

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**

DIEGO GOMES DO VALLE

JOÃO GILBERTO NOLL E O APELO PROSAICO

**CURITIBA
2010**

DIEGO GOMES DO VALLE

JOÃO GILBERTO NOLL E O APELO PROSAICO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Venturelli.

CURITIBA

2010

Para

Minha avó Josefa que nos deixou neste meio tempo.

Minha esposa Jana, que a amo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me ajudaram indiretamente neste trabalho, seja com uma conversa despretensiosa, seja com uma sugestão de leitura. Em especial meus amigos Mikuska, Jonas, Fernando, Lincoln e Zé, e inevitavelmente outros que esqueci...

Também aos meus irmãos que se orgulham tanto de mim, sem saber que eu que os admiro ainda mais por terem famílias lindas e viverem a vida com uma intensidade que gostaria de ver em mim. À Naty, por sempre mostrar interesse por aquilo que lhe falo, (isto me fez sentir importante, Naty).

Agradeço ao meu pai, por ter me financiado e confiado, desde a inscrição do vestibular. Por ter sido sempre um pai tranquilo e que gosta de videogame, como eu...

Logicamente à minha mãe por ter sempre uma palavra, um gesto, um “virado”, nas horas em que eu mais precisei. Por sempre ter achado que eu podia algo mais do que eu estava fazendo.

Agradeço à minha esposa Jana, que atura minhas teimosias e jeito de velho que tenho...

Agradeço à professora Milena, por ter sugerido pontos que melhoraram muito meu texto, e ter sido sempre muito amável em suas observações; à Silvana, por ter me apresentado um certo Mikhail Mikhailovich (isso já bastaria) e ter sido, antes de tudo, uma amiga.

Agradeço ao Noll por, pessoalmente e por e-mail, ter sido muito solícito e simpático comigo.

Por fim, sou grato ao meu orientador, Paulo Venturelli, que direto e reto soube direcionar meu estudo e fazer do processo de escrita algo mais produtivo do que se encaminhava. Também me encorajou a ousar diante do que costumava ser difícil.

RESUMO

Este trabalho se baseia nas análises de dois romances de João Gilberto Noll: *Hotel Atlântico* (2004) e *Harmada* (1993). Tais análises são norteadas pelo apoio teórico de Mikhail Bakhtin, no que tange à voz romanesca (prosaica) e ao temas prosaicos, no sentido lato do termo, ou seja, o prosaico enquanto cosmovisão, em oposição a qualquer concepção idealizante da realidade. Bakhtin contribui basicamente de duas formas para o nosso trabalho: através das teorias sobre o carnaval e sua força destronadora, presentes no livro sobre Rabelais e alguns outros escritos; por meio da teorização da relação do autor-criador e o seu herói, presentes em sua teoria do romance e outros ensaios. Tais conceitos do teórico russo ajudam a detectar, segundo Bakhtin, dois pontos fundamentais da análise romanesca: *o homem que fala e sua palavra*. Um pressuposto sobre o herói romanesco é que ele é um ideólogo, ou seja, sua linguagem representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, no caso do herói de Noll, presencia-se a mundivisão mais rasa possível. A relação com o outro e com o mundo é de um prosaísmo latente. Entende-se este prosaísmo não somente na sua oposição ao discurso poético, mas enquanto destronante ou simplesmente relativizante de certos discursos presentes nos romances, pretensamente finalizados, sistemáticos e/ou idealizantes. Busca-se demonstrar, desta maneira, que em função desta representação prosaica (em todas as instâncias), exemplificados nos romances selecionados, apresenta-se um sucedâneo de imagens e ações que possuem uma força destronante que viveu à margem da oficialidade, desde a Antiguidade. Tais imagens estão relacionadas aos dramas do baixo material corporal (sexo, necessidades naturais, excrescências etc.). Assim sendo, este estudo se configura como uma descrição detalhada deste *apelo prosaico*, presente em João Gilberto Noll, teorizada por um preconizador do prosaico: Mikhail Bakhtin.

Palavras – chave: João Gilberto Noll; Narrador; Mikhail Bakhtin; Prosaísmo.

ABSTRACT

This work is based on analyzing two novels by João Gilberto Noll: *Hotel Atlântico* (2004) e *Harmada* (1993). Such analyses are directed by the theoretical support from Mikhail Bakhtin, at what touches the novelistic voice (prosaic) and the prosaic themes, in the broadest sense of the term that means the prosaic as cosmovision, in opposite to any ideal conception of the reality. Bakhtin basically contributed in two ways to this work: through the theories about carnival and its dethroning power, located on the book about Rabelais and other texts; through the theorization over the relations author-book and its hero, found in his novel theory and in other essays. These concepts are going to be helping us to detect, according to Bakhtin, two fundamental points in the novelistic analysis: *the man who talks and his word*. A word took granted about the novelistic hero is the one that says he's an ideologist, his language always represents a particular point of view about the world, talking on Noll 's hero, we have possibly the shallowest worldvision of all. The relation with the other and with the world is made of a continuous prosaism. We understand this prosaism not only in its opposition to poetic speech, but as dethroning or simply relativizing to certain speeches occurred in novels, pretentiously finished, systematized, and/or idealizers. We aim to show, in this way, that in function of this prosaic representation (in all the instances) we have, exemplified in the selected novels, a succedaneum of images and actions owning a dethroning power that lived marginalized to officiality, since Antiquity. Such images are related to dramas of the low body material (sex, natural needs, excrescences etc.). Soon, this study sets itself as a detailed description of this *prosaic appeal*, in João Gilberto Noll, theorized by a pioneer on prosaic: Mikhail Bakhtin.

Key Words: João Gilberto Noll; Narrator; Mikhail Bakhtin; Prosaism.

SUMÁRIO

DAS MOTIVAÇÕES, DO CAMINHO A SER PERCORRIDO: APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA	8
Os mundos prosaicos: do pensador e do romancista	12
Dos meios	15
CAPÍTULO I – JOÃO GILBERTO NOLL E O APELO PROSAICO	18
1.1 Introdução	19
1.2 Uma conceituação necessária	20
1.3 A exotopia e o excedente de visão	25
1.4 A exotopia	26
1.5 O excedente de visão	31
1.6 Os narradores de Harmada e Hotel Atlântico	33
1.6.1 Palavra autoritária e palavra interiormente persuasiva	39
1.7 O mundo prosaico de Noll à luz de Bakhtin	43
1.7.1 Os corpos decentes	47
1.7.2 O corpo grotesco	50
1.7.3 O sexo, o gozo	54
1.7.4 Os espelhos	59
1.8 Síntese preliminar às análises de Harmada e Hotel Atlântico	61
CAPÍTULO II – UM DRAMA PROSAICO EM HARMADA	64
2.1 Introdução	65
2.2 Paisagem devastada	66
2.3 Entre insanos	73
2.4 No palco	75
2.5 Conclusões sobre Harmada	79
CAPÍTULO III - A MÁSCARA PROSAICA EM HOTEL ATLÂNTICO	80
3.1 Introdução	81
3.2 Primeiro ato	84
3.3 Segundo ato	90
3.4 Terceiro ato.....	92
3.5 Quarto ato	94
3.6 Quinto ato	97

3.7 Sexto ato	99
3.8 Conclusões sobre Hotel Atlântico	101
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
BIBLIOGRAFIA	107

DAS MOTIVAÇÕES, DO CAMINHO A SER PERCORRIDO: APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

“Cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos”
(BAKHTIN, 1999, p.266).

O intento desta pesquisa é uma análise de duas obras do autor gaúcho João Gilberto Noll: *Hotel Atlântico* (2004) e *Harmada* (1993)¹, a partir das noções discursivas do teórico e filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, para que se chegue à ampliação dos estudos sobre este romancista perturbador que vem inspirando toda uma nova geração de romancistas brasileiros². Nosso campo de pesquisa, em função dos limites deste trabalho, se concentrará somente nestes dois romances de Noll. Isto não impede que, em alguns momentos, busquemos exemplos das questões levantadas em outras obras do mesmo autor.

O que pretendemos não é uma aplicação mecânica de conceitos bakhtinianos à obra de Noll, por isto nosso esforço se concentrou, num primeiro momento, em estabelecer uma visão ampla das visões de mundo de Noll e de Bakhtin. Nossa intenção é iluminar o mundo de Noll por meio do universo prosaico que é insistentemente trazido à tona por Mikhail Bakhtin. Neste sentido, encontramos esta confluência de constâncias: ambos (Noll e Bakhtin) lutam por um destronamento daquilo que é artificialmente antiprosaico: seja o clássico (possuidor de autoridade indiscutível), o poético (idealizante e unívoco em essência, no sentido restrito que Bakhtin emprega), o burguês (enclausurado, empedernido, tal como Bakhtin evoca em muitos escritos como um *modus vivendi* representativo do afastamento do outro), o sistemático (que coloca os sujeitos em compartimentos previsíveis). Enfim, categorias que pretendem dar acabamento àquilo que por si só é inacabado e inconstante, ou seja, o homem e o mundo.

Morson & Emerson (2008) estabelecem três conceitos globais para comportar o desenvolvimento do pensamento bakhtiniano: prosaística³, não-finalizabilidade⁴ e

¹ A escolha destes dois romances se deve à similaridade dos dois narradores: ambos são ex-atores. Desta forma, a complexidade discursiva aumenta, já que se trata de uma problematização a mais na relação *eu-outro*.

² Segundo Paulo Scott, na abertura do livro de contos de João Gilberto Noll: *A máquina de ser* (2006).

³ Neologismo de Morson & Emerson para designar a oposição à poética (estilística) e a confluência com o mundo prosaico. Em verdade, Bakhtin deixa claro em muitos textos que a Estilística se mostra insuficiente, no modo que o russo a compreende, para a análise romanesca. Assim sendo, propõe novos métodos.

⁴ Neste momento, fomos fiéis ao termo utilizado na tradução brasileira do livro citado. No entanto, tal termo costuma ser traduzido, do russo, como “não-acabamento”, termo esse que nos parece mais

diálogo. Estes conceitos se desdobram e se misturam, mas o que há em comum entre eles é que todos levam a uma evidência (que é fundamental em Bakhtin) da insuficiência do sujeito e do mundo. Bakhtin parte deste pressuposto, o sujeito e o mundo são insuficientes, então a alteridade se torna fundamental para se compreender a identidade.

Em Noll, este é um dos temas que ficam mais evidentes: a estética da “deformação” da realidade *dada* e não *criada*⁵, está presente invariavelmente em seus escritos. Desse modo, temos de um lado um teórico que valoriza uma ótica prosaica, e de outro, temos um romancista que coloca seus personagens em ação num mundo de atmosfera radicalmente prosaica, em especial quando o autor implode as categorias de espaço/tempo. Um paralelismo de vozes entre Bakhtin e João Gilberto Noll se tornará esclarecedor.

