava ali, sentado no banco do pátio, ouvindo o órgão, com o cachorro junto do meu pé. Olhava a falta da minha perna, apalpava o toco como se eu ainda tivesse dúvidas, via um doente ou outro caminhando com dificuldades como eu. Achava o mundo bem infeliz (NOLL, 1995, p. 91 – 92).

Ao tratar de questões como morte, angústia, perda e outros, a literatura, e em especial, *Hotel Atlântico* “não corrompe, nem edifica, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2002, p.85).

Sendo a morte considerada obscena e embaraçosa nada pode deixar de vestígio. E o imenso dinamismo mortuário já não é da ordem da piedade, é o próprio signo do desamparo,

Walter Benjamin observa: “Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo do vivo”(1994, p.207).

Seus dias no hospital, como não poderia deixar de ser, são tristes e melancólicos. Angustiado, o protagonista escuta uma música, executada por um jovem que estava com câncer e vem a falecer no hospital da sua cidade de origem:

Uma tarde ouvi alguém tocando órgão na capela. Soube depois que era um rapaz que estudara regência na Alemanha, e que sabendo-se com câncer terminal veio morrer em Arraiol, sua terra de origem (NOLL, 1995, p. 91).

Com isso, abolimos o “macabro” de nossa existência, colocando em seu lugar o “mórbido”, que nada mais é do que uma forma rarefeita de vida que se extenua no longo trajeto para o vazio da morte. A sociedade ocidental, ciosa ante a acumulação de bens, acelerou o processo de individualização, abandonando o ser humano a seus fantasmas mortíferos:

Sabe-se que o aparecimento das tragédias relaciona-se a épocas de crise histórica: assim, a tragédia grega se interliga à crise religiosa (Atenas, século V), e o apogeu da tragédia clássica (Europa, século XVII) se interliga ao declínio da aristocracia (COSTA & REMÉDIOS, 1998, p. 66).

Ele se vê, dolorosamente, perante a morte, àquela do próximo e a sua própria. Não podendo dela escapar, ele a recusa; não podendo evitá-la, torna-se dela instrumento. Essa sociedade que tanto horror tem da morte, não fazendo mais que desprezar a vida, ainda que proclame o contrário, acarreta sua própria morte.

As referências feitas a *Hotel Atlântico* enquadram-se na perspectiva do trágico sem, contudo, alcançar a plenitude de uma tragédia. O que difere o homem trágico no sentido clássico e o homem trágico absurdo de acordo com Costa & Remédios é que:

O primeiro é estranho em seu mundo, encontra-se em alienação, é o homem conduzido completamente só para o sacrifício, é o homem sem religião. O segundo, o homem do absurdo, é aquele resignado ante sua incapacidade de apreender o mundo em sua totalidade, é incapaz de fugir de sua inutilidade, num mundo que, para continuar existindo, não necessita de sua presença. Por isso, o homem diante do absurdo de existir espera a morte e se volta para a exploração da subjetividade (1988, p. 66-67).

Parece que o narrador de *Hotel Atlântico* enquadra-se mais no primeiro tipo – o homem trágico clássico, já que o narrador encontra-se totalmente alheio em seu mundo, alienado.

No consumo da sua própria morte, o ser humano se vê, contemporaneamente, diante de um paradoxo: ou assume a atitude do interdito, que consiste em fazer como se a morte não existisse, expulsando-a para fora da vida cotidiana, ou a aceita como um fato técnico, reduzindo-a ao estado de uma coisa qualquer, tão insignificante como necessária. Walter Benjamin observa:

Hoje os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível (1994, p. 207).

Qualquer que seja a atitude, no entanto, não somente cada passo da vida a aproxima da hora da morte, como também é ela modelada pela morte, que é um elemento real da vida. Nossa concepção da vida e nossa concepção da morte não são nada mais do que dois aspectos de um único e mesmo comportamento fundamental. A vida para lutar contra a morte tem necessidade de integrá-la no mais íntimo dela mesma. Escamotear a morte é o mesmo que se recusar a crer que a trazemos em nós, não como enfermidade ou punição, mas como lei necessária da vida da qual ela assume a riqueza e a renovação:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nos quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso - , assim o

inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

O protagonista confronta-se constantemente com a morte, e salvo, no momento que está vestido de padre em que dá a extrema-unção a uma moribunda, nunca diretamente. Há sempre um antes e um depois que o faz desencontrar com a morte, como se as fronteiras territoriais apresentadas na narrativa fossem transformadas alegoricamente em fronteiras de vida e morte:

Entrei. Vi uma velha muito enrugada, que chorava. Quando me viu veio a mim com muito esforço, e disse que Deus tinha me mandado. Ela falou que dentro do quarto a irmã dela estava à morte, que Deus tinha me mandado para dar a extrema-unção a Diva, sua irmã.(...)
Senti um instinto de que me faltava um óleo santo, alguma coisa assim, encostei o polegar direito na minha língua, senti ele úmido, e com ele fiz uma cruz na testa, na boca, e no peito da agonizante. E depois falei baixinho:
-Vai, Diva, vai sem medo, vai...
A velha então suspirou, e morreu (NOLL, 1995, p.65-66).

Outra referência à morte na narrativa é o frio, o qual em determinado momento é associado à morte. Nas outras ocorrências é percebido como elemento ameaçador da errância do protagonista. Abaixo algumas referências do frio em *Hotel Atlântico* (1995) (grifos nossos):

“O mês de junho terminava, soprava um vento incredivelmente frio para Copacabana”.
(p.14)

“Num momento entendi que ele falava do frio. Eu disse, ah, o frio, como devem ser frias as estepes russas. Ele disse que as estepes russas eram tão frias como a morte. Isso eu ouvi com toda a clareza”.(p.20)

“O **frio** aumentava”. (p.25)

“Cruzei os braços em sinal de **frio**, e mencionei mais uma vez o fato de não ter comigo nenhum outro agasalho além daquele casaco”.(p.26)

“Ao sair do ônibus, senti na pele o que pelo jeito era uma **geada**”. (p.27)

“Fazia um vento muito **frio**. Puxei o capuz”.(p. 35)

“Na rua de fato o **vento gelado** me tirava o ar. Várias vezes parei, me segurava num poste, pensava em voltar para o hotel”. (p.38)

“E fui para o **vento feroz** daquela noite”.(p.39)

“O homem que atendia disse que já era época de ir esquentando, mas que o **frio** andava teimoso”. (p.100)

“O homem respondeu que em outros anos durante a primavera, os hotéis do litoral recebiam bom número de hóspedes nos fins de semana. Aquele ano, com o **frio** custando a passar, o movimento dos hotéis era quase nenhum.” (p. 101)

É importante ressaltar a constante do frio, principalmente porque o narrador utiliza durante toda a narrativa uma linguagem seca, é muito econômico em seus adjetivos. Aqui a viagem é tida como a própria metáfora da morte, já que o frio, companheiro personificado na narrativa, o acompanha durante todo o texto, a viagem é triste, desoladora e salvo alguns momentos de calor, ela é fria, ou seja, a própria morte.

Em um ensaio intitulado “*Rumos e rumores*”²⁶, ao afirmar que “o lugar de onde se fala é qualquer um, por isso não se opõe à um outro lugar” Vera Follain Figueiredo não observa que mesmo que o lugar de onde se fale possa ser qualquer um, este lugar vai se opor a algo, pois vai ocupar o lugar do não-lugar, ao colocar a possibilidade de vários lugares, ela nega outros, e essa negação que existe em *Hotel Atlântico* considerada vazia, se torna, uma tensão, pois temos o lugar e o não-lugar ocasionando o entre-lugar.

Num mundo que se quer mais e mais transparente e programável, o encantamento da narrativa de viagem tende a se quebrar: há pouco ou quase nada para contar e ninguém para ouvir. O lugar de onde se fala é qualquer um, por isso não se opõe a

²⁶Ensaio intitulado como “*Rumos e Rumores*”, de Vera Follain Figueiredo no site: www.geocities.com/ail-br/rumoserumores.htm-25k

um outro lugar. Em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, o personagem errante vaga de um espaço para outro sem rumo, pousa num hotel, local de passagem, que não remete para nenhuma raiz e morre diante de um mar que já não sugere nada, cuja imensidão não tem segredos – é o vazio. Não existe a tensão entre uma cartografia real e uma cartografia imaginária, porque, simplesmente, o errante dispensa qualquer mapa – ele perambula pelos lugares a esmo. Não há uma seta do tempo apontando alguma direção: nem para o paraíso, nem para a utopia.²⁷

Ao fazer uma relação do entre-lugar com os lugares de transição em *Hotel Atlântico* nota-se justamente o entre-a-vida-e-a-morte. A viagem posta em questão é a aceitação dos limites da vida e da condição humana, nas suas vicissitudes, dramas, tristezas, ausências, lutas com o medo e a morte.

Ao escolher lugares internos e externos para sua errância, o narrador mostra-se em movimento espiral, Bachelard observa: “Assim o ser espiralado, que se designa exteriormente como um centro bem revestido, nunca atingirá seu centro. O ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa” (2000, p. 218).

Desta forma, o narrador-andarilho²⁸ em *Hotel Atlântico* desfixado de toda compaixão e segurança sofre todas as conseqüências que um errante possa imaginar: “o protagonista não tem eira nem beira – é uma espécie de pura consciência decantada nos sujeitos ficcionais que estão no cerne de seus romances” (PINTO, 2004, p. 119).

Símbolo de sua errância, do seu desfixamento, o hotel é o símbolo da passagem, da transitoriedade na narrativa: “Os corredores vazios, os aposentos transitórios, o clima anônimo desses lugares onde sempre se está de passagem. Viver num hotel é o melhor modo de não cair na ilusão de “ter” uma vida pessoal para contar, salvo os rastros deixados pelos outros” (PIGLIA, 2004, p.9-10).

A errância parece ser um estado permanente dos personagens de Noll, mas em *Hotel Atlântico* este estado alcança o limite: “Porque em Noll, seja qual for o livro, o protagonista é

²⁷:idem nota 26.

²⁸ Termo utilizado por Perkoski “o narrador-andarilho vê-se truncado no seu bem maior: a própria busca”.(1994, p. 116)

invariavelmente um ser errante, para quem a vida familiar (no sentido amplo do termo) é uma forma de encarceramento e que, ao buscar o exílio, encontra cárceres renovados” (PINTO, 2004, p. 119).

Essa transitoriedade demonstra um narrador sob o movimento de seu deslocamento, de fuga, assim também acontece com a linguagem, ora carnavalizada, ora grotesca e rebaixada, a linguagem produz um efeito desvalorizante com o tom de indignação, de revolta, de desprendimento assumindo uma forma de negação pós-ditatorial, como será observado no capítulo seguinte.

3. A CARNAVALIZAÇÃO DA ERRÂNCIA

O essencial da escrita acompanha os movimentos dos corpos que se atraem ou repelem em um clima de delírio: penso na prosa de João Gilberto Noll riscando com estilete o desenho pesado da sexualidade do nosso urbanoíde.

Alfredo Bosi

1.1 Do grotesco ao rebaixamento

Segundo Bakhtin, o termo grotesco deriva do substantivo italiano *grotta*, que significa gruta e designa um tipo de pintura decorativa encontrada, em fins do século XV, em escavações realizadas em Roma. Bakhtin afirma que: “Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si”.(1999, p. 28).

Com o tempo, o sentido de grotesco alarga-se, passando a referir-se não somente à pintura, mas também a um estilo de representação que se caracterizava pela hipérbole. Sobre a questão da hipérbole, verifica-se: “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (BAKHTIN, 1999, p. 265).

Em *Hotel Atlântico*, a paródia parece ser do tipo da que Bakhtin descreve da seguinte forma:

No terceiro caso (grotesco) o sentimento de insatisfação vem de ser a imagem impossível e inverossímil [...] É essa impossibilidade, essa incapacidade de imaginar que cria um sentimento vivo de insatisfação. No entanto este último é vencido por uma dupla satisfação: primeiro reconhecemos nessa imagem exagerada a depravação e a imoralidade efetivas que reinam nos mosteiros, isto é, recolocamos essa imagem exagerada na realidade, em segundo lugar, experimentamos uma satisfação moral, pois essa imoralidade e essa depravação são fustigadas por meio da caricatura e da ridicularização (1999, p. 267).

Outra característica do grotesco é a ênfase, pela hipérbole, naquilo que Bakhtin denomina “baixo corporal”:

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações, excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, a satisfação das necessidades naturais que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (1999, p. 23).

Em *Hotel Atlântico* há exemplos de cada aspecto grotesco mencionado por Bakhtin (grifos nossos):

3.1.A boca aberta:

Não passou muito ela estava ali desabotoando a blusa, me oferecendo os **seios fartos** que eu ia **abocanhando, mordendo, saboreando**. Eu disse que dessa vez eu queria **comer** ela de frente, eu deitado em cima dela, **chupando** aquelas **tetas** magníficas (NOLL, 1995, p. 16).

Na frente do espelho olhei as minhas olheiras profundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei **a língua** pela cárie inflamada de um dente (NOLL, 1995, p. 17).

Neste primeiro trecho, observamos a boca aberta, o narrador utiliza verbos como comer, abocanhar, saborear, chupar referentes à comida para fazer referência a atos sexuais, o corpo grotesco é fundamental na imagem do humor carnavalesco. As imagens expressam o inacabado, a metamorfose, a transformação.

E no segundo exemplo, a degradação do corpo do protagonista é observada em frente ao espelho, ao *enfiar* a língua no dente inflamado pela cárie, o narrador provoca algo obscuro, estragado por meio da língua.