Para Bakhtin há uma falência da estilística tradicional na abordagem da modalidade “romance”, uma vez que aquela não considera o aspecto plurivocal do discurso romanesco. Além disto, os estudos de Bakhtin sobre o romance estabelecem oposição ao discurso autossuficiente da poesia, pois, segundo ele, o narrador do romance orchestra o eterno conflito de vozes alheias e respostas antecipadas presentes em qualquer interação comunicativa. Justamente esta rede de interação discursiva escapa à estilística tradicional deixando um vácuo teórico na análise do romance. Em função disto, abordar temas relativos à prosaística se torna não só uma necessidade, como é um modo novo de ler o romance.

Em Noll, esta interação é uma constante se tornando uma marca característica de sua obra, com conflitos que evocam vozes hegemônicas de seu tempo com o intuito de satirizá-las. Em *Bandoleiros* (1985), por exemplo, temos um narrador envolto pelo discurso místico-utópico das “Sociedades Minimais” que é reproduzido por sua ex-esposa. Esta voz é desautorizada a todo o momento pelo discurso irônico do narrador, que se preocupa muito mais em combater qualquer tendência idealizante da realidade. Esta negação é, assim como em Bakhtin, um deslocamento dos “grandes temas” para uma realidade essencialmente cotidiana. Estes conflitos com o outro se dão *na* e *pela* linguagem.

claro e adequado. Por esse motivo, adotaremos este segundo termo até o fim da presente dissertação.

⁵ Diferenciação importante na visão de Bakhtin. Distingue aquilo que é *dado* (passível de uma análise sistemática) e *criado* (aquilo que está em constante movimento e por isso deve ser visto em sua complexidade e, evidentemente, parcialidade de interpretação).

Tendo como base o estudo do discurso, podemos elucidar alguns pontos da originalidade na perspectiva criativa de Noll, como, por exemplo, a visão do herói falível. Bakhtin (1997) afirma a quebra de integridade do herói como o reconhecimento de um estado humano de imperfeição. Daí reconhecer que a busca da individualização do autor ocorre no gênero romanesco como uma afirmação da solidão e falência humanas, como podemos depreender dos romances de Noll.

O pensador concorda também que a “voz” do narrador do romance não se afirma como uma “única” voz, mas como o agenciamento de vozes múltiplas que se realizam num campo de significados estabelecidos pelo tempo (1998), pelas condições sociais, pelo estado emocional dos envolvidos, ou seja, por tudo aquilo que cerca o processo de enunciação.

A noção de “discurso” em Bakhtin está diretamente relacionada às condições em que a enunciação é formulada. Assim, podemos afirmar que o que se diz só pode ser analisado se tomamos as condições do dizer como referência obrigatória do “dizer”, enquanto ato concreto de linguagem.

Já que o evento que envolve o “dizer” é tão importante, iluminamos um outro elemento dos romances de Noll que pode ser abordado a partir da noção dialógica bakhtiniana: é justamente o fato de os narradores em primeira pessoa insistirem em “falar” a um outro não materializado no presente do narrador, de quem ele (o narrador) antecipa a resposta. Isto nos leva a confirmar a idéia de que o discurso romanesco se constrói na tensão de vozes cruzadas e com o outro, uma vez que o romance necessita de uma voz divergente para a não-unicidade da obra⁶. Portanto, manifesta-se aí uma face do dialogismo. Esta perspectiva do narrador com o outro e o mundo será o objeto de maior reflexão neste trabalho.

Um estudo aprofundado sobre os romances selecionados para a pesquisa virá a elucidar questões de ordem teórica da produção literária de Noll, relacionando-as às noções de “excedente de visão”, “exotopia”, “palavra autoritária”, “palavra interiormente persuasiva” e alguns outros conceitos de Bakhtin. Tais conceitos reconhecidos da teoria bakhtiniana não encerram o foco de análise deste projeto, pois a fertilidade do pensamento bakhtiniano é por si só aberto e dialógico. Os

⁶ Em verdade, todo o discurso se constroi de tal maneira, no entanto, o romance utiliza esse plurilinguismo como fundamental para sua estética. Em oposição, o discurso poético, no sentido restrito que Bakhtin dá, abre mão, *grosso modo*, desse plurilinguismo no lugar de uma autossuficiência de sua voz.

desdobramentos desta fertilidade, por vezes, propõem novas discussões, de temáticas e amplitudes diversas, nem sempre percorridas neste trabalho.

Utilizaremos estes conceitos, voltamos a afirmar, não como sistema de análise, até porque este não foi o intento de Bakhtin, mas como proposições, evidentemente, que não fecham uma discussão, e, sim, trazem mais subsídios para ela. Logicamente que isto não implica uma ação não científica da nossa parte, buscaremos discutir conceitos específicos de Bakhtin e teorizar de forma mutuamente esclarecedora sobre os pontos de análise dos romances selecionados.

Há em comum entre Bakhtin e Noll a importância do outro. Bakhtin no seu livro *Estética da Criação Verbal* (2003) cita o exemplo de um sujeito diante do espelho, que adota determinada postura imaginando agradar a um outro nem sempre determinado. Ele finaliza este momento, dizendo que nunca estamos sós diante do espelho, estamos sob o domínio do outro, “assim é como ele me vê, agora cabe a mim me adequar ou rejeitar este domínio”. Tal visão de mundo reflete-se diretamente em sua filosofia da linguagem. Desta forma, fica evidente que o terreno a ser explorado em Bakhtin, com vista a esta alteridade, é enorme. Este projeto buscará fazer tais relações (no que seja conveniente ao nosso objeto de estudo), pois a relação do narrador com o autor, com o outro e com o mundo é uma relação de alteridade.

Da mesma maneira como Bakhtin dá enorme importância ao tempo-espço em que um discurso se dá, nós, da mesma forma, discutiremos o período histórico em que o herói de Noll se encontra⁷. Será tarefa nossa, localizar em uma “série” o autor gaúcho. Como adotamos a cosmovisão bakhtiniana para nosso projeto, seremos coerentes com seus métodos de análise romancesca, que passa por uma criteriosa evolução do gênero. Sem dúvida, este olhar para o passado irá dizer muito sobre a cosmovisão de Noll, que, pretendemos demonstrar, é um retorno à *praça pública*, onde tudo se mistura e se torna uma coisa só: os sujeitos se tornam objetos de gozo e desprovidos de qualquer hierarquia inerente a eles ou imposta por algo externo.

⁷ Utilizaremos o termo “herói” na acepção de Bakhtin. Ou seja, enquanto personagem central, “a voz que fala no romance”. Tal termo não pode ser confundido, no contexto dos personagens de Noll, como qualidade daquele que possui ou foi um personagem heroico, por exemplo.

OS MUNDOS PROSAICOS: DO PENSADOR E DO ROMANCISTA

Quando Bakhtin expõe uma maneira prosaica de se ver o mundo (não enquanto gênero, mas em sua maneira “rasa” de se contemplar o mundo), ele está pensando essencialmente naquele que foi o romancista que mais admirou e estudou: Fiódor Dostoiévski. Em *Memórias do Subsolo* (2000), por exemplo, o narrador almeja uma filosofia que dê conta do real, que não seja uma filosofia poética e/ou racionalista, por excelência⁸. O discurso poético⁹, idealizante, obscurece as vistas do filósofo deste tipo de pensamento, a ponto de não levar em conta fatos históricos que desmentem todo o discurso erigido. O narrador argumenta que historicamente o homem se configura paradoxal, incompleto, assistemático, prosaico: “Creio nisto, respondo por isto, pois, segundo parece, toda a obra humana realmente consiste apenas em que o homem, a cada momento, demonstre a si mesmo que é um homem e não uma tecla!” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.44). Desta maneira, o destronamento dos sistemas e da história idealizante resulta em um mundo prosaico: aberto e incompleto; esta é a condição buscada.

Bakhtin explicita esta condição prosaica de Dostoiévski, neste trecho de sua tese sobre o romancista:

Resulta daí que, na representação de sua vida interior, o prosaísmo chega a limites extremos. Pela matéria e o tema, a primeira parte de *Memórias do Subsolo* é lírica. Do ponto de vista formal, estamos diante da mesma lírica prosaica das buscas espirituais e intelectuais e da inexequibilidade espiritual, como, por exemplo, em *Os Espectros* ou *Basta*, de Turguêniev, como qualquer página lírica do *Icherzählung* confessional, como uma página de Werther. Mas é uma lírica sui generis, análoga à expressão lírica de uma dor de dente (1997, p.234).

Em *Diário de um Escritor* (1967), Dostoiévski, jornalista, nos conta o episódio, constantemente evocado por Bakhtin, de quando ele cruzou com um grupo de mujiques bêbados que conversavam por meio de impropérios “mas as palavras pesadas são sempre, não sei por quê, muito mais fáceis de pronunciar e loucamente expressivas” (p.62). Neste grupo, ele presenciou o uso de uma palavra grosseira, “que não se encontra no dicionário”. Esta palavra, em todos os sentidos prosaica

⁸ O narrador cita a expressão “belo e sublime” de Kant, para representar (refutando) esta linha idealizante do pensamento.

⁹ Bakhtin sempre salienta que quando cita “poético” é em sentido restrito, ou seja, em sua manifestação mais extrema. É neste sentido que aplicamos aqui, já que, nem nós, nem Bakhtin, deixamos de reconhecer que a poesia moderna contém elementos que assumem o dialogismo e o representam como estética.

(vulgar), é utilizada de maneira extremamente criativa, pois ela se renova pelo menos sete vezes, na boca de cada um, e finaliza com a oitava vez na boca do narrador conservador. Um uso vulgar, que ensina ao mundo poético como a “praça pública” dá conta de uma realidade infinitamente mais expressiva que os *Castelos de Cristais*¹⁰. Mostra-se o “homem no homem”. O homem no que ele tem de essencial, em sua limitação, em sua verdade.

Segundo Bakhtin (1998), o romance não é unívoco¹¹, pois ele possui um intrincado sistema de interações discursivas no qual cada discurso pode influir sobre os outros. O romance faz desta rede discursiva o seu pano de fundo, utilizando os discursos mais diversos sem aspas, ou seja, proporcionando ao leitor uma interação diferente da de outros gêneros, o épico, por exemplo, que em sua origem era somente ouvido: “Ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura” (BAKHTIN, 1998, p.397).

Tal rede discursiva, que é o objeto de representação do romance, é por onde se introduz o plurilinguismo. Articular este plurilinguismo de forma prosaica ou não, definirá se o microcosmo representado é composto de mônadas estáticas¹² ou de sujeitos que se renovam *com* e *nos* outros.

Bakhtin possui um conceito muito esclarecedor sobre a relação do autor e de seu herói, no livro *Estética da Criação Verbal* (2003). Ele desenvolve e polemiza a questão da exotopia, que deve existir entre autor e herói, ou seja, um afastamento necessário não só ao autor, que deveria compor com o máximo de isenção seu personagem, como a quem analisar uma determinada obra. A exotopia explica que não se devem assimilar as posturas ideológicas do personagem ao autor e vice-versa. Este conceito se explica quando é relatado que o herói refrata determinadas intenções do autor, podendo coincidir ou não com as ideologias deste último. Levaremos em consideração, ao analisar os romances citados, este pressuposto teórico, e buscaremos utilizá-lo em busca de uma interpretação dos narradores de

¹⁰ Expressão cara ao homem do subsolo, em *Memórias do Subsolo* (2000).

¹¹ Diferentemente do gênero poético em que “a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites” (BAKHTIN, 1998, p.93).

¹² Referência a Leibniz que considerava, *grosso modo*, suas mônadas como partes da natureza, perfeitas e autossuficientes. Citamos tais mônadas como contraposição à estética grotesca, de eterno movimento e insuficiência.

Noll, fora dos moldes tradicionais de análise, que privilegiam noções de tempo, espaço, foco narrativo e enredo como estruturas fundamentais do romances¹³.

A tensão entre consciência e as antecipações do outro estão muito presentes nas obras de João Gilberto Noll. Isto se torna mais claro pelo fato de os narradores serem a maioria das vezes em primeira pessoa¹⁴, já que presenciamos o encontro do sujeito com o mundo de forma privilegiada, de dentro de sua consciência. Temos, por exemplo, em *Harmada* (1993), um narrador que é um ex-ator aflito pelas consciências alheias:

Lembrei em silêncio que acabara de fugir de um hotel perto dali. Certo, não há nada até agora que caracterize minha saída como fuga, fuga será se eu não retornar por noites e dias. Mas sei lá, alguma coisa em mim queria que aquela minha saída do hotel ficasse desde já caracterizada como fuga (p.26).

Assim, a consciência do outro se torna sempre uma presença, desejada ou não. Um público para quem se encena.

Para Bakhtin (1998), “todas as linguagens do plurilinguismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo” (p.98). Desse modo, a determinação de cada discurso é imprescindível, pois uma palavra, um modismo ou qualquer que seja a sentença proferida se torna uma “en

tidade” que poderá ser confluyente ou divergente aos demais discursos. Tal personificação de um discurso é em Noll a demonstração da consciência dialógica em seus romances. Uma vez que um discurso é bem definido (plenissignificativo) ele é retomado com um sentido avesso, por vezes satírico. Novamente em *Bandoleiros* (1985), por exemplo, depois de se esclarecer as propostas filosóficas da “Sociedade Minimal”, o narrador se dá o direito de utilizar um enunciado que traz para si uma outra significação filosófica e a objetifica de maneira satírica: “Eu disse que ele tinha um minimalzinho dentro dele” (p.77). Este, é bem verdade, é um excerto do texto de Noll, mas que se confirma de maneira global durante o romance.

Aceitar esta condição plurilíngüe do romance é aceitá-lo como o gênero que mais retrata o processo sócio-interativo em que vivemos, pois é assim, desde sua

¹³ É negável a importância de tais elementos citados, no entanto a visão bakhtiniana supera a visão estanque destes elementos ao criar conceitos como o de cronotopo, exotopia, excedente de visão, etc. Essa superação ocorre em resultado de uma compreensão global (e não compartimentada) do fenômeno estético-literário.

¹⁴ Exceção feita ao romance *Berkeley em Bellagio* (2003), em que o narrador alterna entre primeira e terceira pessoas.

evolução com o “romance grego”¹⁵. Sendo oriundo da massa populacional, o romance consegue agregar em sua estrutura uma gama infinita de outros gêneros, o que proporciona à sua “natureza” um processo de assimilações e produções de novos discursos, igualmente legítimos. É no romance que o plurilinguismo é representado com maior fidelidade, não sendo uma exclusividade do romance.

Sendo assim, acreditamos que as contribuições deste trabalho estarão no desvendamento que a visão bakhtiniana pode proporcionar a uma reavaliação dos romances de Noll, e ao mesmo tempo, avançar na arquitetura romanesca deste autor. Iremos também analisar no autor gaúcho sua montagem composicional, pois, ao detectarem-se as redes discursivas que fazem parte de seus romances, de alguma forma estaremos alargando seu campo de interpretação, de uma forma consciente e objetiva. Na linguagem de Umberto Eco (1994), estaremos percorrendo os bosques e não usando-os como jardins de nossa casa.

DOS MEIOS

A leitura e a análise dos romances *Hotel Atlântico* e *Harmada*, ambos de João Gilberto Noll, são o fundamento da pesquisa. O ponto central de análise será a concepção de mundo encontrada em Noll, que é estilisticamente viva¹⁶, mutável; em nosso ponto de vista: prosaica. Por se tratar de obras que exploram o discurso interior e exterior do sujeito no mundo e que tem o diálogo (mesmo que por vezes encenado) como o único fim, a relação com a “teoria do romance” de Mikhail Bakhtin acontecerá de forma contínua, assim como as filosofias de linguagem, de Noll e Bakhtin, serão mutuamente analisadas.

Em um primeiro momento, iremos localizar a obra de João Gilberto Noll no que Bakhtin chama de “tradição do gênero”. Ou seja, no gênero romanesco não há um artista *gênio* que se ocupa somente de sua inventividade para criar uma determinada cosmovisão¹⁷. O que há é um artista que faz uso, conscientemente ou

¹⁵ Conforme Bakhtin em *Questões de literatura e estética* (p.213, 1998).

¹⁶ De acordo com o que exporemos sobre a estética grotesca e o não-acabamento nas relações do herói com o outro e com o mundo.

¹⁷ Em seu livro sobre Rabelais, Bakhtin vai refutar, como em muitos outros momentos, abertamente esta visão romântica: “As características particulares que ele (Victor Hugo) considera como sinais do gênio (no sentido romântico do termo) devem na realidade ser atribuídas às obras e aos escritores

por influência de seu cânone (memória do gênero), de determinadas técnicas que se renovam e tornam este gênero historicamente complexificado e permanentemente em transformação. Tal como argumenta Bakhtin sobre sua metodologia de análise basicamente histórica:

Para dominar esta linguagem, ou seja, para iniciar-se na tradição do gênero carnavalesco da literatura, o escritor não precisa conhecer todos os elos e todas as ramificações desta tradição. O gênero possui sua lógica orgânica, que em certo sentido pode ser entendida e criativamente dominada a partir de poucos protótipos ou até fragmentos de gênero (1997, p.159).

Munido deste olhar histórico, para a análise dos romances em questão, serão aplicados alguns conceitos presentes nas referências teóricas que servirão de base para a pesquisa, quais sejam: *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997), *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance* (1998), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999) e outras obras do círculo de Mikhail Bakhtin. Para que haja um aprofundamento de alguns conceitos específicos da teoria bakhtiniana, selecionaremos, dentre as muitas problematizações presentes neste *corpus* teórico, a relação do narrador romanesco com o *outro* e com o *mundo*.

Em razão da confessada e reconhecida abertura do pensamento bakhtiniano, buscaremos não sistematizar suas teorias, mas buscar um convívio, ainda que tenso, com as temáticas abordadas nos romances selecionados. Um enriquecimento mútuo é o que buscamos proporcionar a Noll e a Bakhtin. Uma mão dupla entre teoria e ilustração dela.

Uma aplicação estanque dos conceitos bakhtinianos aos romances selecionados iria a favor daquilo que Bakhtin sempre renegou: um “teorismo” que faz uso de conceitos mortos para tentar dar conta de uma realidade plena de vida e movimento. Tais críticas foram dirigidas principalmente aos métodos de abordagem do Formalismo, da Linguística e da Estilística¹⁸.

Munidos com o material teórico necessário para a pesquisa, analisaremos os romances de Noll com vistas à verificação da hipótese do “discurso romanesco”

que refletem de maneira essencial e profunda as épocas de mutação da história mundial” (1999, p.108).

¹⁸ Que fique claro: a crítica de Bakhtin, e o nosso receio, são de uma atitude crítica que desconsidera o movimento do romance e não à teoria que em si não é “viva” nem “morta”, nos termos que utilizamos.

como índice do prosaísmo defendido por Mikhail Bakhtin como estratégia composicional e ponto fundamental de estudo para a modalidade “romance”.

Assim sendo, a voz narrativa dos romances de Noll será o meio pelo qual localizaremos os motivos prosaicos em suas múltiplas possibilidades, e suas possíveis formas de articular tais destronamentos da realidade à uma visão de mundo muito característica em Noll.

Esta dissertação é composta por três capítulos, e sua ordem será a seguinte: em um primeiro momento, apresentaremos alguns conceitos de Bakhtin em constante relação com os textos de Noll, o que podemos chamar de “discussão teórica”. Em seguida, analisaremos o romance *Harmada*, tendo em vista todo o aporte teórico discutido no primeiro capítulo, apresentando exemplos importantes para a plena compreensão dos conceitos apresentados. Para finalizar, apresentamos uma análise do romance *Hotel Atlântico*, da mesma forma, utilizando os conceitos discutidos no primeiro capítulo.

CAPÍTULO I - JOÃO GILBERTO NOLL E O APELO PROSAICO

1.1 INTRODUÇÃO

“A verdadeira riqueza, a abundância não residem na esfera superior ou mediana, mas unicamente no baixo” (BAKHTIN, 1999, p.323).

Este primeiro momento, que antecede as análises detalhadas dos dois romances, se subdivide em dois momentos preliminares distintos, mas que têm em comum o mesmo aporte teórico de Mikhail Bakhtin. Em um primeiro momento, discutiremos como Bakhtin entende a voz do narrador romanesco e suas implicações, para aí então localizar onde o narrador¹⁹ de João Gilberto Noll se encontra.

As particularidades deste narrador/protagonista que não faz grandes distinções entre as fronteiras da sua consciência, da consciência do outro, do presente, do passado, das elocubrações, enfim. Ou seja, as muitas instâncias que pretendemos elucidar por meio de uma análise pontual e respaldada pelo filósofo russo.

Em um segundo momento, problematizaremos as imagens essencialmente prosaicas, sejam as violentamente grotescas, sejam as interna ou externamente carnavalizadas que aparecem nos romances selecionados. Estas imagens possuem lugar privilegiado nas teorias bakhtinianas, já que fazem parte do desenvolvimento da palavra prosaica e permanecem até hoje no discurso romanesco.

Nosso trabalho poderia se desenvolver em várias linhas possíveis, como por exemplo, a relação dos textos de Noll com o cinema (SOUZA, 2007), ou a relação dos romances dele com a literatura homoerótica e o pós-modernismo (CAMARGO, 2007), entre outros (ver bibliografia); mas como escolhemos o aporte teórico bakhtiniano, seremos coerentes com esta maneira de se conceber o gênero romanesco. Segundo Bakhtin (1998): “O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o *homem que fala e sua palavra*” (grifos de Bakhtin) (p.135). Desta maneira, nos interessaram, como objeto desta pesquisa, a relação do narrador de Noll com o outro e com o mundo, e seu discurso, esta voz muito controvertida e difícil de ser apreendida.

Bakhtin, ainda sobre a abordagem do romance, complementa:

¹⁹ Narrador, no singular, pois como veremos, a relação deste herói/narrador com o autor-criador é a mesma. Em verdade, as vozes que falam nos romances de Noll possui as mesmas características estético-ideológicas, sendo possível dizer que se trata da mesma voz em contextos (romances) diferentes.