Outro ponto fundamental a ser ressaltado é o uso de elementos eufóricos e disfóricos. Ao descrever momentos de intenso prazer, o narrador é tomado por uma euforia, uma

sensação de perfeito bem-estar e alegria intensa refletida em tais verbos como *morder*, *saborear*, *comer*. Contudo, em outros momentos, apresenta o que podemos denominar de *disforia*, o oposto da *euforia*, no qual nos é apresentado elementos da hiper-realidade de forma às vezes *nojenta* e *grotesca*: “enfiei a língua em uma cárie inflamada de um dente”(NOLL, 1995, p. 17) oscilando entre elementos *eufóricos* e *disfóricos* durante toda a narrativa.

3.1.2. Satisfação de necessidades naturais:

Almocei num restaurante que ficava numa praça bem ampla. (...) Eu **comia** peixe e **bebia** um vinho branco. Dei um leve **arroto**, um pouco de cerveja azeda veio até a garganta. **Bebi** outro gole de cerveja (NOLL, p.36 – 37).

No primeiro exemplo, é verificada uma *gradação corporal*, que se inicia de forma *tímida* com o verbo *almoçar*, um verbo *intransitivo*, toma corpo ao utilizar o verbo *comer*, que é um verbo que precisa *transitar*, por isso *transitivo direto*; para chegar ao ponto *ápice* da *gradação*, ou seja, o *arroto*, “uma *erupção ruidosa* de gases do estômago pela boca” (FERNANDES, 1996), uma verdadeira *explosão do corpo*, do que não é *bem-vindo*, do que é *feio* e *sujo*, *disforme*.

Abri a porta do quarto. Antônio saía do banheiro. Ouvia-se o final da **descarga** da privada. (...) Eu **tomava** café com leite, **comia** uma grossa fatia de pão com manteiga (NOLL, p. 61 – 62).

Aqui, a *ênfase* é dada à *satisfação de necessidades naturais* como *comer*, *beber*, *arrotar*, *evacuar* e *urinar*, estes dois últimos deduzidos pela utilização da *descarga* nos mostra a *relação de ingerir* e *expelir* como *extremidades do nosso corpo*, criando uma *determinada liberdade na linguagem*.

3.1.3. O coito:

Vendo-se despida ela imediatamente **se pôs de quatro** sobre o imundo carpete verde. Eu me ajoelhei por trás. A minha missão **cobri-la** fora do alcance dos seus olhos. Nenhum toque acima da cintura, nada que não fossem **ancas** anônimas se procurando, patéticas (NOLL, 1995, p.13-14).

Neste último item - o coito - o narrador usa termos como *se pôs de quatro*, ou *cobri-la* para relatar a relação sexual com a *melindrosa*, termos que nos remetem às atividades sexuais dos animais, rebaixando a personagem melindrosa. Uma outra questão é o uso da figura de linguagem conhecida por metonímia, tomar uma parte pelo todo, ou o todo pela parte. Neste exemplo, os quadris, ou a parte de baixo do corpo da mulher é tomado como um todo, como se a mulher se resumisse a apenas aquela parte do seu corpo causando um *efeito de estranhamento* no leitor.

[...] Eu **abria** os botões de sua blusa e lhe **beijava** os **seios**. Levantei a saia molhada e lhe **apertei as coxas** – ela não usava calcinha. Marisa abria alguns botões da batina e **gozamos** juntos de pé (NOLL, 1995, p. 66-67).

Não podemos esquecer que melindrosa nos remete a uma personagem, dançarina de cabaré, com roupas de franjas, cabelos curtos e pretos denominada muitas vezes como prostituta. Temos mais uma vez a presença da carnavalização, principalmente quando colocamos em oposição a relação que ele tem com Diana, nome de uma deusa greco-romana virgem, temos então a relação sagrado e profano, que é construída em toda a narrativa.

Descrição da melindrosa sob a visão do narrador: “A moça tinha os cabelos pretos, uma franja espessa, os cabelos vinham até logo abaixo das orelhas. Parecia uma melindrosa. Os olhos pretos, grandes” (NOLL, 1995, p. 12).

Nota-se nesta cena, que o local em que a melindrosa e o protagonista realizam o ato sexual é, primeiramente um hotel, local de transição, depois também é observado o adjetivo “imundo”, empregado para o carpete, sugere uma conotação de abjeto.

Na citação seguinte, temos outro tipo de linguagem para o mesmo ato - o coito, aqui o personagem mantém relações com Marisa, a mulher que cuida da igreja, ou seja, um personagem inserido num ambiente religioso. No entanto, mesmo com uma linguagem menos vulgar, o coito é realizado. Novamente o uso da metonímia, agora os elementos referidos são seios e coxas. O corpo do sujeito desaparece para dar lugar apenas as partes deste corpo:

Como para a maioria dos personagens de Noll, o último narrador não encontra esse elemento unificador. Resta-lhe desdobrar-se, como se, na tentativa de apreensão das partes, lhe fosse possível captar o conjunto. Contudo, o todo resulta maior do que a soma das partes, tornando-se inapreensível para o narrador (PERKOSKI, 1994, p.53).

Ao apresentar o relato de Anselmo, o narrador apresenta de forma denegridora a imagem da freira: “Lá um dia eu comecei a fazer amor com uma freira” (NOLL, 1995, p.62) e continua:

A freira me convidava todos os dias para ir até a despensa que ela tinha biscoitos, frutas, doces. Eu nem sempre estava com disposição. Mas como eu era bem mais jovem lá ia eu, cumpria meu dever em troca de coisas que para mim se igualavam a iguarias (NOLL, 1995, p. 63).

Percebe-se aqui uma relação intertextual da imagem da freira, totalmente deslocada do seu significado religioso, a freira mantinha relacionamentos com Anselmo e em troca pagava-lhe com comida: “Notei que ela se dedicava a mim de maneira toda especial. Uma ocasião me trouxe escondidas duas asas de galinha”(NOLL, 1995, p. 63).

Observa-se então uma relação de troca, de favores sexuais. A freira quebra seus votos religiosos para satisfazer necessidades sexuais, neste sentido, há uma inversão de valores, e o efeito de rebaixamento é atingido.

O baixo corporal nos personagens de *Hotel Atlântico* não comporta um valor positivo, mas limita-se a um valor plenamente negativo. Desde a primeira leitura de *Hotel Atlântico*, é

notável o uso do grotesco e da sátira, a narrativa participa do jogo de rebaixamento e de elevações que perspassa todo romance.

A expressão *catigat ridendo moris*, castigar ou criticar os costumes pelo riso, traduz a finalidade da sátira: atacar os males da sociedade. Por seu caráter denunciador, a sátira é essencialmente paródica, pois ela se constrói através do rebaixamento das personalidades reais ou fictícias, instituições e temas que, segundo as convenções clássicas, deveriam ser respeitados, abordados em estilo elevado.

Bakhtin (1999) faz, ainda, o inventário das manifestações populares que se contrapunham ao oficial, ao eclesiástico, ao feudal: *a festa stultorum* (festa dos tolos), na qual o rei Momo reinava sobre a desordem cósmica, *a Coena Cipriani* (Ceia de Cipriani), durante a qual as escrituras eram totalmente travestidas, a paródia sacra e *o riso paschoalis* (riso de Páscoa) e *a festa de asno* (comemoração cômica da fuga de Maria para o Egito, com o asno como figura central). Estes cerimônias festivas interrogam simbolicamente uma das instituições mais poderosas da Época Medieval: a Igreja (BAKHTIN, 1999).

O conceito de rebaixamento implica a existência de um recurso oposto, a elevação, operação estilístico-religiosa de enobrecimento de temas e de personagens, dando-lhes um caráter de elevação em que são minimizados ou mesmo suprimidos os aspectos mais vulgares, um deles, o efeito cômico.

Percebe-se que a utilização destes recursos opostos não cria um efeito cômico na narrativa em questão, mas de tragédia, em que as relações humanas são expostas aos aspectos mais denunciativos possíveis, tendo a angústia como companheira de viagem; os personagens de *Hotel Atlântico* são colocados à margem e carnavalizados. Para tecer alguns comentários sobre a carnavalização presente na obra, é necessária antes a definição de carnaval proposta por Bakhtin.

3.2 Festas e sátiras

Ao apresentar as festas medievais como a segunda vida de um povo, Bakhtin desenvolve a questão da literatura carnavalesca, fortemente relacionada com aquelas festas, mostrando-a em oposição ao sagrado, à regulamentação e a calmaria. O riso popular festivo triunfa sobre o pânico sobrenatural, sobre o sagrado e sobre a morte:

Em todos os casos apresentados de morte alegre, o riso aparece no tom, no estilo, na forma de uma representação da morte. [...] Finalmente a morte é apresentada vizinha do nascimento de uma nova vida e, simultaneamente, vizinha do riso (BAKHTIN, 2002, p.309).

Responsável pela queda simbólica de reis, de nobres opressores e daquilo que sufoca e restringe, o riso assume o papel de uma consciência crítica, na qual fanatismo e dogmatismo são ridicularizados. Em *Problemas da Poética de Dostoiévsk*, Bakhtin (2000) afirma:

Elimina-se toda a distância entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens. Este é um momento muito importante da cosmovisão carnavalesca. Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca (BAKHTIN, 2000, p. 103).

A sátira menipéia teve seu surgimento no século III a.C. pelo filósofo grego Menipus e esta ligada à tradição carnavalesca. A característica do carnaval é a própria vida modificada de acordo com um determinado modelo de ludismo, de brincadeira, que cria, na paródia literária, imagens de caráter imperecível: nenhum dogma, nenhum autoritarismo, nenhuma seriedade podem conviver com ela (BAKHTIN, 2000).

De acordo com Bakhtin, tudo, no mundo da sátira menipéia, vive em pleno limite com seu contrário: afirmação- negação, face – traseira, elogio – impropério, trágico – cômico, mocidade – velhice, nascimento- morte. Assim os aspectos de carnavalização na obra de

Dostoiévski, na qual a sátira menipéia atinge seu ápice, a imagem carnavalizada por ele construída atinge sempre dois termos da antítese que afinal determinam a obra desse autor.

Considerando-se as particularidades fundamentais que subjazem à sátira menipéia, podemos, então, apontar: o peso atribuído ao elemento cômico, a libertação dos limites impostos pela verossimilhança externa, a utilização do fantástico ou de fantasias audaciosas, motivadas pelo fim ideológico de provocar a verdade, a combinação de elementos opostos, envolvendo o sagrado e o profano, o urbano e o rural, o místico e o ridículo, a incorporação de elementos como escândalos, excentricidades, infrações às normas estabelecidas, que questionam o caráter normativo de comportamentos sociais e finalmente, aplicando a paródia, o riso, os ditados populares, o folclore, a diversidade de linguagens entre outras. Estas são as características fundamentais da sátira menipéia. Estas são as características fundamentais da sátira cultivada originalmente por Menipus para desautorizar o pedantismo redutor e as representações ideológicas espectrais e distorcidas do mundo real.

Na representação operada em *Hotel Atlântico*, as regras de linguagem não seguem o ritmo formal dos tempos modernos, mas correspondem e acompanham o modo grotesco de representação do corpo, observado anteriormente, exemplificando a boca aberta, a satisfação de necessidades naturais e o coito.

[...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção. [...] Todas as excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo [...] Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento e a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo (BAKHTIN, 1999, p.277- 279).

Dentre os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, além dos que já foram apresentados, a mutilação é evidente na narrativa: “Em *Hotel Atlântico*, a mutilação é prenunciada já antes de o narrador iniciar a sua viagem”(PERKOSKI, 1994, p. 113).

Numa prolepse, o narrador prevê o que pode acontecer: “Andar por aí seria uma loucura. As minhas pernas, fracas. O meu coração batendo desordenado, eu sei. E essa minha postura reumática”(NOLL, 1995, p. 19).

Sem uma perna, o narrador torna-se dependente da ajuda de Sebastião, o enfermeiro: “Essa dependência física do narrador se desdobrará em um gradual e doloroso amadurecimento interior, intensificado pela falsidade das pessoas que os cercam” (PERKOSKI, 1994, p. 114).

Perkoski (1994) observa relações de interesse na fase final da narrativa. Tanto Diana, quanto seu pai – Dr. Carlos se aproveitam do narrador, ou melhor, do ator, que passa a ser “objeto de interesse popular”. O envolvimento sensual com Diana é um fracasso, já que o narrador afirma ter a ereção incompleta. Dr. Carlos, que num primeiro momento negara ajuda ao narrador apontando-lhe uma arma, logo depois passa a usá-lo como propaganda eleitoral de sua candidatura a prefeito.

Em *Hotel Atlântico*, a narrativa insiste numa visão negativa de mundo e da vida, a morte, a doença e o trágico acompanham o protagonista a todo o momento. Além do quase deleitamento na abjeção e nas situações miseráveis. Alguns personagens são descritos em termos desvalorizadores e denegridores.

3.3 Rebaixamento e elevação

Segundo Bakhtin, o rebaixamento consiste naquilo que ele descreve como a “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual e abstrato”(1999, p. 17). Portanto, o rebaixamento é um modo satírico de tratar tudo o que a cultura oficial eleva ou sacraliza.

O conceito de rebaixamento pressupõe a existência de um recurso oposto, a elevação, operação estilístico-religiosa de enobrecimento de temas e de personagens, dando-lhes um caráter de superioridade em que são minimizados ou mesmo suprimidos os aspectos mais vulgares, bem como o efeito cômico.

Alguns personagens da narrativa são apresentados de forma rebaixada. A melindrosa, a freira que mantinha relacionamento com Antônio, o personagem - protagonista quando usa a batina do padre Anselmo, e a Diana – filha do médico.

A linguagem literária de cunho desvalorizante apresentado na narrativa tem o tom desolador de indignação, de revolta, de desprendimento e de julgamento negativo das circunstâncias e poderia ser lida como uma forma pós-ditatorial de negação do passado.