Se o objeto específico do gênero romanesco é a pessoa que fala e seu discurso, o qual aspira a uma significação social e a uma difusão, como uma linguagem especial do plurilinguismo – então o problema central da estilística do romance pode ser formulado como o problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem (1998, p.138).

Assim sendo, buscaremos analisar como este narrador/protagonista se relaciona com a linguagem, como esta voz se relaciona com as outras vozes presentes nos romances selecionados, como a linguagem do narrador se introduz neste plurilinguismo que é pano de fundo para o romance. Será a partir destas questões, e de seus desdobramentos, que desenvolveremos nossa reflexão.

1.2 UMA CONCEITUAÇÃO NECESSÁRIA

Um termo que utilizaremos muitas vezes neste trabalho, e que pode causar alguma divergência interpretativa, é o “prosaico”.

Por se tratar de uma palavra que tem sua significação assimilada, ao mesmo tempo, à forma que ela proporciona (o discurso em prosa), e ao universo que ela evoca (o trivial, raso, desidealizado), nem sempre seu sentido é inequívoco. Por isto, tentaremos delimitar as acepções e explicitar quando utilizaremos um e quando o outro sentido.

Assim sendo, conceituaremos as duas possibilidades e deixaremos claro a qual das possibilidades nos referimos no título do presente trabalho e qual a sua importância para o nosso entendimento de “prosaico”, em João Gilberto Noll.

Primeiramente, retiramos cinco definições de *prosaico*, no mesmo verbete, do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001):

Prosaico_ 1. relativo à prosa; prosista, prosístico. 2. escrito em prosa. 3. da natureza da prosa; semelhante à prosa. 4. ausência de poesia, sem sublimidade; comum, trivial, corriqueiro. 5. destituído de nobreza, de belos ideais, aferrado ao lado prático e material da vida (HOUAISS & VILLAR, 2001).

A partir destas acepções podemos desenvolver cada possibilidade de uso de tal palavra e como a entendemos no presente trabalho.

As três primeiras definições dizem respeito à forma que caracteriza o discurso em prosa, forma que se define por oposição às formas estabilizadas e consagradas

do discurso em verso, seja ele ficcional ou não. A forma prosaica se liberta de qualquer regra, de qualquer autoridade linguística, convenções de linguagem e interditos gramaticais. Ela se permite negar, parodiar ou simplesmente ignorar qualquer dogmatismo estruturante de seu discurso. O discurso prosaico se contrói sob o signo da liberdade, formalmente falando. Logicamente que podemos perceber nesta liberdade formal um indício da ausência de qualquer tipo de hierarquia presente no discurso prosaico, em sentido restrito.

Na quarta e quinta definições, temos acepções que dizem respeito ao conteúdo do discurso prosaico. Aquilo que é prosaico não possui a idealização sublime do poético, se preocupa com aquilo que é material, avesso ao abstrato.

É neste plano do conteúdo prosaico que entendemos que Noll insere seu apelo prosaico. Seus heróis são coerentemente ligados à visão mais chã possível. É bem verdade que se este plano do conteúdo fosse inserido em um aspecto formal não-prosaico, o apelo prosaico poderia existir da mesma forma. No entanto, o romance (a palavra prosaica em sua manifestação mais completa) fornece possibilidades de se desenvolver a ideologia prosaica em suas muitas instâncias.

Já conseguimos delimitar um pouco o termo que utilizamos, agora partamos para uma definição especificamente da área dos estudos literários.

No *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés (1985) assinala algumas características interessantes no verbete “prosa”. Após algumas definições muito parecidas às do dicionário de Houaiss, ele chega a uma reflexão que tange os mesmos pontos que Bakhtin:

Importa ainda ponderar outro aspecto: o elemento caracterizador da prosa não é de natureza formal ou gráfica. Analogamente ao fato de o verso não ser condição *sine qua non* da poesia, a linha contínua, reta que ocupa de modo rigoroso e geométrico o espaço entre bordas da página, não assinala a presença da prosa na ficção (...) o *quid* diferenciador da prosa há de ser aferido a um nível intrínseco: se a Literatura é a expressão da imaginação por meio de metáfora, e a poesia, a expressão do “eu”, - a prosa deve ser entendida como a expressão do “não-eu”, ou do objeto. O sujeito (o “eu” do prosador) dobra-se para fora de si, a buscar os seus núcleos de interesse na realidade exterior: importam-lhe os outros “eus” e a realidade do mundo físico (...) A personagem, ou as personagens, são os “outros”, ao contrário da poesia (MOISÉS, 1985, p.419).

Não polemizaremos sobre as concepções de “Literatura” do eminente estudioso Massaud Moisés, apenas focaremos a definição formal e a diferenciação com a poesia, já que em sua maneira de ver a literatura presenciamos instrumentos de análise que Bakhtin critica: a análise estrutural de tempo, espaço, foco narrativo,

enredo etc. Como podemos encontrar em seu *Guia prático de análise literária* (1972).

Como nós, Massaud acredita que o aspecto formal do discurso prosaico é uma marca que pode ser característica, mas nem sempre o é. Desta forma, resta olhar para a relação autoral do discurso. É aqui que ele se aproxima de Bakhtin, ao afirmar que a principal distinção é a voz que fala prosaicamente, em sentido restrito. Ela não faz questão alguma de ser única, ela assume sua insuficiência ou simplesmente não quer ser autossuficiente, pois deseja a dúvida sobre sua própria voz.

Logicamente que há textos pertencentes ao gênero em prosa, que possuem a forma em prosa, em oposição à forma poética, mas com um conteúdo desprovido de qualquer prosaísmo. A autoridade desta voz presente no texto é tamanha que ela dispensa qualquer mirada para cosmovisões alheias, ela se sustenta em si. Podemos citar o exemplo, que Bakhtin evoca em sua teoria do romance, de Ivan Turgueniev que escrevia em prosa, mas desconsiderando o ideário prosaico, convertendo seus romances em “teses”. Ou seja, a autoridade de seu discurso lhe conferia certa univocidade, dispensando o olhar alheio, no que tange a visões de mundo distintas. Podemos citar o seu romance *Pais e filhos* (1981) que conta a história de um herói niilista que acaba morrendo no fim do romance.

Não é o enredo deste romance que lhe confere o prosaísmo, é a atitude pouco aberta ao outro que permeia este texto, a atitude niilista de negar pela negação simplesmente, não proporciona a interação com outras visões de mundo discordantes. Se lembrarmos de outro niilista, o herói do subsolo, perceberemos a real diferença entre negar, em função de uma visão de mundo monológica, e reagir dialogicamente a outras visões de mundo, polifonicamente no caso específico de Dostoiévski.

É bom que fique claro, assim como Bakhtin, sustentamos que o romance de tese é monológico e que “monológico” não se opõe a “dialógico”, pois tudo que se forma *na* linguagem, de acordo com Bakhtin, é dialógico. O que se opõe ao romance monológico é o romance polifônico que só foi aplicado por Bakhtin a Dostoiévski.

Como diz Ponzio (2009): “dialogicidade é uma questão de gradação” (p.42), ou seja, temos em uma ponta a monologia poética e em outro extremo a manifestação máxima do dialogismo, a polifonia dostoiévskiana. Sendo assim, o que

há entre estas duas pontas são usos ainda, e sempre, dialógicos, porém em graus diferenciados.

Sendo assim, constatamos, sem nenhum demérito, que os romances de Noll também são monológicos²⁰, já que seus personagens não preenchem os requisitos do romance polifônico. Os personagens que cruzam ou convivem com os narradores não manifestam suas visões de mundo de maneira equivalente com a visão de mundo do narrador, apesar de afetarem substancialmente a palavra do herói. Não presenciamos uma multiplicidade de consciências que se iluminam, mas *uma* consciência que ilumina os outros personagens, a partir deste ponto de vista muito particular.

Assim sendo, Noll articula dialogicamente a linguagem e as relações com o outro, não sendo nem polifônico (a manifestação máxima do dialogismo), nem monológico em um grau elevado como o romance de tese o é.

Bakhtin deixa claro que há uma diferença em articular dialogicamente vozes (e suas respectivas visões de mundo) e o dialogismo natural da linguagem presente na poesia, no discurso épico, na conversa informal etc. São diálogos distintos que não podem ser confundidos.

Em verdade, compreendemos que todo romance é dialógico, aliás, toda palavra é dialógica, inclusive a poética²¹. O que ocorre é que na palavra poética, no sentido restrito que Bakhtin emprega, o poeta utiliza o dialogismo objetivamente para poder sustentar a “voz do poeta”. E o romance de tese expressa uma visão de mundo monológica (ou seja, as vozes que podem aparecer estão a serviço de tal visão) por meio de uma linguagem, sem dúvida, dialógica.²²

Em igual medida, o romance de tese é dialógico, no entanto se tal romance “ouvisse” outras vozes discordantes da tese em questão, elas poderiam enfraquecer o discurso que sustenta a tese, a estética de tal romance ficaria comprometida.

Da mesma forma, há textos pertencentes ao gênero poético que são completamente contaminados pelo prosaísmo. É o caso da maioria dos poemas de Fernando Pessoa (1994), que, por exemplo, em o *Guardador de Rebanhos*

²⁰ Para prevenir generalizações: a monologia de Noll se diferencia drasticamente da presenciada no romance de tese.

²¹ “A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo” (BAKHTIN, 1998, p.88).

²² Sobre este tema, o texto de Tezza: *Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin* (1988) é muito esclarecedor. Nele o autor discorre sobre as principais objeções imputadas ao olhar bakhtiniano sobre a poesia.

transforma a figura *sublime* e perfeita de Jesus, no mais prosaico menino, tão falível e humano como qualquer outro. O modo como a voz desse eu lírico se coloca é muito original, já que reage (refutando) o discurso religioso. Porém, temos esta representação em prol de *uma* visão de mundo, não contaminada por outras e que se afirma até o fim como única. Esse é o menino Jesus de Alberto Caeiro, fruto de uma visão de mundo deste heterônimo e que necessariamente tem que se afirmar para não se diluir na prosa romanesca. Não somos dirigidos à dúvida da imagem sublime de Cristo, mas à certeza da imagem representada pelo poeta. Mas mesmo que o tema deste poema fosse tal suspeita, seria este ponto de vista do poeta que deveria ser sustentando, afirmado: “Na poesia o discurso sobre a dúvida deve ser um discurso indubitável” (BAKHTIN, 1998, p.94).

Desta maneira, chegamos à conclusão de que o gênero lírico e o gênero romanesco podem fazer uso de motivos e ações, respectivamente pouco líricas e pouco prosaicas, sem ter que renegar à forma de seu gênero. Justamente porque o que justifica, em essência, um discurso poético ou prosaico não é o gênero em que ele está inserido, mas as consequências que esta escolha causará nos sentidos de cada palavra, de cada imagem presente em sua voz e na relação da voz de tal discurso com a voz alheia.

Para finalizar nossa conceituação, dividiremos as cosmovisões presentes no discurso prosaico e nos discursos diretos (seja o épico, o lírico ou o dramático), em seus sentidos restritos.