Revestido de densa ironia e paródia ao discurso histórico, *Hotel Atlântico* apresenta uma viagem destituída de valores, um não-herói, marginalizado, o herói épico é substituído por outro que assume características trágicas e carnavalizadas a que se somam traços grotescos e ridículos: “[...] A batina estava mais do que surrada, toda puída nas pontas, mas era para eu vesti-la apenas enquanto a minha roupa secava” (NOLL, 1995, p.62) ao andar pela cidade com a batina curta observa-se o efeito carnavalizado dessa figura:

A batina era curta para mim. Como eu tinha mandado inclusive as meias para lavar ficavam aquelas canelas nuas, expostas, nos pés os meus velhos sapatos sujos de terra. E eu teria que cuidar se aparecesse um vento que me levantasse a batina, pois também a cueca andava na lavagem (NOLL, 1995, p.64).

Pela ironia e tragicidade *Hotel Atlântico* desloca as “verdades históricas” e revela o oculto, o impensado, necessário para que a história possa ser revisitada e reavaliada.

Em uma análise da música “O preto que satisfaz”, de Luis Gonzaga Júnior, Fantinati observa a importância da carnavalização:

Uma das vertentes mais significativas da literatura moderna é constituída por um conjunto de textos literários com nítida função de crítica social, como a lírica política, o poema narrativo moderno, a canção de protesto, as formas do teatro épico e do absurdo, a parábola, o grotesco, a sátira, a paródia, anti-conto de fábula (1983, p.49).

Dentre as vertentes observadas por Fantinati, duas predominam em *Hotel Atlântico*, o grotesco e a sátira. Esses instauram uma nova forma de expressão, que é caracterizada por “um desvio da norma literária ou social, pela tendência à desintegração da ideologia dominante, pela ruptura com as convenções petrificadas e os clichês correntes, visando o desvelamento dos mecanismos de manipulação da língua e da imagem”(1983, p.49).

Este tipo de texto solicita do leitor uma “atitude atuante e interveniente” (FANTINATI, 1983, p.83) no ato da leitura, pois o discurso narrativo, opondo-se a hábitos e convenções de leitura, torna-se um desafio para o novo leitor.

Esta atitude interveniente e crítica resulta do “processo dialético de aprendizagem”, e observa o *efeito de estranhamento* em três fases:

Na primeira fase, (...) a atenção do receptor é dirigida para a coisa imediatamente existente, isto é, para o objeto da representação, o qual aparece como algo conhecido comum, cotidiano, apresentado-se no seu modo de ser habitual. Na segunda fase, o objeto de representação aparece num segundo momento de representação, surgindo ante o receptor estranhado, como algo, incompreensível, contrapondo-se, portanto, ao seu modo de ser habitual e cotidiano. (...) A terceira fase é caracterizada pelo processo de reflexão do receptor, resultante do desvio do objeto de suas representações rotineiras, e se realiza sob a forma de proposição e contraposição, a qual dura até que o desvio da norma representado pareça necessário e significativo, isto é, em um contexto engendrado por meio do esforço do pensamento. O objeto, estranhado por meio da reflexão do receptor, recebe um significado desconhecido até então e pode ser submetido a uma explicação fundada teoricamente. (FANTINATI, 1983, p. 50)

Após verificarmos as três “fases dialéticas do processo de aprendizagem” realizaremos agora uma tentativa da aplicação ao estudo de alguns trechos de *Hotel Atlântico* buscando evidenciar seu caráter de texto com função de crítica social.

Três momentos em que são observados os efeitos de estranhamento:

Ex 1. A prostituta

Era a garota de traços orientais que eu tinha visto sozinha no bar. Ela abriu a porta e falou, pausada:

- O Nelson me mandou aqui. Ele diz que você deve estar precisando de companhia.

Com a maçaneta ainda na mão ela ficou ali, como que sorrindo.

Respondi que Nelson estava enganado, que eu estava morto de cansado.

- Mais tarde, quem sabe – eu disse fazendo sinal com a mão para que ela fechasse a porta. Deixa eu dormir – pedi com a voz pastosa (NOLL, 1995, p. 46).

No primeiro exemplo, o espaço – casarão utilizado como casa de prostituição – contribui para a idéia comum de que fosse acontecer uma relação sexual entre o narrador e a “garota de traços orientais”. Acontece aqui a primeira fase do processo dialético. Isolada da concepção histórica, passemos agora a segunda fase, quando o objeto da representação aparece no segundo momento, ele é posto ante o receptor como algo incompreensível, em oposição ao seu modo de ser habitual. Essa oposição já abre para a terceira fase: o choque entre o esperado pelo leitor devido às circunstâncias (realização do coito) e o uso no texto (não-realização do coito) que engendra a reflexão no receptor.

Ex 2: A freira

Quando o verão acabava eu procurava o albergue de uma ordem religiosa. Lá um dia comecei a fazer amor com uma freira. Notei que ela se dedicava a mim de maneira toda especial. Uma ocasião me trouxe escondido duas asas de galinha.

Um fim de tarde nos cruzamos no corredor do albergue, e ela me falou que eu a acompanhasse até a despensa que ela ia arrumar um potinho com doce de figo.

Entrei na despensa e fechei a porta atrás de mim. Ela esboçou um grito. Eu a agarrei contra a prateleira. Algumas latas caíram. Levantei o seu hábito. Puxei, rasguei o que ela vestia por baixo. Como ela cerrava as pernas, as coxas, trêmula, eu a puxei pelos ombros e a deitei no chão. Fui por cima dela, e desse jeito ficou mais fácil. Ela já não resistia. Apenas balbucionou com um gemido assim que lhe penetrei:

- Meu Deus! (NOLL, 1995, p. 62-63).

Depois, no segundo exemplo, a história de uma freira que mantinha relações sexuais com Antonio. A freira, símbolo de pureza e virgindade, isolada da narrativa, é identificada pelo receptor. Depois a diferença entre o campo semântico e cultural e o uso no trecho afasta a freira do campo do sagrado e o aproxima do erótico.

Ex 3: O padre

A batina era curta para mim. Como eu tinha mandado inclusive as meias para lavar ficavam aquelas canelas nuas, expostas, nos pés os meus velhos sapatos sujos de terra. E eu teria que cuidar se aparecesse um vento que me levantasse a batina, pois também a cueca andava na lavagem (NOLL, 1995, p.64).

No terceiro exemplo, temos o narrador com as roupas do “falecido padre Anselmo”, toda a carga simbólica das vestimentas do padre e a representação do ator-narrador contribuem para as diversas vezes em que é confundido com um padre e principalmente, quando assume o papel desta entidade religiosa. Sem nada por baixo, corre o risco ainda de um vento levantar a batina. Vestido desta forma, o narrador - ora assume a função de padre (dá extrema-unção à velhinha Diva – p.65) - ora assume a si mesmo (realiza o ato sexual com Marisa entre os lençóis - p. 66).

Nestes três trechos temos imagens que chamam a atenção do leitor: a prostituta, a freira e o padre. Como observamos o efeito de estranhamento desenvolve-se em três momentos: o apelo à atenção do receptor para a coisa diretamente existente, em seu modo de ser cotidiano, que é o objeto de representação, o estranhamento desse objeto representado, e a reflexão do receptor.

Desta forma é conferido um contraste no texto entre o plano sagrado e o erótico. Estas implicações são demonstradas na narrativa pelo papel que as personagens assumem. A vestimenta vem caracterizar como vivemos num mundo dominado pela imagem. Perkoski observa que a todo o momento, o narrador “veste roupas dos outros para a interpretação de um papel ocasional: a jaqueta de lã do ex-marido de Susan Flemming, o pijama do pai de uma prostituta japonesa, a batina de um padre já falecido” (1994, p. 116).

Na narrativa, “a *persona* do ator parece incorporar-se à personagem através das várias mentiras que enuncia, demonstrando o medo – ou a impossibilidade – da revelação de sua verdadeira identidade”(PERKOSKI, 1994, p. 116).

A hipótese do medo de revelar sua verdadeira identidade é demonstrada no dilaceramento “entre os pólos antagônicos, o “ser” e o “parecer”, a “essência e a aparência”, o segundo sempre reduzindo, dissimulando, fracionando o primeiro” (PERKOSKI, 1994, p. 116). A amputação da perna direita, além de estabelecer uma limitação concreta de sua trajetória, externaliza, metaforicamente, a mutilação interna, que é demonstrada no desmoronamento total do ser ao fim da narrativa.

Este desmoronamento do personagem inicia-se quando este se encontra hospedado no hotel Atlântico. Assim como o narrador, o hotel também está desmoronando: “O hotel se chamava Atlântico. As letras descascavam na parede branca” (NOLL, 1995, p. 100) ou “Todas as paredes descascavam”. (NOLL, 1995, p. 101) Aqui percebemos a fusão entre o personagem e o espaço, originando um ambiente de fraqueza, desmoronamento, e solidão – pois “A dona do hotel disse que nós dois éramos os únicos hóspedes” (NOLL, 1995, p. 102).

3.4 O narrador em *Hotel Atlântico*: errância e carnavalização

O narrador em *Hotel Atlântico* teme “principalmente a mutilação dos corpos, o que impossibilitaria a errância” (PERKOSKY, 1994, p.123), a mutilação também é representada na capa da edição de *Hotel Atlântico* selecionada para esta dissertação (1995); na fotomontagem intitulada “Pivete”, temos braços e pernas separados, e um rosto de um menino (ver capa em anexo). O corpo do menino está totalmente mutilado, uma imagem desfigurada retratando o próprio narrador.

Sempre em movimento, o narrador observa tudo, não mais como o flâneur, mas com uma rapidez e exatidão de uma câmera. Vera Follain de Figueiredo observa que num mundo cuja imagem tem papel fundamental e onde não há praticamente *espaços inexplorados*, a viagem ganha como característica “o reconhecer” e não mais “o descobrir”:

No imenso espaço conhecido do mundo, o errante se desloca, mas não viaja, no sentido moderno da palavra. A temporalidade vazia em que se move não aponta senão para o presente, onde o diferente não é surpresa nem promessa, é exótico. Espaço e tempo, categorias indissociáveis, ficam vazios quando o próprio caminho da história perde o sentido e o sagrado já não aponta para um além, estimulador do imaginário, voltando-se para a vida imediata. O errante vaga por um mundo que perdeu todo e qualquer mistério.²⁹

Walter Benjamin aponta dois tipos de narradores através de seus representantes arcaicos: “um é o camponês sedentário, o outro pelo marinheiro comerciante” (1994, p. 199). E explica que cada um representa dois estilos de vida e certamente duas famílias de narradores:

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos.(...) Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram (1994, p. 199).

Ao mesmo tempo, Benjamin faz observações sobre a queda da arte de narrar aliada à incomunicabilidade da experiência, por isso o texto de Benjamin é atual, no sentido que discute problemas já presentes em sua época que perduram até hoje: “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”(1994, p.201).

Benjamin não vê este fato como algo negativo, como muitos estudiosos contemporâneos o fazem, ele vê isto como um processo histórico que vai resultar no surgimento do romance:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. [...] A origem do romance é o homem isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. [...] o romance anuncia a própria perplexidade de quem vive (1994, p.201).

²⁹idem nota 26.

É exatamente o que acontece com o narrador em *Hotel Atlântico*, em meio às tantas mortes, angústias e aventuras, o narrador tematiza esta *perplexidade*, “de um mundo destituído de valores, mundo de ideologias abaladas e de utopias em crise” (BARBIERI, 1995, p. 7).

O Bindunsgroman, ou seja, o romance de formação, para Benjamin “não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance”, entretanto surge uma nova forma de comunicação – a informação, que provoca uma crise no romance.

Idelber Avelar em *Alegorias da derrota* – a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina, traz esta discussão com o capítulo VII – “Bildungsroman em suspenso – Quem ainda aprende com os relatos de viagem?” e faz referência aos textos de Noll:

Se os projetos descritos têm o objetivo comum de restaurar narrabilidade à experiência, poder-se-ia imaginar um projeto completamente alheio a tal empreitada? Se a literatura se rende ao seu divórcio da experiência, se o aceita como um dado, quais tarefas seriam para ela ainda colocáveis? Por estas portas entramos na ficção de Noll.[...] A ficção de Noll se escreve a partir de uma crítica ao *romanço*, às maquinarias narrativas cosmogônico-totalizantes que encontraram seu apogeu na *Comédia humana* de Balzac, modelo privilegiado para as várias sagas realistas, regionalistas ou não, que proliferaram na literatura brasileira moderna. [...] Noll toma, então, uma seqüência banal de acontecimentos e a converte numa reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência (2003, p.216-217).

Nota-se, então, que a crise da narrabilidade da experiência, ao ser observada sob a ótica de Benjamin, para os dias atuais também não é um problema, nem um sintoma da decadência contemporânea, mas sim, um processo que gera um outro narrador, mas que por ser histórico, tem sinais do narrador camponês e do marinheiro, ou seja, ele pode: “recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a experiência), mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer (BENJAMIN, 1994, p. 221).

É exatamente isto que acontece em *Hotel Atlântico*, apesar do narrador em nenhum momento fazer referência à sua vida passada, salvo algumas reminiscências, ele conta fatos

dos outros personagens, como o caso de sua companheira de viagem, Susan Flemming, as aventuras de Antonio com a freira em Roma, a história da garota de traços orientais, a história de Nelson, do Dr. Carlos e de Sebastião – e esses fatos começam a fazer parte da história do narrador, tem-se então uma nova experiência, que tenta sobreviver adaptando-se a uma nova época, na qual a verdade está em extinção.

De acordo com Sandro Ornelas, os narradores em João Gilberto Noll são:

[...] Movidos pelos ventos dos acontecimentos, seus narradores/personagens percorrem as infinitas veredas do ser, não em busca de uma essência interior não-encontrável, mas como forma de criação existencial. Não há dicotomias fáceis em suas tramas, aliás, suas tramas não são tão facilmente resumíveis. Realidade e imaginário, tempo e espaço, homem e mulher, passado e presente, dentro e fora, tudo se perde nos fluxos narrativos que compõem uma espécie de desejo em estado de escritura bruta. Em moto contínuo, é comum o narrador avançar e recuar na sua história dando uma impressão de sonho ou delírio psicótico extremamente impactante. O próprio autor, em uma entrevista recente, chegou a afirmar que os vários narradores/personagens de seus livros são um único e mesmo personagem, em uma sempiterna viagem de autodescoberta e de agenciamentos que vai formando ao longo das histórias.³⁰

Ao negar a condição de herói, o narrador em *Hotel Atlântico* parece carnavalizar si mesmo e alguns outros personagens do livro, utilizando uma linguagem metaforizada, no entanto, às vezes grotesca e rebaixada, produz um efeito desvalorizante com o tom de indignação, de revolta e de desprendimento assumindo uma forma de negação pós-ditatorial.

O narrador-protagonista assume características do narrador-câmera³¹ em *Hotel Atlântico*, como se tentasse transmitir “flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente” (LEITE, 1985, p.62), porém não podemos esquecer que é necessário alguém para mover a câmera, assim Barbieri completa:

Por trás da câmera, há um narrador-montador ocupado em escolher planos, recuperar instantâneos e colar fragmentos. O leitor assim vê-se diante de um jogo

³⁰Texto na íntegra em www.campus-oie.org/n10538.ntm

³¹Terminologia criada por Norman Friedman (LEITE, 1985, p.62).

ficcional cujas regras desconhece e, se quiser captar o sentido da nova dinâmica, necessita refazer o pacto com o texto - já que este, sem deixar de ser literário, antes sendo ficção com bossa de documentário e fábula romanesca rompendo a moldura do real.(2003, p. 58.)

O narrador-câmera articula-se ao narrador-montador, já que o enredo é contado no momento da ação, “sem tempo para passar a limpo”:

É o indivíduo, massacrado pela sociedade de consumo, por um cotidiano de objetos que parecem ganhar autonomia e vida própria a suplantam a vida humana. São cacos; são hábitos compulsivos, num mundo fragmentário e, por isso mesmo, onde se perde e se busca o sentido (LEITE, 1985, p. 66).

Esse mundo fragmentário parece ser o pano de fundo em *Hotel Atlântico*, uma linguagem levada ao extremo, demonstrada pela própria errância do personagem, neste caminho de um rio ao outro, o protagonista está sempre a margem, a espreita, como que excluído de um mundo externo a ele. A errância torna-se o meio para a construção dessa linguagem.

CONCLUSÃO

Escolher uma obra contemporânea para análise não é tarefa das mais fáceis, entretanto é uma tarefa estimulante. *Hotel Atlântico* foi publicada pela primeira vez em 1986, retrata uma viagem de aceitação dos limites da vida e da condição humana, nos altos e baixos.

A *tradição ancestral* dos relatos de viagens tem sofrido mudanças. Algumas dessas modificações foram observadas na obra *Hotel Atlântico*. Ao contrário das viagens que formaram um dos gêneros privilegiados da modernidade, as viagens de Noll não seguem nenhuma *função edificante*.

O narrador de *Hotel Atlântico* “mal chegado aos quarenta, velho” (NOLL, 1995, p. 19) anônimo, desempregado, demonstra-nos, portanto, deslocador da tradição moderna do viajante/flâneur: não-habitado, negador de seu ambiente que, porém, não se convertem em portadores de um começo alternativo já que a marginalidade perde o potencial de redentora que uma vez teve. O personagem de *Hotel Atlântico* já não pode encarnar nenhuma afirmação.

Desta forma, em *Hotel Atlântico*, a narrativa persiste numa visão negativa de mundo e da vida, a morte, a doença e o trágico seguem o protagonista a todo o momento, além da quase satisfação na abjeção e nas situações miseráveis. Algumas personagens são descritas em termos desvalorizadores e denegridores, como foi observado com base teórica de Mikhail Bakhtin.

Compreendendo a literatura como lugar ritualístico da presentificação de um acontecimento, João Gilberto Noll, que começou a publicar nos anos 80, fala sobre a incapacidade das pessoas em atribuir um sentido à existência no mundo contemporâneo.

Em *Hotel Atlântico*, nenhum alívio existencial é atribuído aos personagens marginalizados para os caminhos da normalidade social. Flagrando os conflitos e as

incertezas, o narrador da desolação humana executa uma escrita com forte visualização e movimento.

Por ser um escritor contemporâneo, a fortuna crítica de João Gilberto Noll ainda está em construção, vários textos sobre suas obras são encontrados na internet, já que a popularização desta aconteceu no mesmo período em que Noll começou a publicar.

Esperamos que este trabalho venha contribuir para os futuros pesquisadores, e que esta pesquisa colabore para o desejo e manifestação de outros estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR & SILVA, V. M. Teoria da Literatura. 8ª edição, volume I. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.

AVELAR, I. *Alegorias da derrota: A ficção pós – ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia . Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo. Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão, revisão da tradução Marina Appenzeller. 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec Annablume, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Questões de literatura e de estética - A teoria do romance*. Dir. de Etienne Samain e Sandra Nitrini. São Paulo: UNESP/Hucitec Annablume, 1993.

BARBIERI, T. apud João Gilberto Noll. Prefácio: *Percurso Desbussolado* in *Hotel Atlântico*, Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Ficção Impura – prosa brasileira nos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARRETO, D. & VIDAL P. *Revista Grumo – Argentina – Brasil / Brasil – Argentina* número 4, outubro 2005 – literatura e imagem.

BELON, A. *A contemporaneidade de Graciliano Ramos*. In Anais CD – Room do II Seminário Estudos da Linguagem “Identities” – junho de 2003, Três Lagoas - MS, 2003.

BELON & SANTOS. “As polaridades temporais e espaciais em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll”. In GUERRA. Vânia M. Lescano (org) *Olhares Interdisciplinares na investigação sobre a linguagem*. Cáceres: Unemat, 2005, p. 63-71.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, vol. 1)

BOSI, A. *O tempo e os tempos*. In Novaes, A. (org.) Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras. Companhia Municipal da Cultura, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.

BUCLEY, W. Jr. *Viajar em livros*. Folha Mais (págs. 6-4/6-5.). Folha de São Paulo. São Paulo. 16/01/1994.

BRANDÃO, J. S. *Teatro Grego Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “A literatura e a formação do homem”. *Textos de Intervenção*. Seleções, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico)

CASTELO, J. “A literatura na poltrona”. *Jornal Rascunho*. págs. 4-5. Ano 6, abril de 2006.

CARNEIRO, M. e MACIEL, S. D. – “Considerações sobre o discurso da memória em *Se a memória não me falha*”, de Sylvia Orthof. In GUERRA. Vânia M. Lescano (org) *Olhares Interdisciplinares na investigação sobre a linguagem*. Cáceres: Unemat, 2005, p. 72 a 79.

- CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Colaboração de André Barbault. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- COELHO, J. *Dicionário de literatura – 3 ed., 4º vol, S-L – Literatura Brasileira, Portuguesa, Galega e Literária*, 1982 – Figueirinhas, Porto.
- COSTA, L. M. & REMÉDIOS, M. L. R. “A presença da tragédia na dramaturgia contemporânea”. *A tragédia – Estrutura & História*. Série Fundamentos. Ática: São Paulo, 1988.
- COUTINHO, A. *Notas de Teoria Literária*. Ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1976.
- DIMAS, A. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 23)
- DRUMMOND, C. A. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ECO, H. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.
- FANTINATI, C. E. *O Eclipse e o imaginário*. Revista de Letras – Assis – São Paulo, n. 22, págs. 21-25, 1982.
- _____. *O Feijão e a Publicidade*. Revista de Letras – Assis - São Paulo, n. 23, págs. 49-62, 1983.
- FERNANDES, F. *Dicionário Brasileiro Globo – Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft, F. Marques Guimarães*. São Paulo: Globo, 1996, 42 ed.
- GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios, 207)
- LAUB, M. Entrevista com João Gilberto Noll. Revista Entrelivros. Ano 2, n. 18, págs. 16- 21, 2006.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.

- MARCHEZAN, L.G. O hipotexto de Noll. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Vol. 1, n. 9, págs. 229-242, 2006.
- MARCUSE, H. *Cultura e Psicanálise*. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Robespierre de Oliveira, Isabel Loureiro. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura).
- MARX, K. *Crítica da Filosofia do Direito: Introdução*. Temas de Ciências Humanas. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1972.
- MEYERHOFF, H. “O tempo e o mundo moderno” In *O tempo na literatura*. Tradução: Myriam Campelo, Revisão Técnica: Afrânio Coutinho, ed. Magraw-Hill do Brasil Ltda: São Paulo, 1976.
- MOISES, M. *Dicionário de Termos Literários*. ed. Cultrix: São Paulo, 2002.
- NETO, P. C. “Um ponto-e-vírgula”. In: *Folha de São Paulo Cotidiano*. São Paulo, 19 de outubro 2006. (inculta@uol.com.br)
- NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.
- _____. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Berkeley in Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- _____. *A Fúria do Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *Rastros de Verão*. Porto Alegre: LPM, 1986
- _____. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Harmada*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- _____. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.
- _____. *Contos e romance reunidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. *Canoas e Marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.
- _____. *Minimos, Múltiplos, Comuns*. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. *Lorde*. São Paulo: W11, 2004.

- _____. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 31).
- PERKOSKI, N. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul – RS: Editora da UNISC, 1994.
- PIGLIA, R. “Hotel Almagro”. *Formas Breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PINTO, M. P. *Literatura Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica)
- REVISTA *Entrelivros*. João Gilberto Noll. Ano 2. n. 18. p. 16-21, outubro 2006. Por Michel Laub.
- ROSA, G. “A terceira margem do rio”. In *Primeiras Estórias*, ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1988, p. 32.
- ROSENFELD, A. “Literatura e personagem”. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectivas, 1968.
- _____. Introdução e notas in “Teoria da Tragédia”, de Friedrich Schieler, São Paulo: EPU, 1991.
- REIS, C. & LOPES, A C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*, São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 29)
- SPENCE, K. *O livro da música*. Tradução José Castro. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- VIDAL, P. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.

Referências da WEB

- www.joaogilbertonoll.com.br, acesso em 20 de maio de 2005, acesso em 18 de julho de 2005.
- www.geocities.com/ail-br/rumoserumores.htm-25.htm-25k, acesso em 10 de março de 2006.

www.mackenzie.com.br/editoramackenzie/revistas/todasasletra/esp.2005.htm-19k, acesso em 11 de fevereiro de 2006

<http://p.php.com.Br/trópico/html/textos/1768,1,shl,> , acesso em 05 de março de 2006.

<http://divirta-se.correioweb.com.Br/livros.htm?codigo691>, acesso em 19 de março de 2006.

[dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa](#)

[dicionário eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa](#)

[http://paginas.terra.com.br/arte/mprates/arquivos/e a tela invade-ensaio.pdf](http://paginas.terra.com.br/arte/mprates/arquivos/e_a_tela_invade_ensaio.pdf)., acesso em 06 de agosto de 2006.

ANEXOS

Por Sandro Ornellas

"As migrações. A fuga dos estados tediosos."
Oswald de Andrade

Dos escritores brasileiros surgidos na década de 80, João Gilberto Noll despontou como o dono um estilo singular. Hoje, 19 anos depois da sua estréia com o livro de contos *O cego e a dançarina*, livro vencedor de um Jabuti, Noll continua fiel à sua escritura personalíssima e acaba de lançar seu 9º livro, *Canoas e marolas*, o livro da Preguiça, da coleção Plenos Pecados.

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 seu 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.

Já se tornou praticamente lugar-comum dizer que os narradores de João Gilberto Noll estão sempre "em trânsito" e suas narrativas se assemelham a *road-movies*. Entretanto, mais do que simplesmente em trânsito, seus narradores são exemplos de personagens cuja própria referência identitária é fragmentada em nome de uma existência mais criativa, mais lúdica, onde os espaços exteriores que eles percorrem parecem se afigurar como manifestações

³² Este texto foi retirado do site www.campus-oie.org/n10538.htm Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura Ano7.n.72005

anímicas das suas próprias subjetividades instáveis, nômades. Movidos pelos ventos dos acontecimentos, seus narradores/personagens percorrem as infinitas veredas do ser, não em busca de uma essência interior não-encontrável, mas como forma de criação existencial. Não há dicotomias fáceis em suas tramas, aliás, suas tramas não são tão facilmente resumíveis. Realidade e imaginário, tempo e espaço, homem e mulher, passado e presente, dentro e fora, tudo se perde nos fluxos narrativos que compõem uma espécie de desejo em estado de escritura bruta. Em moto contínuo, é comum o narrador avançar e recuar na sua história dando uma impressão de sonho ou delírio psicótico extremamente impactante. O próprio autor, em um entrevista recente, chegou a afirmar que os vários narradores/personagens de seus livros são um único e mesmo personagem, em uma sempiterna viagem de autodescoberta e de agenciamentos que vai formando ao longo das histórias.?