O discurso épico e o lírico, mais uma vez nos sentidos restritos que Bakhtin imputa, concebem o mundo como acabado, finalizado. Não resta dúvida quanto à sua nominação e quanto à sua existência. O mundo é o *cosmos*, a imutável verdade que emana de si mesma. Neste cosmos que a voz poética/épica fala, sua voz não pode fazer uso de outras vozes, pois ela é suficiente para nominar aquilo que é perfeito, acabado.

Já o discurso prosaico concebe o mundo em sua constante construção, em sua abertura total. O mundo é o *caos*, a desorganização impera e não nos resta outra coisa que não assumir esta condição. Não olhar para o outro neste momento é ser um “pregador sem púlpito”.

Nesta disputa de caos x cosmos, há certas relações do *eu-mundo*, *eu-mim-mesmo*, *eu-outro* que denunciam a imperfeição do mundo e a necessidade de

aceitar o caos como verdade, não inquestionável, mas pelo menos mais material que a anterior.

Estas denúncias, em Noll, são postas em ação por seus heróis que vivem de forma desidealizada, em suas muitas esferas possíveis.

O sexo, por exemplo, elemento material destronador de qualquer sentimento abstrato-idealizante, é concebido em sua forma menos afetiva possível e de maneira corriqueira (como demonstraremos no item *O sexo, o gozo*).

Assim sendo, defendemos que a visão prosaica de Noll se define por colocar em ação o ideário prosaico de total abertura ao mundo e ao outro. Em oposição ao ideário épico/poético que coloca a voz que fala, em menor ou maior grau, acima das outras vozes. O discurso poético afirma sem hesitar, o prosaico se acusa e se justifica continuamente, pois possui o olhar inquiridor do outro.

Para iniciar nosso périplo, refletiremos sobre o modo como o herói se relaciona com a função autoral e seus desdobramentos nos romances.

1.3 A EXOTOPIA E O EXCEDENTE DE VISÃO

Neste momento proporemos, a partir dos textos que temos em mão, teorizar esteticamente a relação do autor²³ com seu herói e, por conseguinte, com a linguagem de que faz uso, para, posteriormente, problematizar a relação deste herói de Noll, com o outro e com o mundo.

Para que possamos compreender melhor o modo como o narrador de Noll age diante do outro e do mundo, é imprescindível que recorramos ao que Bakhtin conceitua como “exotopia” e “excedente de visão”. Dois conceitos que se entrelaçam em sua significação, e que dizem muito sobre a posição do romancista e do herói romanesco. É bom que digamos que utilizamos tais conceitos não por arbitrariedade ou por pensarmos que tais conceitos são de alguma forma “superiores” a termos consagrados, como foco narrativo, narrador onisciente etc.,

²³ Sempre quando falarmos em autor será como Bakhtin o entende em *Estética da Criação Verbal*: “O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerado isoladamente” (2003, p.32). Também em *Questões de literatura e estética*: “não se pode confundir, como se fez e até hoje ainda se faz, o mundo representado com o mundo representante (realismo ingênuo), o autor-criador da obra com o autor-indivíduo (biografismo ingênuo) (...) Confusões deste gênero são totalmente inadmissíveis do ponto de vista metodológico” (1998, p.358).

mas porque todo conceito, em Bakhtin, tem uma relação latente com sua visão de linguagem e, por assim dizer, com sua visão de mundo. Levando-se em consideração que Bakhtin considera o romance como melhor retrato do plurilinguismo que existe em uma relação de linguagem, compreender o romance em seus termos é compreender um pouco mais as relações eu-outro, eu-mundo.

Retornando aos conceitos em si, o processo composicional do herói definirá os acabamentos formais do mesmo e do mundo, ou, no caso de Noll, como não se dá tal acabamento. O modo como a linguagem é representada em cada romance depende muito do modo como o autor se comporta diante de seu herói.

Noll admite, em entrevista ao *Jornal da tarde* (1986), o seguinte:

Quero meus personagens sonâmbulos, em estado de transe, doando-se em espetáculo para a platéia dos leitores. Literatura é espetáculo, é representação. Não quero escrever como se fosse assim, como se fosse real a vida, não tem como se fosse, não é como se fosse. Eu quero o impossível na literatura (p.2).

Neste testemunho, o autor explicita algumas características que iremos analisar: a questão da representação do narrador com os sujeitos, a questão da representação de um mundo essencialmente prosaico visto desde uma consciência “sonâmbula e em estado de transe”. Esta é a busca estético-ideológica do autor gaúcho: representar um sujeito limitado por seu olhar e por sua consciência.

Neste momento, para analisar tais limitações, a exotopia, conceito fundamental de Bakhtin, será analisado com vistas à sua aplicação em Noll.

1.4 A EXOTOPIA²⁴

O conceito de exotopia é desenvolvido longamente, em especial, no livro *Estética da criação verbal* (2003). Como é usual no escritos de Bakhtin, não temos uma definição pontual de tal conceito, temos sim muitas aplicações do conceito:

²⁴ O conceito de exotopia já aparece embrionariamente em um dos primeiros textos (1924) de Bakhtin: *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*. Em tal texto ele diz: “Esta exterioridade (mas não indiferentismo) permite que a atividade artística una, formule e conclua o acontecimento a partir do lado de fora (...) é preciso uma posição axiológica substancial fora do conhecimento cognoscível, imperativo e agente, sobre o qual se poderia efetuar esta unificação e este acabamento (o acabamento a partir do interior do próprio conhecimento e do próprio ato é impossível)” (1998, p.36).

É a exotopia do autor, seu próprio apagamento amoroso fora do campo existencial do herói e o afastamento de todas as coisas no intuito de deixar este campo livre para o herói e para sua vida, é a compreensão que participa no acabamento do acontecimento da vida do herói, exercendo-se a partir do ponto de vista real-cognitivo e ético de um espectador que não toma parte do acontecimento (2003, p.35).

Mais adiante temos:

De acordo com uma relação simples, o autor deve situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente nossa vida (...) Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos de outro (Idem).

De uma maneira geral, mesmo não sendo pragmática a explicação do conceito, fica claro que se trata de um afastamento da função autoral em relação ao seu herói, sendo este último convergente ou não com a cosmovisão do autor. Este afastamento proporcionará maior ou menor acabamento estético ao seu herói, de acordo com a intenção autoral. Talvez o maior exemplo de acabamento que Bakhtin cita seria o de Dostoiévski, que por meio de sua polifonia conseguiu transformar seus personagens em personalidades, com mundivisões muito singulares e igualmente divergentes e legítimas entre si.

A partir desta condição exotópica, o nível de envolvimento entre o autor (sua posição autoral) e o herói definirá o modo como o mundo (seu fundo aperceptivo) e o outro serão retratados esteticamente. Esta condição exotópica pode se desenvolver em alguns níveis, muito distintos entre si, e que afetam drasticamente a representação do romance.

Sobre esta escolha de nível exotópico, no mesmo texto de Bakhtin, encontramos, mais adiante, três graus básicos de envolvimento autoral e suas consequências formais no objeto estético. São três casos genéricos, que dependendo do romance, podem agregar mais de um destes casos.

Começaremos com o segundo e terceiro casos, pela ordem de Bakhtin, para melhor contrapor-los, já que o primeiro caso é aquele que se enquadra em nosso objeto de estudo: o herói de *Harmada* e *Hotel Atlântico*.

No segundo caso, citado por Bakhtin (2003), o autor tem domínio total sobre seu herói, consegue dar o acabamento externo necessário a ele. No entanto, este mesmo herói carece de uma contemplação interna, já que este âmbito é resguardado pelo excedente do autor. Este excedente é utilizado para salvaguardar a interioridade do herói. Desta maneira, o herói surpreende o leitor constantemente,

pois o leitor só tem acesso à exterioridade dele, aquilo que é visto por todos. Este herói fornece inúmeras possibilidades de ação ao romance, pois “o essencial, em mim, você não pode nem ver, nem ouvir, nem conhecer” (BAKHTIN, 2003, p.40).

Como foi dito, o autor se utiliza de sua visão excedente para moldar seu herói externamente. No entanto, em sua interioridade há um grande vácuo em que podem se localizar grandes respiradouros por onde o herói consegue alterar sua personalidade. Este tipo de relação autoral pode ser observada, por exemplo, em Werther, o herói romântico de Goethe, que, por meio de um acabamento externo competente, acaba se configurando como um dos epígonos do romantismo. No entanto, internamente, Werther é inacessível de forma direta, supomos determinados estados de espírito, mas nunca temos certeza de que tal expectativa é cumprida. Em função disto, é que o suicídio se torna tão impactante.

No terceiro caso, temos “um herói que é seu próprio autor”. Segundo Bakhtin, este herói é “auto-satisfeito e seu acabamento é repleto de segurança” (2003, p.40), ou seja, temos o herói bem delineado externamente e seguramente conhecido por dentro. A atitude autoral explicitada neste caso é de total excedência de visão, pois não há devir neste herói, há sim um fundo aperceptivo que deverá ser desbravado, fruto de alguma provação.

Neste caso, o leitor tem total ciência de onde o herói pode chegar, já que ele se desnuda interna e externamente. Com este “molde” podemos citar o personagem Brás Cubas, um herói que conta seu passado, desde um presente seguro. Há um autor-contemplador diante de um passado de provação já superado. Brás Cubas é bem delineado interna e externamente. Que fique claro: não se trata de Machado de Assis, mas de Brás Cubas e o autor sem biografia (na falta de um termo inequívoco).

Retomando sucintamente: no segundo caso, temos um autor que exerce seu excedente de visão diante de seu herói, tornando-o bem delineado no aspecto exterior; no terceiro caso, temos um herói/autor que se delineia externa e internamente de maneira muito competente, somente interagindo com seu fundo aperceptivo²⁵.

Já no primeiro caso, na ordem de Bakhtin, é aquele em que se localiza o nosso objeto de estudo: é aí que o *autor fica sob o domínio de seu herói*. Neste caso, o autor “não pode ver o mundo, as coisas, a não ser pelos olhos do herói e

²⁵ Tais categorias não dizem respeito a maior ou menor profundidade de uma determinada obra; em verdade, não operam sob nenhum juízo crítico, apenas elucidam a atitude autoral para cada herói.

não pode viver sua própria vida a não ser pelo interior do herói; o autor não encontra, entre seus próprios valores, um ponto de apoio estável e convincente fora do herói” (2003, p.37). Ou seja, a única visão que temos no romance é a do herói, o ponto em que esta visão pode chegar é onde o leitor pode chegar também. Não há excedente de visão reservado ao autor nesta perspectiva, já que aquilo a que o leitor tem acesso é o mesmo a que o herói também tem.

Devemos dizer que os heróis (os narradores) de Noll são muito coerentes nesta abdicação do excedente de visão, do início ao fim dos romances²⁶. Inclusive, João Gilberto Noll discute em entrevistas o seu método de escrita, o que confirma nossa tese²⁷.