Sempre caracterizado como um exemplo de escritor contemporâneo de talhe algo pop, Noll também é lembrado pelo aspecto extremamente visual, até cinematográfico, da sua narrativa. Numa linguagem que muitas vezes beira o roteiro, ele vai descrevendo espaços, caminhos, sons, tudo com um olhar perscrutador e visualmente preciso. Muitas vezes, o cinema vem pela construção do ambiente, como em *Bandoleiros*, que faz referências claras ao universo cinematográfico americano. *Bandoleiros*, *Rastros de Verão* e *Hotel Atlântico* talvez sejam os melhores exemplos dessa técnica. Vejamos o trecho inicial de *Rastros de Verão*:

Um homem debaixo de uma árvore, sentado num banco de pedra, a cabeça pendida olhando os pés descalços. De repente ele olha para o fim da planície e sente como se um colapso, e acorda.

Ou então esse exemplo de referência ao universo dos quadrinhos e de trilha sonora, também em *Rastros de Verão*:

Ao pé do quadrinho o texto dizia que para surpresa de Flash, ele é logo levado para a Casa Branca, onde o Presidente lhe concede a medalha de honra. Janis Joplin ganha Summertime.

Na "orelha", apresentando *Harmada* - antepenúltimo romance de Noll -, Flora Süssekind afirma que o livro constrói uma aparente contradição: "uma literatura de fundação, de um lado, e um trânsito incessante [...] para seu narrador, de outro": enraizamento e pé-na-estrada. Tanto *Harmada* quanto *A céu aberto* - o romance posterior - parecem trabalhar com essa mesma temática. Há qualquer coisa como uma briga do narrador com o mundo, não só mais com sua subjetividade demasiadamente "certinha". Ele passa a questionar valores coletivos, comunitários, de uma forma mais incisiva. Em *A céu aberto*, ele chega a participar

de uma guerra sem sentido algum para ele, uma guerra que lhe parecia absurda. Após abandoná-la, retoma sua errância.

Pode-se, por fim, dizer que a escolha de um narrador/personagem para seus romances, isto é, a narração em primeira pessoa do singular, pode assumir a forma de opção política. Não a política partidária, mas a micropolítica, forma de atuação transversal, onde o percurso dos narradores de Noll, sua migração exterior e interior, emblematiza um caminho para a liberdade, para a produção de acontecimentos que estão sob o signo da diversidade, um discurso pela diferença e pela alegria do múltiplo. Nunca os estados tediosos, nunca a estagnação: "sair é viver, ficar é apodrecer".

“A literatura é muito perigosa”, por Miguel do Rosário (introdução) e Bruno Dorigatti (entrevista)³³

O primeiro contato que tive com João Gilberto Noll foi quando ele dirigiu uma oficina de literatura na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj). Tinha lido o premiadíssimo *O Cego e a Dançarina*, onde já se visualizam os principais elementos de sua obra: personagens desconcertantes, cenas inusitadas, finais bruscos. Estava ainda impressionado com uma história curiosa: um professor de literatura lá da Uerj pediu à sua turma para ler o livro *Hotel Atlântico* e todos tinham ficado abalados com a história, tiveram pesadelos... Lembro-me que pensei: que glória maior para um escritor do que despertar pesadelos nos leitores? E verifiquei que Noll era um bruxo da sintaxe, e que através de combinações misteriosas de frases, palavras, verbos, substantivos, advérbios, ele conseguia infiltrar no leitor, de maneira sutil mas definitiva, pensamentos obscuros, anárquicos, perigosos.

Na época em que dirigiu a oficina, embora um escritor relativamente famoso e com diversos livros publicados, Noll era um artista lutando pela sobrevivência. Mas o fazia com graça e sabedoria. Transformou a oficina num ponto de encontro de jovens literatos e por fim íamos todos para os botecos de Vila Isabel travarmos deliciosas discussões sobre poesia, literatura e arte. Foi ali que percebi que, por trás daquele Noll suave, sereno, de ar franciscano, ardia uma alma de artista em estado de constante convulsão, desespero, alegria, angústia e entusiasmo, assim mesmo, um caldo absurdo e contraditório de sentimentos, que se revelava no olhar inquieto, irônico, vivaz, perscrutador e irremediavelmente resoluto sobre algo que talvez nem ele sabia o que era. Percebi que Noll era um fanático, um louco, um obcecado. E o era por decisão, uma decisão pungente, trágica e transcendental que ele tomou em algum momento de sua vida, e que o empurrou para sempre no abismo insondável da literatura. Posso dizer que Noll é o louco mais inteligente e honesto que já conheci na vida. Um louco em se arriscar nesta aventura, que de acordo com suas próprias palavras, pode representar um "confronto até com a possibilidade da loucura". Nesta entrevista, Noll fala de sua obsessão, de sua vida, do mercado editorial e de política. É um depoimento histórico de um grande nome da literatura contemporânea.

Leia abaixo a entrevista.

AP - Como você começou a escrever?

João Gilberto Noll - Eu comecei através da música. Quer dizer, a expressão artística em mim se manifestou primeiramente através da música. Mas aí na adolescência como realmente o

³³ Esta entrevista foi retirada do site www.artepolitica.com.br

ensino musical era algo bastante cacete, porque eram muitas horas de estudo de piano por dia etc. e tal, que eu fui derivando pra literatura. E também porque eu era um cara bastante tímido e a literatura é uma atividade solitária, né? E foi assim que eu comecei. E eu acho que trago até hoje essa marca musical e... poética - porque eu acho que a poesia tem muito a ver com a música - quer dizer, eu acho que a poesia é a palavra em estado musical, ritmo, andamento. São duas coisas muito fortes pra mim, a música e a poesia, eu leio mais poesia do que ficção, do que prosa. E hoje então, a minha maneira de escrever é muito ir às cegas para o papel, no caso, para o computador, sem saber muito bem o que é que vai dar, aonde é que eu vou chegar, e eu sou arrastado por ritmos, realmente por ritmos, por voltagens musicais, digamos assim.

AP - E em que época que se deu essa troca da música pela literatura?

JGN - Na adolescência, acompanhada de uma profunda crise também...

AP - O que você fazia, trabalhava com o quê?

JGN - Trabalhei em jornal, aqui no Rio mesmo, na Última Hora. Eu morei muitos anos no Rio de Janeiro. Morei no Rio nos anos 70, 80 e houve um corte aí, eu voltei pra Porto Alegre, e voltei a morar novamente no Rio em 1994 e 1995, quando coordenei oficinas literárias na Uerj.

AP - O primeiro livro publicado pelo senhor, de contos, O cego e a dançarina, recebeu o Prêmio Jabuti de Autor Revelação, em 1981. Como isso influenciou na carreira, na obra, no jeito de fazer literatura, e até mesmo no espaço que isso abriu pro senhor, se é que abriu espaço?

JGN - Eu acho que abriu, sim. Esse livro foi bastante premiado. Além do Jabuti, ele ganhou o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), ganhou o prêmio de Ficção do Ano pelo Instituto Nacional do Livro, que existia na época - hoje não existe mais -, abriu, abriu sim. Todos achavam que eu iria enveredar pelo conto, mas esse foi o meu único livro de contos. A partir do segundo livro eu escrevi só romance, são dez livros, nove romances e um de conto. O primeiro conto do livro O cego e a dançarina - "Alguma coisa urgentemente" - foi transformado no filme Nunca fomos tão felizes, do Murilo Sales, um belo filme, um filme forte.

AP - Das suas obras qual a que o senhor se relaciona melhor, acha que está mais bem acabada?

JGN - Tenho impressão que é o último livro que escrevi, Berkeley em Bellagio, que é mais ou menos assim: eu parto de uma experiência direta que eu tive, dando aula de literatura brasileira na Universidade de Berkeley, na Califórnia. Isso foi em 96, 97 e 98 e depois eu

passei agora em 2002 um mês trabalhando nesse livro em Bellagio, que é no norte da Itália, numa fundação pra escritores, para eles se dedicarem aos seus projetos ali, de livros, mas eu não imaginava que a cidade de Bellagio, que é uma cidadezinha a beira de um lago, diante dos Alpes, fosse adentrar pelo romance afora, e realmente entrou. E Bellagio acabou tendo mais, digamos, importância geográfica do que a própria cidade de Berkeley. E o fundamento é realmente biográfico, que é o escritor, que vai dar aula em Berkeley, como aconteceu comigo, e depois passa um tempo lá em Bellagio, só que em cima disso há muita ficção, eu não fiz um livro autobiográfico simplesmente, recriei muito aquela experiência.

AP - O senhor se influencia naquilo que viu, não para contar a narrativa, mas para inspirar a ficção?

JGN - Exatamente. Aliás, o presente pra mim é o que mais me inspira. O presente imediato, o espaço onde eu estou. Eu não sou um escritor voltado para o passado, para a reconstituição histórica de fatos ou de épocas. O que me instiga a escrever realmente é o presente mais imediato, principalmente lugares assim não-familiares, justamente como Berkeley e Bellagio, que não são os lugares nativos meus.

AP - Na Bienal do Livro [maio de 2003] o senhor comentou a desadequação dos seus personagens. Poderia explicar um pouco isso pra gente?

JGN - Eu tive muita influência, eu acho, de um pensador da minha juventude que é o [Herbert] Marcuse. O Marcuse - que foi realmente o pai da contracultura - dizia uma coisa que eu acho muito vital no terreno da cultura. Ele dizia que toda a arte, toda obra literária, artística e tal, ela é a negação ao que é, ela é a negação às possibilidades que estão aí. E eu acho que os meus personagens sofrem desse sentimento de negação. Eles são completamente inadequados, completamente gauches, tortos diante do cotidiano estabelecido, são personagens que estão, digamos assim, em desacordo profundo com aquilo que se lhe apresenta no cotidiano. E eles, por isso, estão sempre em locomoção, estão sempre fugindo de alguma coisa que eles não identificam e indo atrás de outras tantas coisas que eles também não identificam. Se identificassem, talvez encontrassem e parassem de caminhar, mas são caminhantes, eles não encontram.

AP - O que o senhor lê de uma forma geral? Por que a preferência pela poesia?

JGN - Eu acho que essa preferência pela poesia vem das minhas raízes de ligação com a música. Eu acho que a poesia é a palavra em estado musical, quer dizer, a palavra na poesia ela é muito mais objeto em si mesma do que algo que apresente uma relação direta com alguma referência social. A palavra na poesia tem um valor absoluto que ela não tem na prosa. A prosa é muito mais referencial ao mundo externo à palavra. Já a poesia tem um

conteúdo muito mais musical, é muito mais vital a escolha da palavra na poesia, ela tem essa dimensão do ritmo, da palavra enquanto objeto. O Sartre dizia que a palavra na poesia era a "palavra coisa", tinha um valor de coisa em si mesma. E não podemos esquecer que o Sartre foi um filósofo que propôs a militância política na arte. Ele via que essa militância se daria muito melhor na prosa, que a prosa tem esse aspecto mais referencial a esse mundo externo a ela enquanto palavra. Mas ele dizia que a poesia, realmente, não tem essa referencialidade da prosa, ela vale como um motor estético em si mesmo. Então, sabe, a minha prosa ela é uma prosa poética, eu estou radicalizando cada vez mais isso, e eu gosto mais do meu último livro, Berkeley em Belaggio, porque é onde essa prosa poética mais está presente. Tem momentos que o livro parece um poema, tem muita gente achando esse livro um poema em prosa. Tem momentos em que o relato ou a narrativa não interessa tanto. Interessa é o que está se dando ali como acontecimento, como evento através da linguagem. Eu sou um escritor de linguagem, embora não seja um cara formalista. Eu não acho que a forma valha mais que o conteúdo, mas eu acho que a estrutura da obra literária, mesmo em ficção, mesmo em prosa, ela tem um poder de gerar conteúdo por ela própria, quer dizer, é a combinação que você faz entre as palavras, é a estrutura que você dá ao seu livro que vai gerar seus significados, muito mais do que alguma coisa que seja prévia, que seja programática, na cabeça do escritor. Isso eu estou dizendo no meu caso. Eu nunca sei o que eu quero dizer ideologicamente, ou politicamente, ou esteticamente, eu só vou saber o que eu quero dizer na feitura do livro, nesse embate corpo a corpo com a construção do livro. É aí que as coisas vão se fazer.

AP - Que leituras influenciaram o senhor a começar a escrever?

JGN - Acho que Drummond foi vital na minha formação. Clarice Lispector também foi, é uma escritora que, embora morta, é, está aí vigente, eterna. Porque ela também é uma escritora de dimensão poética. Embora faça prosa, é uma prosa altamente poética, de grande voltagem poética e isso sempre me interessou. Eu não sou um escritor realista. Eu sou um escritor de linguagem, é a linguagem que move os conteúdos, que estrutura os conteúdos.

AP - Esse livro que está sendo relançado, Harmada, no material da editora tem uma frase do José Castilho, que diz que ele apresenta uma certa esperança que, segundo o crítico, não se vê nas obras anteriores nem posteriores. O senhor concorda com isso? Por que essa esperança apareceu em um momento?

JGN - É um livro que tem uma fé cega no teatro, no poder do teatro, no poder da recriação, de você realmente ver outros mundos, de fazer um exercício de viver outros mundos, outros personagens, sair um pouco de você mesmo e recriar a realidade. O teatro tem esse poder, não só o teatro que é levado no palco, levado nas casas teatrais, mas o teatro que possa se

configurar num romance mesmo. Porque esse romance é muito ritualístico, tem muito esse poder de fazer de conta, mas de uma maneira forte, que faça com que você acredite. Esse romance tem um encontro final - é a história de um ator, pra começar. Um ator que não está atuando, que está num asilo de mendigos e ali ele começa a fazer narrativas teatralizadas, dramáticas, para os velhinhos que estão ali asilados. Ele tem momentos teatrais, ritualísticos, e isso é um exercício de humanização pra ele, quer dizer, é a salvação dele, a redenção dele. No final, Harmada é a capital de um país imaginário na América Latina - é o Brasil, né?, enfim -, mas, afinal, ele tem um encontro com o fundador da cidade. Já não vive mais na época do fundador, evidentemente, o fundador é de séculos atrás, mas ele acredita que está tendo um encontro com o Pedro Harmada, e realmente está tendo. É um momento absolutamente teatral, absolutamente de crença na possibilidade dramatúrgica da vida, digamos assim.

AP - E voltando a falar das leituras, o que o senhor lê atualmente?

JGN - Eu tive muita ligação também com Henry Miller, aquela prosa, digamos, completamente desburocratizada, quer dizer, ele chama as coisas com o nome que elas costumam ter no cotidiano das pessoas, principalmente as coisas de fonte erótica. E eu acho que a literatura sempre tem um grito erótico muito profundo, é um espernear erótico bastante intenso. Eu acho que a literatura tem uma função libidinal muito forte.

AP - E o senhor tem acompanhado a nova literatura brasileira?

JGN - Tenho. Estou achando que está havendo um renascimento da literatura brasileira enorme. A geração que está aí chegando aos 20, 30 anos é uma geração que realmente é muitíssimo melhor que a minha geração literária, que surgiu nos anos 80. Eu acho que esse fim de anos 90 e começo de novo século realmente está revelando assim artistas literários da mais alta estirpe. Vamos lá: tem um poeta de quem eu gosto muitíssimo, acho gigantesco, Fabrício Carpinegar. Nós temos aí essa geração do Nelson de Oliveira na prosa, Marcelino Freire, pernambucano arretado mesmo. Recomendaria esses novos escritores. Marcelo Mirisola acho fantástico, que tem esse potencial erótico muito forte.

AP - Como é a sua relação com a literatura? O Veríssimo, um dos que mais vendem no país, disse que não dá pra viver de literatura no Brasil. O senhor trabalha, dá aula?

JGN - Eu improviso o tempo todo pra poder viver o maior tempo possível da escrita. Escrevo pra jornais, tenho fases que eu dou aula, realmente eu vivo, como um bom brasileiro, improvisando o meu ganha pão. Enfim, eu não preciso de muito. Mas é uma labuta constante.

AP - E por que que não dá pra se viver de literatura?

JGN - Acho que num país como o Brasil falta o hábito de leitura, né? Acho que esta é a razão

mais forte dessa impossibilidade de se viver da literatura. Acho que as pessoas não têm o hábito da leitura. Enfim, só com um programa muito bem elaborado ao nível governamental se pode, talvez, mudar essa situação. As pessoas também não têm grana pra comprar livro no Brasil. A condição de um país emergente sempre é dramática, de todos os lados que você olha. Mas novos tempos se descortinam, eu acho.

AP - O cenário pop rock gaúcho também é bem consolidado lá, eventualmente chega alguma coisa no Rio, em São Paulo, mas ele é feito e se movimenta sozinho lá, meio que independente. Ao que o senhor atribui essas características do Rio Grande do Sul?

JGN - O RS sempre foi assim, meio separatista, meio autônomo, olhando pro seu próprio umbigo. Isso é bom por um lado, que fomenta a produção local. Mas isso também tem um lado acho que bastante negativo, sabe? Muito auto-referencial o tempo todo. E me acho um pouco em descompasso com esse tipo de tendência ideológica de gaúcho, porque eu sou um escritor bastante universal. Não é nem uma escolha, é... você vê, esse último livro, por exemplo, ele se passa lá em Berkeley, na Califórnia, se passa... mas sempre pra chegar no Brasil. Parte e chega ao final no Brasil. Inclusive eu li aquele trecho do final do livro, durante na Bienal do livro [em maio de 2003, no Rio de Janeiro], que se passa entre foragidos, refugiados que fogem de uma suposta guerra, que não defino muito qual seja. É essa velha história, minha literatura mexe com os desadequados, os foragidos, com os refugiados, as crianças, tem muita criança nos meus livros. Quem leva o personagem de Harmada ao encontro do fundador da cidade, Pedro Harmada, é uma criança muda, uma criança que vive numa condição pré-linguagem, que vive nessa turbulência mental sem nomeação. Essa criança que leva ele até ao contato, digamos, pré-histórico desse personagem, que seria o fundador de Harmada. Eu me sinto talvez um escritor [pausa] muito preocupado com... [pausa] com a convulsão, essa coisa, esse movimento selvagem da vida, ainda sem nome, ainda sem comunicação, pura expressão, eu acho que os meus personagens estão à procura um pouco dessa coisa imemorial, isso que existiria num patamar de mito mesmo, mitológico quase, que é anterior a codificação extrema de tudo que a nossa sociedade impõe. Tudo está codificado, tudo está explicado. Então parece assim que os meus personagens vão atrás de uma condição de indeterminação... São muito irados.

AP - A respeito do mercado editorial no Brasil, ao mesmo tempo que ele está estagnado em um certo número, de 26 milhões de pessoas com o hábito de comprar livros, a gente vê surgindo, pelo menos na última década, muitas editoras novas com um cuidado artístico muito grande. Como é que o senhor vê isso, ou acredita que o público está crescendo?

JGN - Eu acho que está crescendo, só que a gente sempre tem a utopia de ver o povo

participando desse mercado de alguma forma. Isso realmente, como a gente falava antes, está difícil, essa popularização do livro. Evidente que o mercado para aquelas classes que consomem livro está crescendo enormemente no Brasil, muito especialmente na questão objeto livro. A sofisticação hoje das capas, da produção do livro é muito maior do que há 15, 20 anos. A gente não pode, inclusive, negar a importância que teve aí a Companhia das Letras. Está havendo uma sofisticação, no melhor sentido da palavra, do artesanato.

AP - Como é que foi esse contato com a W11, eles procuraram você?

JGN - Olha, eu, pela primeira vez, estou trabalhando com uma agente literária, que também é uma coisa que começa a existir enfim no Brasil. O contato com a W11 se deu através da minha agente literária, que é de São Paulo. E eu estava querendo uma editora onde eu pudesse também ter o interesse que ela crescesse junto comigo. Todos os meus livros vão ser reeditados por ela.

AP - Por fim, como é a sua relação com a política, o senhor escreve sobre política ou acredita que isso já esteja na sua obra?

JGN - Eu acho que já está na minha obra, no meu trabalho a questão política. Eu não tenho dúvida disso não. Só que em outro registro, não no registro assim, digamos, mais direto da questão política, mas personagens desadequados, que estão sempre indo atrás de um cenário, de uma comunidade também desadequada. Eu acho que é uma opção que existe aí, política, uma opção, eu diria até, de timbre anárquico mesmo. Anárquico. Isso que eu acabei de falar agora, quer dizer, me sinto um escritor da convulsão, é nesse sentido que eu acho que a coisa é anárquica, se você for levar à questão última. É uma certa pulsão por um ethos, onde as coisas estão ainda no seu estado selvagem, no seu estado quase que desgovernado, desgovernado. É por aí. A questão da negação, que eu falava também, do Marcuse. Eu acho que se não for pra escrever pra negar o status quo, no seu sentido mais geral, pra que escrever então? Eu acho que é isso. Agora a literatura não existe pra homologar, pra referendar uma ideologia prévia, uma ideologia pronta e dada, isso não. A literatura pra mim é um terreno de liberdade muito grande. E de aventura.

AP - Você não acredita que se utilizam da literatura para esse fim, pra homologar, pra alienar?

JGN - Acho que se utilizam sim, instrumentalizam a literatura em prol de programas políticos, enfim, dúbios. Acho que sim. Acho que a boa literatura, a literatura que conta, a literatura vertical ela não pode ser fascista. É sempre um chamamento pela liberdade, pela verticalidade humana. Então, não sendo fascista, poxa, brindemos a liberdade do ato literário. A literatura é a descrença no pensamento absolutista, seja ele de que latitude for. Monolítico, absolutista. Eu acredito que a literatura é um nicho dialético por excelência. As contradições ficam à flor

da pele, as contradições humanas, e é nesse atrito entre elas que o gozo literário se faz, nesse embate aí entre as paixões humanas. A literatura expõe isso. É o "to be or not to be" de sempre. É botar em questão até seus próprios fundamentos, a realidade tal qual ela se apresenta. É o confronto até com a possibilidade da loucura, né? A literatura é muito perigosa, muito perigosa.

Laços entre a tela e a página

Marinyse Prates de Oliveira*

Entre a superfície em branco da página e o espaço vazio da tela há laços mais estreitos do que muitas vezes nos é dado suspeitar à primeira vista. Enquanto a página, sobretudo do romance, existe à espera das palavras que acionarão os sentidos e se transformarão na mente do leitor em imagens, a tela se oferece às imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador através de palavras.

Nos idos de 1921, o teórico-cineasta Jean Epstein iniciou seu ensaio "O Cinema e as Letras Modernas" com estas ágeis palavras: "A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura." (1) Conforme sugere o crítico, a relação entre a literatura e o cinema é, de fato, uma via de mão dupla ou, tomando-se de empréstimo uma expressão feliz de Calvino, "é um pouco assim como o problema do ovo ou da galinha." (2) Enquanto a literatura se apóia na expressão verbal, a imagem visual constitui a matéria básica do cinema, mas esses são domínios que muitas vezes se imbricam a tal ponto, que se torna difícil estabelecer-lhes as fronteiras.

Ao refletir sobre os processos imaginativos, em seu ensaio sobre a Visibilidade, Calvino acaba por jogar um facho de luz sobre o natural entrelaçamento existente entre a literatura e o cinema. Para o escritor italiano, esses processos se realizam de duas maneiras: "O que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte de imagem visiva para chegar à expressão verbal." (3)

O primeiro processo corresponde, para ele, ao ato de leitura: "Lemos por exemplo uma cena de romance ou reportagem de um acontecimento num jornal e, conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante dos nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos de detalhes que emergem do indistinto." (4)

A imagem, o movimento e o som são habitualmente considerados materiais inerentes ao cinema. Todavia, não se pode negar que, mesmo antes do surgimento dos meios tecnológicos que possibilitaram a existência do filme, tais elementos já integravam o fenômeno literário, graças à capacidade da linguagem em descrever e sugerir aspectos que tocam a sensibilidade e acionam os mecanismos de nossa imaginação. Conforme nos alerta o escritor italiano, "No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro 'vista' mentalmente por um diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num set para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme." (5)

Entre a literatura e o cinema, há um parentesco originário, diálogo que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos, mas que a estes precedeu: "Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o 'cinema mental' da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse cinema mental funciona continuamente em nós — e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema — e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior." (6)

Reportando-se à análise de *Os Noivos*, de Manzoni, Umberto Eco evidencia essa antiga aproximação entre literatura e cinema, ressaltando o caráter de reciprocidade no empréstimo

de técnicas e procedimentos:

Somos capazes de perdoar Proust por ocupar trinta páginas com o processo de adormecer, mas por que Manzoni tem de ocupar uma página inteira para nos dizer: 'Era uma vez um lago, e aqui pretendo situar a minha história'? Se tentássemos ler esse trecho com um mapa diante de nós, veríamos que Manzoni elabora sua descrição conjugando duas técnicas cinematográficas: zoom e câmara lenta. Não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção. Manzoni age como se estivesse filmando de um helicóptero que aterrissa bem devagar (ou como se estivesse reproduzindo a maneira pela qual Deus olha do alto para escolher um indivíduo humano na superfície da Terra). (7)

Na realidade, enquanto a literatura possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena exteriorização, por meio da projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos: "Um filme, quando passa na tela, e um livro, no instante em que está sendo lido, não são apenas esses objetos que aparecem diante dos olhos. São também e principalmente o que começa a se criar no imaginário a partir do estímulo que vem da imagem e da letra." (8)

Na opinião de McLuhan, "A tarefa do escritor e do cineasta é a de transpor o leitor e o espectador, respectivamente de seu próprio mundo para um mundo criado pela tipografia e pelo filme". Assim é que "o homem tipográfico adaptou-se logo ao cinema, porque o filme, como o livro, oferece um mundo interior de fantasia e sonho. O espectador de cinema senta-se em solidão psicológica como o leitor de livros: isto não acontecia com o leitor de manuscritos nem acontece com o telespectador." (9)

O surgimento do videocassete, não há dúvida, possibilitou um aprofundamento dessa relação que já era naturalmente estreita. Ao facultar ao espectador interferir no processo de projeção, retrocedendo, adiantando ou interrompendo-o, o vídeo conferiu ao espectador do filme as facilidades de manuseio próprias do leitor de livros. Como diz Arlindo Machado, "Certamente já se zapava em outros tempos e antes mesmo do controle remoto e da televisão. O leitor do livro sempre zapou secretamente, fazendo uma leitura interesseira, seletiva e até mesmo 'atravessada' desse objeto todavia tirânico em matéria de linearidade: o romance. Ainda no Ottocento, Machado de Assis sugeria a seus leitores que pulassem alguns capítulos, que voltassem atrás ou mesmo que mudassem de romance ou de autor." (10)

Vista a questão sob esse prisma, é plausível admitir não só a influência da literatura sobre o cinema, que sabemos haver sido expressiva, mas igualmente as ressonâncias de uma certa forma de "cinema interior ou mental" sobre a literatura e as artes em geral, mesmo em uma época precedente ao advento dos artefatos técnicos:

a idéia do cinema se expressa também através de outras formas de composição, e por isso talvez seja possível dizer que o cinema começou a existir antes mesmo do primeiro filme; que a invenção do cinematógrafo veio atender ao desejo de flagrar o movimento, o acaso, o passar do tempo - desejo que já existia antes do mecanismo que tornou possível a realização de filmes; talvez seja mais preciso dizer que não foi a invenção do cinematógrafo que tornou possível o cinema, mas, ao contrário, que a idéia do cinema é que tornou possível a invenção do cinematógrafo. E dizer também que o cinema se encontra presente como estrutura comum aos muitos modos de ver e sonhar o mundo inventados desde que o homem descobriu que podia fotografar um instante que passa, e começou a sonhar com um aparelho capaz de fixar o

instante passando. (11)