Bakhtin aponta, e nós concordamos, que nesta perspectiva autoral adotada nos romances de Noll, o fundo aperceptivo, ou seja, o aspecto formal da realidade representada se perde consideravelmente, já que

o fundo não é trabalhado, não é visto distintamente pelo autor-contemplador e nos é dado de modo hipotético, incerto, de dentro do herói, do mesmo modo que nos é dado o da nossa própria vida. Às vezes este fundo está totalmente ausente: fora do herói e de sua consciência, *nenhum elemento da realidade está estabilizado* (grifos nossos) (2003, p.39).

Como vivemos o romance de dentro do herói, não temos acesso a tudo que a ele é vedado por sua visão. Dostoiévski possui um aforismo conhecido no qual diz que representaria o “homem no homem”. Podemos, sem nenhuma espécie de comparação, apenas analogia, dizer o mesmo dos heróis de Noll. A representação do homem literário em Noll é repleta das imperfeições e limitações do homem real. Isto irá convergir muito com o que chamamos de prosaico, no romancista gaúcho.

Esta escolha autoral de *se ver o homem por dentro* determina um total não-acabamento (ou finalização aberta, a possibilidade de finalizar o outro temporariamente): diálogos inacabados, memórias inacabadas, presente inacabado, imagens inacabadas.

Isto explica, em parte, os cortes espaço-temporais que há nos romances citados (e em outros romances de Noll), já que há um acompanhamento fiel àquela perspectiva de “dentro do herói”. Levando-se em consideração que o herói de

²⁶ Isso ficará claro no momento da análise das duas obras selecionadas.

²⁷ No *Encontro com João Gilberto Noll*. Instituto de Estudos Linguísticos (Unicamp), ele diz: “Realmente eu procuro me afastar deste aspecto programático... Eu trabalho muito com o inconsciente. Minha maneira de escrever é extremamente compulsiva. Eu nunca sei aonde vou chegar, não faço questão de saber”.

Harmada, por exemplo, na primeira parte do romance, está perturbado na dimensão de sua mente, este fundo aperceptivo se torna, de forma coerente, um lugar de quase nenhuma definição, apenas vozes a-temporais e a-espaciais. (Veja mais exemplos no capítulo II: *Um drama prosaico em Harmada*, item *Paisagem devastada*).

Sendo assim, Bakhtin argumenta que um modo de expressão nesses moldes produz a introspecção-confissão:

Na introspecção-confissão, não teremos nem herói nem autor, por não haver uma exotopia, uma posição de valor que lhes permitiria a correlação: o herói e o autor se fundem, formam apenas um; é o espírito que prevalece sobre a alma num devir em que ele é inapto para encontrar o acabamento (...) (BAKHTIN, 2003, p.161).

Então surge a questão, se não há quem se habilite para dar o acabamento ao herói, não seria o leitor o encarregado de tal função? Bakhtin ao propor o papel do leitor sugere que sim:

De que modo o leitor percebe a introspecção-confissão? A partir de que ponto de vista vai efetuar-se a leitura? Nossa percepção dela tenderá a um procedimento estético; em tal abordagem, a introspecção-confissão assumirá a aparência de matéria bruta suscetível de tornar-se objeto de um tratamento estético, de conteúdo suscetível de tornar-se uma obra artística (biográfica, antes de mais nada). A partir do nosso ponto de vista, introduziremos na leitura valores que se devem à nossa posição exotópica relativa ao sujeito da introspecção-confissão, com todas as possibilidades atinentes a essa posição; vamos atribuir o significado de um acabamento ao seu final e a certos desenvolvimentos (pois estamos no exterior no tempo), vamos introduzir um pano de fundo (pois percebemos o sujeito como determinado por uma época e um clima históricos – quando os conhecemos – e, de uma maneira geral, percebemo-lo simplesmente contra o fundo daquilo que sabemos complementarmente), vamos situá-lo num espaço que engloba as seqüências desunidas de sua realização, etc. Tudo quanto introduzimos assim do exterior, graças ao excedente de nossa percepção, poderá constituir a forma estética da obra. O contemplador tende a tornar-se o autor cujo herói será o sujeito da introspecção-confissão (2003, p.162).

A partir dessa *matéria bruta* (o corpo aberto e de visão limitada do herói) exposta ao leitor, este pode atuar da maneira que Bakhtin aponta. Aliás, as observações de Bakhtin parecem normativas num primeiro momento, no entanto ele, complementando sua explicação, esclarece que se tratam de possíveis atuações do leitor:

O essencial é que não há um autor que poderia solicitar-nos uma co-criação e não há tampouco um herói que poderia solicitar nossa atividade exclusivamente estética e fazer-nos participar, junto com o autor, em seu acabamento. O sujeito da introspecção-confissão situa-se à minha frente no acontecimento existencial, ocupado na realização de seu ato, um ato que não

implica, de minha parte, uma reprodução (mimética) ou uma contemplação artística, e sim uma reação resposta correspondente (do mesmo modo que uma petição que me é dirigida não implica que eu a reproduza – que eu a vivencie, que a imite, ne que lhe perceba o aspecto artístico -, mas implica que eu lhe reaja com um ato resposta: eu acatarei ou a rejeitarei; ato este que não é imanente à petição, ao passo que a contemplação estética, a co-criatividade, é imanente à obra artística (BAKHTIN, 2003, p.163).

A resposta do leitor se mostra necessária, ou seja, a atuação do leitor deve dar algum tipo de acabamento ao herói que está “ocupado” em sua existência.

Agora, vamos ao conceito que supera os limites da aplicação literária, pois diz respeito, antes de tudo, a como se dá a relação interpessoal. É o conceito de excedente de visão.

1.5 O EXCEDENTE DE VISÃO

“El solo hecho de que vos estés a mi izquierda y yo a tu derecha hace de la realidad por lo menos dos realidades” (CORTÁZAR, 2006, p.184).

O conceito de excedente de visão está imbricado no de exotopia, anteriormente exposto. Desta maneira, se tornará proveitoso e interessante, para a configuração do narrador de Noll, um aprofundamento deste conceito. Ele se encontra na mesma obra supracitada de Bakhtin, no capítulo “A forma espacial do herói”, item *O excedente de visão*. Este conceito já pode ser observado na relação do autor com seu herói, que antes estudamos. Pois o autor sempre saberá mais sobre seu herói do que ele mesmo. Se pensarmos no caso da polifonia de Dostoiévski: *grosso modo*, temos personagens que possuem suas ideologias, monologicamente expressas e divergentes entre si. Tais ideologias são somadas na consciência do leitor, através do excedente de visão proporcionado pelo autor, aí nasce a percepção dialógica da verdade: a polifonia. O leitor, em sua posição exotópica, consegue vislumbrar a ideologia de cada personagem e reuni-las em um todo disforme, porém legítimo. A verdade está *entre* os personagens que povoam os romances de Dostoiévski e não só em Raskolnikov ou Aliocha, por exemplo.

Antes de apresentar nossas interpretações de tal conceito, vamos ao texto do autor. No início do texto referido Bakhtin diz:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar este outro, sempre verei e

saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar (...) Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo esta diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem (2003, p.43).

Esta citação explicita uma relação de alteridade/identidade muito paradoxal: eu-outro estão ligados e separados *ad aeternum*²⁸. O outro me fornece o que eu não posso descobrir sozinho sobre mim e sobre o mundo, devido às minhas limitações; ao passo que o inverso procede da mesma maneira. Esta relação é latente tanto nos aspectos externos (físicos) quanto nos aspectos internos (discurso interno).

Tal constatação de que o outro sempre será, em sua completude, inatingível, intransponível, é muito condizente com a escolha exotópica de Noll que discutimos no item anterior. O autor vive seu herói *de dentro*, e desta maneira o seu excedente de visão é nulo, ou pelo menos não é utilizado como atitude autoral.

Este conceito também evidencia o fato de que estes dois sujeitos, sempre diferentes, se complementam através de seus excedentes de visão. Eles possuem duas realidades para sempre diferentes, mesmo em uma proximidade extrema. O eu e o outro só podem dizer-se no diálogo. Noll propõe a “encenação” desta relação quando abdica do excedente de visão como autor e entrega seus personagens em “estado bruto” para que o leitor estabeleça com elas o diálogo “eu-outro”.

Desta maneira, podemos concluir, preliminarmente que, levando em consideração estas escolhas autorais e a configuração do herói de Noll, as relações do herói com os Outros, encontradas nos romances *Harmada* e *Hotel Atlântico*, são relações legitimamente desidealizadas. Ou seja, a consciência do excedente de visão e de seus desdobramentos produz uma fuga de toda e qualquer idealização romântica, presente em uma relação eu-outro.

Isto se torna claro quando acompanhamos os heróis de Noll: sem casa, sem laços afetivos, sem presente definido, sem nome, sem qualquer *relação* que possa unir o herói a algo. Tais características desses narradores não são simplesmente um estilo literário. São, antes de tudo, uma qualidade coerente com a visão de mundo impressa nos romances.

²⁸ Martin Buber, influência do jovem Bakhtin, em sua obra *Eu-tu* (1977) propõe uma reflexão sobre a *relação* entre os sujeitos, diferenciando pontualmente as relações eu-tu / eu-isto e tendo como pressuposto que o Encontro entre dois sujeitos ocorre, o que diverge pontualmente de Bakhtin.

É destes narradores e de tais características que traremos na nossa discussão, a partir deste momento.

1.6 OS NARRADORES DE *HARMADA* E *HOTEL ATLÂNTICO*

“É sempre cômodo ser lógico. É quase impossível ser lógico a fundo” (CAMUS, 2005, p.22).

Neste momento, depois de termos passado por uma apresentação de conceitos bakhtinianos que ajudarão a caracterizar o modo como o autor e o herói se relacionam, podemos partir para as análises dos narradores²⁹ de tais romances, salientando suas especificidades.

Já em uma primeira leitura dos textos de Noll, percebemos uma narração problemática para o leitor. Períodos longos sem diferenciações sintáticas entre o que é relatado, o que é dito de fato, o que é pensado, entre o dizer e o agir. A pontuação também nem sempre está presente. Enfim, não se pode esperar deste narrador uma atitude acolhedora em relação ao leitor, com determinações discursivas: (“ele disse”, “eu pensei”). Tal característica não se trata de uma inovação literária, já que presenciamos em muitos autores esta mesma dificuldade imposta ao leitor (é o caso de James Joyce, Graciliano Ramos, Julio Cortázar e outros).

No entanto, em Noll este modo de narrar se torna problemático em consequência da visão que o leitor tem da consciência do herói, que é, num plano estético, limitada e perturbada.

A partir desta constatação, as múltiplas vozes que aparecem no romance são absorvidas pelo leitor em função dos acentos diferenciados e nada mais que isto. Tal como presenciamos, muito claramente nesta passagem de *A céu aberto* (1996), onde temos o herói trazendo as palavras de um guarda, ouvidas anteriormente, para seu discurso:

Eu sento à mesa da cozinha com Aparecida, ela conta que conheceu Artur numa noite de chuva, ele estava entre vários homens ensopados caminhando pela calçada como se participando de um estranho grupo, depois notei que dois PMs (um na frente outro atrás) como que conduziam boiada até entrarem numa delegacia de polícia, um jovem do mesmo jeito que você ali na frente da delegacia começou a contar parecia que tinha ouvido que

²⁹ Em verdade, os narradores possuem praticamente as mesmas características, como ficará explícito no momento de análise dos dois romances.

aqueles homens tinham sido apanhados numa sauna e casa de massagem gay (...) (NOLL, 1996, p.30).