As fronteiras do cinema abrangem, deste modo, uma extensão bem mais ampla que os limites estreitos do filme, enquanto fita de celulóide através da qual se lançam imagens na superfície branca da tela. João do Rio observou que a própria vida se assemelha a um "cinematógrafo colossal" e que cada pessoa "tem no crânio um aparelho onde o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos que as fitas correm numa velocidade inacreditável." (12) Semelhante comparação também ocorreu a Mário de Andrade: "Pois não é que ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim! Pois não é que, no écran das folhas brancas, começou a se desenrolar o filme moderníssimo dum poema!" (13)

A partir do estudo da descrição feita por Leonardo da Vinci para uma representação do Dilúvio através da pintura, Eisenstein — um dos primeiros cineastas a alimentar preocupações teóricas — oferece-nos um belo exemplo sobre o caráter cinematográfico de certos textos, produzidos em época anterior à invenção do cinema. Eisenstein denomina expressamente o texto de Leonardo de "roteiro de filmagem" : "Nele, através de uma acumulação crescente de detalhes e cenas , uma imagem palpável surge diante de nós. (...) Escolhi este exemplo em particular porque nele a cena audiovisual do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. Uma realização como esta de coordenação sonora e visual é notável, vinda de qualquer pintor, mesmo sendo Leonardo." (14)

Esse processo de entrelaçamento de recursos provenientes de diferentes sistemas semióticos é bem caracterizado por José Carlos Avellar:

... o cinema, ao mostrar o dia-a-dia em movimento, nos ensinava a novamente pensar em imagens e dar novos nomes às coisas. Um certo modo de pensar em movimento como uma imagem de cinema, de mostrar informações simultâneas e abertas para todos os lados, de pegar o instante que passa no instante em que passa, gerou textos, músicas, desenhos, pinturas - e em alguns momentos a idéia do cinema até se expressou melhor aí, nestas outras formas, que nos filmes. Eisenstein montou uma palavra, cinematisme, para se referir a uma certa qualidade cinematográfica, um certo modo de pensar em imagens, presente em outras formas de expressão artística — e até mesmo em textos em imagens anteriores ao invento do cinematógrafo. A pintura, basta lembrar o gesto de Cézanne, que divide uma maçã em muitos planos de luz e cor, ou lembrar o cubismo e as colagens de Picasso e Braque, e a música, basta lembrar a estrutura das composições de Stravinsky ou Schönberg, solucionaram questões de montagem quase ao mesmo tempo ou mesmo antes de o cinema abrir a discussão sobre os diferentes modos de colar um plano ao lado do outro. (15)

Não são poucos os casos de textos, literários ou não , em que se registra um forte parentesco com elementos que, após o surgimento dos meios tecnológicos, assumiram feição declaradamente cinematográfica. Ao filmar Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, Júlio Bressane não pôde conter o entusiasmo: " Desmembrei o livro e encontrei nele O Brás Cubas-livro, O Brás Cubas-música, O Brás Cubas-pintura. Dessa Dissecação nasceu o filme, fundamentalmente porque senti na prosa do escritor conceitos de montagem cinematográficos. Isso é fantástico. O livro é de 1880, antes do cinema. (...) Memórias Póstumas de Brás Cubas faz fronteira com as outras artes." (16)

Esse intercâmbio, como se pode notar, não se restringe ao diálogo entre literatura e cinema. O que hoje se denomina, à luz dos conceitos peirceanos, de intertextualidade semiótica, é fenômeno que ultrapassa o âmbito dos meios técnicos, atingindo em diferentes graus e

épocas, todo o campo das artes: teatro, música, dança, pintura, arquitetura, escultura, etc.

Na opinião de Welck e Warren, ao longo de sua trajetória, "as artes têm tentado tirar efeito umas das outras" e "nisso têm encontrado êxito em medida considerável." Os autores ilustram fartamente o intercâmbio temático entre a literatura e outras artes, com registros colhidos de um período sempre anterior ao surgimento dos meios tecnológicos:

Já se aventou que Spenser tirou algumas de suas descrições de tapeçarias e de reproduções de espetáculos; os quadros de Claude Lorrain e de Salvatore Rosa influenciaram a poesia paisagística do séc. XVIII; Keats colheu alguns pormenores da sua 'Ode on a Grecian Urn' num quadro de Claude Lorrain. Stephan A. Larrabee ocupou-se de todas as alusões e referências à escultura grega que podem encontrar-se na poesia inglesa. Albert Thibaudet mostrou que 'L'après-Midi d'une Faune' de Mallarmé foi inspirado por um quadro de Boucher que se encontra no National Gallery de Londres. Muitos poemas têm sido escritos acerca de quadros específicos, sobretudo por poetas do século XIX, como Hugo, Gautier, Os parnassiens e Tieck. (17)

Para McLuhan, por outro lado, o Rei Lear, de Shakespeare, é a primeira peça de perspectiva tridimensional verbal em qualquer literatura. No ato IV, cena VI, diz o teórico canadense, "Edgar esforça-se por convencer Gloucester, então cego, a acreditar na ilusão de que eles se encontram à borda de um íngreme rochedo." Na verdade, "o que Shakespeare faz aí é colocar cinco painéis de duas dimensões, um atrás do outro. Dando a esses painéis planos uma torção diagonal, eles se seguem um ao outro, como se estivessem numa perspectiva a partir do ponto imóvel de observação." (18)

Já Flora Süssekind, em uma de suas costumeiras escavações, relaciona vários ensaios que tratam desse antigo namoro entre a literatura e as artes visuais, ressaltando que "Tais exercícios de aproximação não são, no entanto, propriamente frequentes na crítica brasileira moderna." Assim é que Antônio Cândido e Gilda de Melo e Souza fazem menção à referencialidade plástica de certos poemas de Manoel Bandeira, associando "Canção das Duas Índias" a De Chirico e Max Ernest, ou "Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá" a uma espécie de papier collé; Eugênio Gomes vê em alguns personagens de Machado de Assis uma ligação com caricaturas, vinhetas e estampas das revistas ilustradas tão em voga na segunda metade do século XIX no Brasil; Augusto de Campos destaca a espacialização tipográfica, a sintaxe visual e a circulação de signos verbais e não verbais como traços marcantes do trabalho de Vladimir Dias Pino. (19)

Se, por um lado, esse processo de aproximação entre linguagens diversas não é fato recente, não há como negar que o surgimento dos artefatos técnicos — notadamente o daguerreótipo e o cinematógrafo — são, em grande medida, responsáveis pelas profundas transformações ocorridas em nosso século, inclusive no panorama das artes, por promoverem significativas alterações na visão do mundo, na forma de o apreender, sentir, pensar e, enfim, traduzi-lo em palavras e imagens. Através dos sofisticados processos de reprodução que a técnica colocou a nosso dispor, os objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento e à contemplação de poucos, tornam-se, a partir de então, acessíveis a um número cada vez maior de pessoas, processo de dessacralização para o qual Walter Benjamin cunhou a expressão "perda da aura". Dotados de linguagens diversas das esteticamente consagradas, a entrada dos meios tecnológicos no panorama social acabou por provocar uma reconfiguração tanto do seu modo de recepção quanto do próprio fazer artístico, frente a um mundo dominado pela técnica, que demanda novas respostas a seus anseios, angústias e questionamentos.

Incapaz de competir com a fotografia no registro da realidade, a pintura viu-se forçada a distanciar-se gradativamente de sua tendência figurativista, passando a perscrutar espaços abstratos, cuja porta de entrada é vedada à máquina.

O cinema, a seu turno, revelou a limitação do olho humano e desvendou segredos de que nem ao menos suspeitávamos: "O olhar frio da câmera veio revelar-nos um mundo novo, que nossos olhos em geral não enxergavam, habituados que estavam a ver cada objeto segundo a utilidade e o sentido que tomava em cada momento da vida. O cinema veio chamar a nossa atenção para a superfície dos objetos: até mesmo os mais familiares, pela magia do close up e do enquadramento, revelam-se repentinamente desconhecidos, impenetráveis, novos." (20)

Em seu já antológico ensaio *A obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin chama a atenção para o fato de que, alterado o modo de percepção da realidade — pelo surgimento da fotografia e do cinema — o campo estético viu-se inevitavelmente afetado em seus domínios. A amplitude de tais transformações, porém, informa-nos o próprio Benjamin, já havia sido intuído por Valéry em 1934: "Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, são, há cerca de 20 anos, o que sempre haviam sido. É de esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte." (21)

Em período mais recente, ao refletir sobre as mudanças que os novos meios de comunicação — por ele entendidos como extensões do homem — causam na sensibilidade e nos hábitos perceptivos, McLuhan põe em relevo a relação específica entre arte e mídias como um processo de mútua fecundação.

"Ao afirmar que a 'mensagem' de qualquer meio ou tecnologia 'é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas, McLuhan reconhece, através dos meios de comunicação, uma ação recíproca entre a técnica e a sensibilidade que faz com que os meios e as tecnologias, como extensões do homem, não possam deixar de desempenhar um papel ativo no ambiente e na vida humana, introduzindo novos hábitos perceptivos." O pensamento de McLuhan "aponta o sentido propriamente estético da ação dos meios e tecnologias" e "permite também compreender, sob a vigência dos meios de comunicação contemporâneos, a mútua fecundação entre arte e técnica, no horizonte da produção de sentido." (22)

Dentre os meios que o progresso científico nos legou, o cinema representa, de forma privilegiada, o resultado de um casamento profícuo entre arte e técnica. Conta-se que Méliés, um profissional de teatro que trabalhava com mágicas, após a primeira apresentação pública de um filme, em 1895, propôs a Lumière a compra de um aparelho. O inventor, desacreditando das potencialidades artísticas do novo instrumento, desaconselhou Méliés a adquiri-lo. Estava seguro de que o cinematógrafo "não tinha o menor futuro como espetáculo; era um instrumento científico para produzir o movimento e só poderia servir para pesquisas." (23) O cinema, entretanto, contrariando os prognósticos de Lumière, não só acabou por adquirir estatuto de arte, como se desenvolveu a partir de linhas marcadamente narrativas.

No tocante a esse aspecto, vale ressaltar as observações de Jacques Aumont et alii. Eles reconhecem que, "Por definição, o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao

teatro, ao romance, quanto à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema." E acrescentam que há pelo menos três fortes razões para o cinema ter-se enveredado pela narrativa.

O simples fato de mostrar, de representar um objeto de maneira a possibilitar o seu reconhecimento é um ato de ostentação que traz a intenção de se dizer algo a seu respeito. Além do mais, qualquer objeto é um discurso em si, uma vez que, mesmo antes de sua reprodução, já veicula para a sociedade uma série de valores. "Deste modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostentação."

Por outro lado, a imagem em movimento está em constante transformação e ao mostrar a passagem de um estado da coisa representada para outro, exige tempo, como ocorre, aliás, a qualquer história, que, na realidade, corresponde ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal, esquematizando-se através de uma série de transformações.

Assim é que o próprio cinema puro ou experimental conserva sempre algo de narrativo e "para que um filme seja plenamente não narrativo, seria preciso que ele fosse não representativo, isto é, que não se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos."

A terceira razão que levaria o cinema a empenhar-se em desenvolver suas capacidades de narração estaria apoiada, segundo os autores, na preocupação em ser reconhecido como arte. Superar a condição de 'espetáculo vil', de 'atração de feira', "exigia que o cinema se colocasse sob os auspícios das 'artes nobres' que eram, na passagem do século XIX para o século XX, o teatro e o romance."

Para os autores, o grande interesse que atualmente se verifica no estudo do caráter narrativo do cinema "reside, em primeiro lugar, no fato de que ele, ainda hoje, é predominante e que por meio dele é possível captar o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos, para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história", acrescentando que, no entanto, já é "possível estabelecer um modelo próprio ao narrativo cinematográfico, diferente, segundo certos aspectos, de um narrativo teatral ou romanesco." (24)

Por sua capacidade de apresentar a imagem em movimento, obedecendo, inclusive, às linhas de perspectiva que a pintura renascentista nos habituou a considerar como forma natural de percepção dos objetos — o cinema, como nenhuma outra forma de expressão — alcançou o efeito da impressão de realidade, fazendo com que as imagens projetadas na tela se assemelhassem de forma quase perfeita ao espetáculo oferecido aos nossos sentidos pelo mundo real. A verossimilhança que o romance realista tanto perseguiu e esforçou-se por sugerir através de palavras e recursos artificiosos, como a ocultação do narrador, o cinema agora expunha ao espectador em imagens convincentes. Para Robert Stam, "A arte cinematográfica tornou-se o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. A popularidade inicial do cinema deveu-se à sua impressão de realidade, a sua fonte de poder, e simultaneamente, a seu defeito congênito. (...) O cinema herdava o ilusionismo abandonado pela pintura impressionista, combatido por Jarry e o simbolistas no teatro e minado por Proust, Joyce e Woolf no romance." (25)

Optando pela modalidade narrativa, o cinema roubou da literatura parte significativa da tarefa

de contar histórias, tornando-se, de início, um fiel substituto do folhetim romântico. E, apesar de experimentações mais ousadas, como a "Avant-Garde" francesa dos anos 20, ou o surrealismo cinematográfico, que buscaram fugir dessa linha, a narratividade continua a ser o traço hegemônico da cinematografia.

Enquanto mercadoria, o filme revelou-se um produto altamente lucrativo, por despertar o interesse de um público cada vez mais numeroso, ávido por uma história envolvente. No rastro do filão do lucro, Hollywood rapidamente tornou-se a cidade das ilusões e encontrou na literatura uma fonte quase inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana — sobretudo romances e novelas — cujos enredos têm sustentado o sucesso de inúmeras produções em relação ao grande público, e, em alguns casos, recebido o reconhecimento da própria crítica. Por outro lado, adaptar para o cinema ou para a televisão — meios reconhecidamente ligados à cultura de massa — obras de autores como Shakespeare, Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Flaubert, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, para citar apenas alguns nomes de relevo no panorama universal e nacional — equivale a trazer para os mídias o prestígio da grande arte ou, no dizer de alguns, tornar a arte erudita acessível ao grande público.

Não se pode negar que o cinema, principalmente em seu período clássico, tenha procurado na aproximação com a literatura uma forma de legitimar-se. E além das freqüentes adaptações de obras literárias para a tela, tornou-se prática corrente, em particular naquele período, a contratação de escritores como roteiristas. Assim é que Scott Fitzgerald, Aldous Huxley, Gore Vidal, William Faulkner, James Age e Nathanael West, dentre outros, tornaram-se os contadores de muitas histórias que comoveram o grande público e garantiram o sucesso de vários empreendimentos. Saber se tais roteiros traziam a marca da criação literária já é uma outra questão, que talvez possa ser analisada a partir da postura de alguns desses escritores-roteiristas. Faulkner, por exemplo, não fazia segredo sobre a natureza de sua atividade em Hollywood: "Faço apenas o que me dizem para fazer; é um emprego, e pronto." (26)

Esta é uma questão, aliás, que tem suscitado as posições mais díspares dos teóricos que se ocuparam do assunto. É conhecida, por exemplo, a divergência entre os integrantes da Escola de Frankfurt a esse respeito. Enquanto para Benjamin os meios constituem um veículo de democratização e politização, na medida em que possibilitam à massa o acesso a bens culturais antes restritos à elite, Adorno e Horkheimer vêem no que denominam indústria cultural, uma forma de alienação e controle psicológico do consumidor, que passa de sujeito a objeto, em um processo capitalista no qual a meta é sempre a obtenção do lucro.

A adaptação de obras literárias para o cinema e, posteriormente para a televisão — meios que privilegiam a linha narrativa — também não se tem feito sem conflitos. Sendo os meios de comunicação encarados em geral apenas como indústria, muitos vêem esse processo como um mecanismo de facilitação para o grande público, em detrimento da qualidade propriamente estética da obra original. Outros defendem que, neste caso, são sempre os meios que saem perdendo, apoiados na justificativa de que, pela diferença de linguagens, essas adaptações resultam sempre em empreendimentos insatisfatórios.

Uma apaziguadora saída para o impasse pode ser tomada de empréstimo a uma teorização feita por Haroldo de Campos a respeito da tradução de textos, em que ele propõe uma tradução como recriação: "Para realizar uma tradução recriativa, o tradutor precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida. Assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original." (27) E esta talvez seja a solução mais

consensualmente aceita...

Segundo McLuhan, "A própria indústria cinematográfica considera que seus maiores sucessos derivaram de romances - o que é perfeitamente razoável. O filme, seja em forma de rolo, seja em forma de roteiro ou script, está perfeitamente entrelaçado com a forma do livro." (28)

Em contrapartida, hoje já não é mais possível desconhecermos quanto o livro pode estar entrelaçado com a forma do filme!

Wellek e Warren acentuam que "Cada uma das várias artes — artes plásticas, literatura e música — tem uma evolução individual, com diferentes cadências e diferente estrutura interna dos elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num determinado ponto e determinem a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um esquema complexo de relações dialéticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas adentro da arte em que ingressam." (29)

Extrapolando as considerações dos autores para o caso específico do cinema, não seria impróprio considerá-lo a mais eclética, completa e rica dentre as formas de expressão para a qual convergem as demais artes: o teatro, a literatura, a música, a dança. Para Paulo Emílio Sales Gomes, "O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desse apoio que eventualmente digere" e "é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula." (30) Transformando e adaptando a sua natureza recursos pertencentes a outras linguagens, o cinema pôde permitir posteriormente às demais formas de manifestação artística reapropriar-se de elementos originariamente inerentes a seus domínios mas que, após a migração para o mundo do filme, adquiriram nuances novas. Este é o caso, por exemplo, de recursos como a cena, a montagem e o monólogo interior, que preexistiram ao cinema e que, no entanto, após sua utilização por esse meio, ganharam feições tão peculiares, que passaram a ser associados prioritariamente à cinematografia.

No ensaio "Dickens, Griffith e Nós", Eisenstein, em estudo minucioso, procura demonstrar quanto a estética nascente do cinema americano ficou a dever ao escritor inglês, cujos romances foram tomados por Griffith como forte referencial para a elaboração de seus filmes. Para o cineasta russo, "Dickens pode ter dado, e deu realmente, à cinematografia muito mais do que a idéia da montagem da ação paralela (...). Os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje." (31)

De início fortemente atrelada à literatura e a outras formas de expressão consagradas, a linguagem cinematográfica, ao longo deste século, conquistou autonomia e especificidade a ponto de se tornar, em nossos dias, um expressivo referencial no comércio semiótico que vem se intensificando entre as artes. Dele se aproximou com resultados surpreendentes a própria narrativa romanesca que, a partir do século XVIII, tem-se mostrada aberta a contínuas transformações temáticas e estilísticas.

O folhetim romântico, expressão fiel do imaginário maniqueísta burguês — a partir de enredos fantasiosos, que ao final puniam os maus e premiavam o herói e a mocinha bem comportada com um casamento eternamente feliz — cativou um público leitor suficientemente expressivo para promover a cristalização do gênero.

A saturação dessa fórmula, entretanto, cederá lugar, no final do século XIX, ao romance

realista, que substitui a figura do herói romântico pela do homem comum, sujeito aos embates da sociedade em que se encontra inserido. Essencialmente mimética, a narrativa realista volta-se para a retratação psicológica dos personagens e a análise do contexto social que os abriga, encontrando, no caráter historiográfico da obra de Balzac, um dos seus momentos exponenciais.

Ao romper com o enredo sistematicamente ordenado, com a relação de causa e efeito entre os fatos e ao tomar o tempo e o espaço enquanto dimensões subjetivas, o romance moderno instituiu o processo de esfacelamento de alguns dos cânones mais sagrados à narrativa romanesca produzida até então. A busca obsessiva de adequação da linguagem inaugura no romance moderno uma postura auto-analítica, de investigação de sua própria estrutura, que redundará em significativas transformações no âmbito da forma: mais que um problema de diegese, o romance torna-se uma questão de linguagem.

O romance simbolista do final do século XIX centra-se prioritariamente no processo de construção da obra, através do trabalho de elaboração da linguagem. Rompendo com a representação mimética, ele se torna um forte precursor do romance contemporâneo, que "reflete o desconcerto entre o indivíduo e a sociedade e expõe a ruptura essencial entre estes dois elementos, ressaltando, sobretudo, a desarticulação que marca e reduz o homem na história (...) O gênero privilegia agora a representação do mundo dilacerado e fragmentado pela complexidade social do século XX, o que, inquestionavelmente, exigirá a adoção de novas técnicas e de novas habilidades expressionais." (32)

Nas novas possibilidades oferecidas pelo discurso cinematográfico, a narrativa romanesca tem buscado com sucesso elementos para uma adequada expressão dos anseios do homem contemporâneo, mergulhado, cotidianamente, em um oceano de imagens que a técnica onipresente lhe impõe aos sentidos. No entender de Lúcia Helena,

Passado o impacto do Impressionismo e das vanguardas históricas, que aprofundaram a consciência de que a tarefa da arte não é a de representar 'tal qual' o mundo tomado por referente, o artista contemporâneo se depara com um outro tipo de desafio. No mundo em que lhe cabe viver a própria realidade se desvanece em simulacro, tudo parece ser signo e o mundo, um vasto sistema de imagens em delirante migração e expansão, sob o olhar de homens que não sabem definir bem a 'natureza' do que lhes é dado a contemplar. A narrativa brasileira, em especial o romance, vem tematizando essa questão, principalmente nas duas últimas décadas. (33)

Dentre os autores que alimentam essa preocupação, inclui-se João Gilberto Noll que, em nenhum momento ao longo de sua obra, despreza o fato de que "O leitor contemporâneo é também um espectador de imagens." Membro dessa sociedade do olhar, à qual todos pertencemos, Noll faz de sua ficção "uma intérprete astuta e sutil dos impasses de uma sociedade atingida pelo frenesi da imagem". Aliás, "boa parte da ficção contemporânea nos fala dessa sociedade e desse homem fronteiros, estilhaçados, sitiados num tempo de simulacros sedutores." (34)

A ficção de Noll, porém, não se limita à tematização dessa sociedade e desse homem submetidos às vicissitudes que circunscrevem a contemporaneidade. Para captar esses aspectos, ele se apropria de técnicas alheias aos domínios convencionalmente literários, inerentes ao campo que talvez haja oferecido a contribuição mais efetiva para configuração de um mundo em que a própria constituição da realidade é posta em questão, dado seu caráter

imagético — os próprios meios de comunicação, notadamente o cinema, tornando esses procedimentos a marca de sua escrita literária. Cada vez mais liberta da tirania do papel através das mais recentes conquistas tecnológicas, em Noll a palavra migra desenvolvida para a tela. Sem renunciar a sua condição lingüística, mescla-se com a imagem e retorna à página pronta para captar, como em poucos escritores atuais, as angústias e contradições do homem contemporâneo, cuja identidade se dilui no emaranhado das metrópoles, obrigando-o a uma busca incessante de si mesmo...

Aprofundar a análise dessa questão contribuirá, com certeza, para uma melhor compreensão do fenômeno literário na contemporaneidade. Mas este é assunto que, dada, inclusive, a limitação de espaço a que somos aqui submetidos, terá de ficar para uma outra conversa...

*Marinyze Prates de Oliveira é mestranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas na FACOM/UFBA. ^

NOTAS

1. EPSTEIN, Jean. "O Cinema e as Letras Modernas". In: XAVIER, Ismail (Org.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1991, p. 269. ^
2. CALVINO, Italo - Seis Propostas para o Próximo Milênio. Trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 102. ^
3. Idem, Ibidem, p. 99. ^
4. Idem, Ibidem, p. 99. ^
5. Idem, Ibidem, p. 99. ^
6. Idem, Ibidem, p. 99. ^
7. ECO, Umberto. Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 77. ^
8. AVELLAR, José Carlos - Cinema e Literatura no Brasil. São Paulo, Projeto Frankfurt, 1994, p. 98. ^
9. MCLUHAN, Marshall - Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. Trad. Décio Pignatári, São Paulo, Cultrix, 1964, p. 320 - 328. ^
10. MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário. São Paulo, EDUSP, 1993, p.1 45. ^
11. AVELLAR, José Carlos - Op.Cit., p.99. ^
12. Apud Sussekind, Flora - Cinematógrafo de Letras. São Paulo, Companhias das Letras, 1987, p. 45. ^
13. Apud AVELLAR, José Carlos - Op Cit., p.99. ^
14. EISENSTEIN, Sergei - O Sentido do Filme. Trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990, p. 24. ^
15. AVELLAR, José Carlos - Op. Cit., p. 94. ^
16. Apud AVELLAR, José Carlos - Op. Cit., p. 122. ^
17. WELLEK, René e Warren, Austin - Teoria da Literatura. Publicação Europa-América, s. d., p. 153 - 4. ^
18. MCLUHAN, Marshall - A Galáxia de Gutenberg. Trad. Leonidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977, p. 37 - 8. ^
19. SÜSSEKIND, Flora. Papéis Colados. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, p. 271. ^
20. PERRONE - MOISÉS, Leyla - O Novo Romance Francês. São Paulo, Coleção Buriti, 1966, p.22. ^
21. Apud BENJAMIN, Walter - "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica".

- In: LIMA, Luís Costa - Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1982, p. 209. ^
22. VALVERDE, Monclar E. - "A Transformação Mediática dos Modos de Significação (Anotações para uma Releitura de McLuhan)". In: Textos de Cultura e Comunicação, No 28, Salvador, FACOM-UFBA, Segundo Semestre, 1992, p. 53. ^
23. BERNARDET, Jean Claude - O Que é Cinema. Brasiliense, 1991, p. 11. ^
24. AUMONT, Jacques et alii. A Estética do Filme. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Papyrus, 1995, p. 89-97. ^
25. STAM, Robert - O Espetáculo Interrompido. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 24. ^
26. Apud VIDAL, Gore. "Quem Faz o Cinema?", In: De Fato e de Ficção — Ensaio Contra a Corrente. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 78. ^
27. Apud, JOHNSON, Randal - Literatura e Cinema. Macunaíma: Do Modernismo na Literatura ao Cinema Novo. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo, T.A. Quiroz, 1982, p. 6. ^
28. MCLUHAN, Marshall - Op. Cit., p. 321. ^
29. WELLEK, René e WARREN, Austin - Op. Cit., p.165. ^
30. GOMES, Paulo Emílio Sales - "A Personagem Cinematográfica". In: CÂNDIDO, Antônio et alii - A Personagem de Ficção. São Paulo, Perspectiva, 1992, p.105-6. ^
31. EISENSTEIN, Sergey - A Forma do Filme. Trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, p. 180-1. ^
32. MAGALHÃES, Carlos - A Fragmentação Romanesco - Existencial em As Horas Nuas de Lygia Fagundes Telles. Tese de Mestrado, UNB, 1995, p. 31. ^
33. LÚCIA HELENA. Boletins ALBS, Porto Alegre, Associação Internacional de Leitores - Conselho Brasil Sul, nos 3 e 4 / 1987. ^
34. Idem, Ibidem. ^