Temos num primeiro momento o discurso direto do narrador, logo em seguida ele parte para o discurso indireto (ela conta). A partir da vírgula (“Ele estava”) é o discurso indireto livre, ou seja, são palavras pronunciadas pelo narrador, já que é a consciência dele que acompanhamos, mas as palavras são integralmente de Aparecida. Isso fica claro quando há a indicação: “Um jovem do mesmo jeito que você”. Por fim, há um discurso indireto dentro do discurso indireto livre para representar o que o jovem disse.

Como percebemos, o narrador oscila entre o discurso direto e o indireto livre de forma muito vívida, fluida, em que as fronteiras sintáticas são pouco respeitadas. Para que fique clara essa relação discursiva, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1997) Bakhtin/Voloshinov descreve o discurso indireto livre assim:

O falante, contando fatos passados, introduz a enunciação de um terceiro sob uma forma que ela teve no passado. Fazendo isso, o falante transforma o presente da enunciação em imperfeito, para mostrar que a enunciação é contemporânea dos acontecimentos relatados. Depois ele realiza outras transformações (das formas pessoais do verbo, dos pronomes) para que não se pense que se trata da enunciação do próprio narrador (p.175).

Esse cuidado final em transformar a estrutura da oração “para que não se pense que se trata da enunciação do próprio narrador”, por vezes, é propositadamente esquecida, como vimos no exemplo de *A céu aberto*, já que a determinação discursiva não ocorre no momento de descrição da consciência do herói, no momento que narra sua história.

Ademais desta relação discursiva, tanto em *Harmada* quanto em *Hotel Atlântico*, temos exemplos de um prosaísmo, seja ele nas relações do narrador com os outros, seja na relação do narrador com o mundo. O ideário prosaico necessita de uma forma não-protocolar para exprimir suas convicções. Sendo assim, a consciência do homem (em sua imperfeição) age como meio de se relatar os acontecimentos nestes dois romances.

A relação deste narrador com o leitor é de muita atividade da parte do leitor, pois ele não é levado a vivenciar momentos de forma coerente, inteligível facilmente, esta relação é descentralizada; pois o leitor não permanece fora da relação do narrador com o mundo. Ele, o leitor, vive o acontecimento, reconstrói a situação vivida de dentro da consciência do narrador e não de um ponto de vista externo, de uma terceira pessoa.

Em todas as suas obras, Noll cria a predominância de narradores em primeira pessoa, o que torna a narração ainda mais tensa, já que temos, invariavelmente, uma consciência perturbada, envergonhada. Tais características surgem sem explicação alguma, trata-se de um mal estar constante dos narradores de Noll³⁰.

Especificamente nas duas obras que são objetos de nossa pesquisa, *Hotel Atlântico* e *Harmada*, temos um elemento a mais nestas polemizações: os narradores são notadamente atores diante de seus interlocutores. Estes narradores, em verdade, são ex-atores, mas o que fica explícito durante os romances é a constante atuação diante de cada *outro* que se apresenta. Nenhum interlocutor é merecedor de um diálogo desprovido de máscara (como ficará evidente na análise dos romances, em especial na primeira parte de *Hotel Atlântico*).

Sabemos desta atuação justamente porque temos acesso à sua consciência. Se existe uma *verdade* posta em algum diálogo, ela é destronada por este desmerecimento dos narradores diante da relação eu-outro.

Sobre esta constante atuação do narrador, na verdade, trata-se de um ardil, pois se ele fosse de fato um ator, a função de ator poderia ficar restrita ao mundo ficcional, mas como ele é um ex-ator, a vida se torna a área de atuação, o palco. Sobre isto, podemos refletir com a citação de Bakhtin, em seu livro *Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1999):

O carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação (p.6).

Bakhtin se refere especificamente ao carnaval, mas é inevitável que pensemos nesta relação de *vida representada* trazida para o problema destes narradores/protagonistas, que a todo tempo, atuam munidos de máscara(s).

Ainda sobre esta questão da atuação dos narradores, no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin explicita dois conceitos basilares para se compreender a evolução da palavra prosaica e, por consequência, do gênero romanesco: a *síncrese* e a *anácrise* (elementos fundamentais do diálogo socrático). Começamos pelo primeiro conceito: “Entendia-se por síncrese a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto” (1997, p.110). Em verdade, este conceito serve muito mais para caracterizar a fase embrionária da polifonia,

³⁰ Tais características são, sem sombra de dúvidas, pontes dialógicas com os textos kafkianos.

pois diz respeito ao modo como o diálogo socrático privilegiava as manifestações diversas sobre um mesmo objeto de discussão. Se pensarmos, por exemplo, no *Banquete*, de Platão, temos quase uma dezena de oradores distintos que possuem a mesma oportunidade de opinar sobre a questão do amor.

Este conceito, em Noll, tem uma aplicação quase nula, pois o fato (já discutido anteriormente) da escolha autoral exotópica, e da consequente privação da contemplação do outro, obriga o narrador a desconsiderar o diálogo com o outro de forma *criadora*: os diálogos externos são menos significativos que as polemizações internas. Desta forma, não há objeto posto em discussão entre algumas consciências, há, sim, muitos objetos contemplados por uma consciência, a do narrador, influenciado por várias outras consciências, estas últimas, na maioria das vezes, indefinidas.

Sobre o segundo conceito, este sim aplicável aos romances escolhidos para nossa análise, Bakhtin diz: “Entendia-se por anácrise os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente” (1997, p.110). O fato dos narradores de *Harmada* e *Hotel Atlântico* atuarem constantemente diante de seus interlocutores, faz com que haja sempre uma relativização dos temas que estão sendo tratados, pois tais conversações não merecem ser tratadas com seriedade, com o rosto desprovido de máscara. Desta forma, caracterizamos esta “máscara” como uma anácrise dentro destes dois romances, pois a atitude do narrador *provoca* a palavra do outro de maneira conveniente à máscara utilizada.

Podemos citar uma passagem que será aprofundada na análise de *Hotel Atlântico*, em que o protagonista se veste de padre e atua como tal. Desta forma, a máscara utilizada proporciona uma adequação considerável do discurso do outro, já que este último se encontra diante de alguém que desempenha funções muito específicas e especiais dentro da sociedade.

É bem verdade que o conceito de anácrise é de extrema abrangência, pois em sua fundamentação consta somente esta “provocação da palavra no outro”. Desta maneira, as variações da provocação são infinitas. Utilizamos este conceito somente para nos posicionarmos sobre a questão da atuação dos narradores.

Também é importante salientar que a provocação da palavra do outro não surte tanto efeito *nos* diálogos, formalmente contruídos, em Noll. O seu efeito é

constatado na tomada de consciência do herói/narrador, a voz do outro é muito mais sentida no reflexo dela, do que nela mesma.

Em *Harmada*, por exemplo, Cris somente revela o nome de sua mãe e eis o reflexo na consciência do herói:

-Como era o nome dela? -Amanda. Amanda, repeti duas, três vezes. Cris Falava, mas eu não escutava mais o que ela dizia, a figura de Amanda como que entrava em mim, inteira, e eu experimentava agora uma náusea infame, como se Amanda mulher feita estivesse sendo gerada dentro de mim e naquele momento ali ela se sentisse mal acomodada e se revirasse para cá, para lá, sem encontrar uma posição adequada dentro do meu corpo, os meus órgãos responderam então com agudos espasmos, o que me fez levantar me segurando pelas coisas, a voz de Cris ressoou difusa qual numa distância louca, insuportavelmente inacessível, e foi só quando entrei no banheiro que esta voz se dissolveu, diminuindo um pouco a sensação horrenda que eu estava a viver (1994, p.59).

Como percebemos, a partir de uma simples resposta objetiva, temos significativas mudanças internas, ao passo que externamente o que depreendemos é que houve um silêncio lacônico da parte do herói.

Também notamos, por esta citação inclusive, que na consciência do narrador não há divisões entre o narrado, o pensado, o que poderia ter acontecido, o que aconteceu de fato. Desta forma, o texto de Noll é fruto de uma consciência aberta a todos os acontecimentos que o rodeiam, aos olhares enviesados dos outros, à sua própria consciência envergonhada. Enfim, não há excedente reservado ao autor que seja usado para dar acabamento a si e/ou ao mundo. Há sim uma permanente negação deste excedente, a visão do narrador está em pé de igualdade à visão do leitor, ela não consegue (não quer) dar finalização a si e ao mundo.

Este modo de narrar abre mão de toda uma tradição literária que mantém os moldes de tempo, espaço, foco narrativo etc., para ser coerente com sua cosmovisão prosaica. A narração está subjugada a uma consciência em estado bruto, em que as categorias citadas não importam como estruturantes de enredo, elas aparecem de maneira fragmentada e não servem para delimitar ou direcionar as ações do romance.

Assim sendo, não temos um espaço consistente para ser espaço de provação, nem diálogos suficientemente merecedores de crédito para se criar uma imagem do outro. Neste cenário, o corpo do herói tem uma função diversa do narrador “convencional”, “tradicional”; este corpo atua, faz parte dos acontecimentos, do mundo, age com e no mundo.

É necessariamente o “corpo” do herói, pois o corpo é limitado e coerentemente concebe o mundo e o outro dentro de suas limitações. A existência do corpo, descrito pela consciência do herói, afeta radicalmente a narração e, por conseguinte, o efeito no leitor.

Neste modo de narrar intensamente polemizante consigo mesmo, o corpo adquire uma função importante enquanto representação literária. O corpo e suas imperfeições são descritas sem nenhuma forma de pudor ou decência. O narrador não esconde nada do leitor, até mesmo os mais “vergonhosos” e “censuráveis” temas, ou seja: os temas do corpo grotesco, aquilo que a moral comum não quer enxergar.

Aí está, em nossa opinião, a originalidade de Noll, o corpo aparece como única *certeza*, único ponto palpável. O corpo existe em sua completude: imperfeições, falhas, aberturas, ou seja: o *corpo grotesco*. Este corpo aparece como principal objeto de representação de uma cosmovisão prosaica, considerando que o corpo em sua integridade destrona todo tom abstrato, sério, enobrecido, autoritário, idealizante³¹. Teremos muitos exemplos destes destronamentos nas análises dos romances. Podemos citar, de forma genérica, em *Hotel Atlântico* quando temos conhecimento da história de uma freira que possuía o desejo intermitente de ser abusada por um sujeito, que assim agia para conseguir alimento com a freira. Neste caso, *grosso modo*, o sexo destrona a verdade religiosa inerente à pessoa que a professa.

Podemos refletir se esta verdade do corpo, que depreendemos do protagonista, não seria outra atuação do narrador, agora diante do leitor. O fato é que o leitor, a partir de tudo que foi exposto sobre “ver o herói de dentro” e contemplar de maneira muito natural todo o desnudamento do narrador, o leitor é a consciência do herói. Sendo assim, o leitor (nós) nota tanto a atuação como a verdade, em função da reação da consciência, da interioridade. É bem verdade, que enquanto efeito no leitor, temos uma real desconfiança, mesmo presenciando este desnudamento interno e tal desconfiança não deixa de desautorizar a voz narrativa e tornando o herói mais falível ainda.

Não podemos deixar de mencionar o estudo de Silviano Santiago, que partindo de uma análise breve, porém impactante, chega a conclusões muito

³¹ Este tema será discutido com mais especificidade no item *O mundo prosaico de Noll à luz de Bakhtin*.

parecidas com as nossas, sobre como o corpo começou a ser redescoberto na literatura brasileira:

Como tema instigante dos últimos anos, o corpo é o lugar da descoberta do ser, retomada da força dionisíaca em oposição à força apolínea, e o erotismo é a energia que impele o corpo a um comportamento não-racional e não-reprimido; o corpo é o lugar da liberdade, de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas. Banalizado o corpo nas pornochanchadas, é ele apenas o lugar da confluência carnal, deslocando até mesmo a diversidade da experiência sexual ao único dispositivo físico do gozo (1989, p.28).

Não desdobraremos esta citação, pois adiantaria muito a ordem do nosso trabalho, por ora, é bom que fiquemos com estas concepções de corpo redescoberto e sexo enquanto gozo.

Neste momento, seguiremos com a análise sobre o modo como este narrador orchestra as vozes internas e externas, divergentes entre si, mas fundamentalmente ligadas por uma eterna oposição, ou seja, existem *em relação*, uma relação dialógica de oposição e não simplesmente uma negação niilista.

1.6.1 PALAVRA AUTORITÁRIA E PALAVRA INTERIORMENTE PERSUASIVA

Cada época tem as suas regras de linguagem oficial, de decência, de correção. Em cada época, existem certas palavras e expressões que servem de sinal: assim que alguém as emprega, há permissão para exprimir-se em completa liberdade, para chamar as coisas pelo seu nome, para falar sem reticências nem eufemismos (BAKHTIN, 1999, p.163).

Para analisarmos o modo como este narrador convive com as vozes que o circundam, trazemos dois conceitos de Bakhtin que dizem respeito à transmissão, assimilação (e suas variantes) da palavra do outro. Veremos que as vozes autoritárias, presentes na exterioridade da consciência do herói, não são assimiladas pelo herói em seu sentido objetivo. Sendo coerente com a anteriormente exposta atitude autoral, veremos que o fato de perscrutarmos o herói *de dentro*, percebemos que as suas pequenas ideologias reagem dialogicamente refutando tais discursos autoritários.

Os conceitos de *palavra autoritária* e *palavra interiormente persuasiva*, em específico, estão no livro *Questões de literatura e estética* (1998), mas sua base

permeia grande parte dos conceitos bakhtinianos. Tais conceitos surgem no momento em que Bakhtin inicia sua definição da palavra prosaica, em oposição à palavra poética por excelência³².

Uma primeira definição dos conceitos de palavra autoritária e interiormente persuasiva aparece aqui:

Geralmente, o processo de formação ideológica caracteriza-se justamente por uma brusca divergência entre as categorias: a palavra autoritária (religiosa, política, moral, a palavra do pai, dos adultos, dos professores, etc.) carece de persuasão interior para a consciência, enquanto que a palavra interiormente persuasiva carece de autoridade, não se submete a qualquer autoridade, com frequência é desconhecida socialmente (pela opinião pública, a ciência oficial, a crítica) e até mesmo privada de legalidade. O conflito e as interrelações dialógicas destas duas categorias da palavra determinam frequentemente a história da consciência ideológica individual (1998, p.143).

Nesta citação Bakhtin constata como a realidade da formação ideológica da consciência humana ultrapassa os limites da interpretação literária e chega à cognição humana. Não raro Bakhtin transpõe suas reflexões sobre o “ser” para iluminar o funcionamento do romance, fato esse que converte, ainda mais, o romance como o gênero que melhor representa o plurilinguismo e as relações dialógicas presentes nas relações interpessoais (1998, p.85).

Agora, transpondo esta *formação ideológica* aos narradores de Noll, temos acesso a uma consciência em constante formação, por isto percebemos justamente o conflito entre o que é legítimo ao herói e o que, em oposição, acomoda sistematicamente o mundo e suas relações com os sujeitos.

Para melhor compreender estes dois conceitos e como eles se manifestam na voz do narrador, é preciso especificá-los e diferenciá-los.

Bakhtin define assim a palavra autoritária:

A palavra autoritária exige de nós o reconhecimento e a assimilação, ela se impõe a nós independentemente do grau de sua persuasão interior no que nos diz respeito; nós já a encontramos unida à autoridade. A palavra autoritária, numa zona mais remota, é organicamente ligada ao passado hierárquico. É por assim dizer, a palavra dos pais. Ela já foi reconhecida no passado (...) Ela ressoa numa alta esfera, e não na esfera do contato familiar. Sua linguagem é uma linguagem especial (por assim dizer, hierática). Ela pode tornar-se objeto de profanação. Aproxima-se do tabu, do nome que não se pode tomar em vão (1998, p.143).

³² Sobre esta temática, há uma valiosa contribuição de Cristovão Tezza (2003): *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*.

Assim sendo, a palavra autoritária carrega consigo um forte valor ideológico, valor este que é imposto por sua “legitimidade incontestável”. É bem verdade que o herói dos dois romances de Noll não reconhece esta autoridade (em verdade, a desautoriza constantemente), não a reverencia, mas interage com ela de forma muito original. Tal originalidade se constata pelo fato de ela ser refutada por seu uso fiel, porém avesso.

Como exemplo, podemos citar, em *Hotel Atlântico*, em uma das perambulações do herói, quando ele chega a um bordel, onde se depara com a figura de Cristo pregada na parede:

Vi na porta um calendário atrasado, de 1986, de uma tal Transportadora Fichter. 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. Alguém tossia muito no outro lado da parede. De repente escarrou forte e puxou uma descarga. Mijei. Tomei um banho. Até escova de dentes dentro de um plástico fechado aquele bordel tinha. O sabonete, o xampu, tudo razoável (2004, p.49).

O modo como a descrição da figura *sublime* de Cristo é descrita é o mesmo como um cristão, ou um texto sacro o faria. A fidelidade ao discurso religioso é integral, no entanto, logo em seguida, o *polemista inescrupuloso* ressalta o contexto em que se encontra: um bordel onde o baixo material corporal é evocado de imediato (o escarro, a urina, a tosse). Ele traz a realidade para um estágio mais raso possível.

Sendo assim, a mesma palavra que *ressoa na alta esfera* é a mesma que proporcionará diversos destronamentos e irá convergir com a cosmovisão prosaica de Noll, como veremos nos capítulos seguintes de nossa dissertação.

Em contraposição, a palavra interiormente persuasiva é caracterizada por Bakhtin da seguinte maneira:

A palavra ideológica do outro, interiormente persuasiva e reconhecida por nós, nos revela possibilidades bastante diferentes. Esta palavra é determinante para o processo de transformação ideológica da consciência individual: para uma vida ideológica independente, a consciência desperta num mundo onde as palavras de outrem a rodeiam e onde logo de início ela não se destaca (...) Quando começa o trabalho do pensamento independente experimental e seletivo, antes de tudo ocorre uma separação da palavra persuasiva da palavra autoritária imposta e da massa das palavras indiferentes que não nos atingem (1998, p.145).

Esta palavra se entrelaça à nossa palavra, ela se funde e se torna nosso discurso interno, que em verdade é meio nosso e meio discurso de um outro. Esta palavra convive ativamente com outras palavras interiormente persuasivas, está em permanente construção, é por assim dizer inacabada.

É justamente esta palavra que carece de legitimação externa, que não ressoa em altas esferas, aquela que permeia a consciência de nosso herói, tecendo o discurso interno do protagonista de Noll. A partir desta condição, se configura um conflito latente entre estas duas esferas, o que perpassa constantemente nos romances *Harmada* e *Hotel Atlântico*.

Há uma irreverência³³ do narrador/protagonista em relação aos discursos autoritários³⁴, ele não presta reverência a nenhuma interpretação finalizante do mundo, a nenhum discurso universalizante. Quando o narrador adere a este discurso (presta reverência a ele), ele o faz com intenção inversa, ridicularizando internamente o sentido primeiro, autoritário de tal discurso. Como demonstramos no exemplo da imagem de Cristo no bordel.

Isto tem ligação direta com a transmissão do discurso do outro, o que para Bakhtin (1998), caracteriza o *polemista inescrupuloso*:

É necessário observar o seguinte: por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata. O polemista inescrupuloso e hábil sabe perfeitamente que fundo dialógico, a fim de lhes alterar o significado. É particularmente fácil, manipulando-se o contexto, elevar o grau de objetividade da palavra de outrem, provocando reações dialógicas ligadas à objetividade: assim, é muito fácil tornar cômica a mais séria das declarações (BAKHTIN, 1998, p.141).

A irreverência do narrador de Noll se deve a uma desconsideração pelos discursos totalizantes, autoritários em seu sentido primeiro. Não interessa a tal narrador coadunar de maneira direta sua voz aos oprimidos discursos (seja ele dos pais, da ciência, da religião, discurso nacionalista e outros). Em grande parte destes romances, não há reverência ao discurso amoroso, ao religioso, ao discurso familiar, ao discurso aburguesado de boas maneiras e decência etc. Enfim, somente aquilo que carece de legitimação externa (que está em sua consciência) é posto em ação.

³³ Aqui entendida como não-reverência, apesar de haver momentos de irreverência jocosa nas obras de Noll.

³⁴ “As palavras autoritárias podem encarnar conteúdos diferentes (o autoritarismo como tal, a autoridade, o tradicionalismo, o universalismo, o oficialismo e outros)” (BAKHTIN, 1998, p.145).

1.7 O MUNDO PROSAICO DE NOLL À LUZ DE BAKHTIN

“No início, havia a fé que só exigia compreensão e exegese. Logo se recorre a textos profanos”
(BAKHTIN, 2003, p.330).

Bakhtin cita algumas vezes a concepção de mundo de Goethe, por exemplo, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997):

Um artista como Goethe, por exemplo, tende para a série em formação. Procura perceber todas as contradições existentes como diferentes etapas de um desenvolvimento uno, tende a ver em cada fenómeno do presente um vestígio do passado (p.28).

Ao fazer tal observação, reincidente em muitos outros textos do pensador russo, sobre o romancista alemão, Bakhtin reconhece no *outro* aquilo que é característico e crucial ao seu método de análise romanesca. Bakhtin vê em cada imagem, cada cronotopo, cada diálogo, um resquício das formas antigas, arcaicas do romance, por conseguinte, da palavra prosaica.

Tal método, se pensarmos no intento bakhtiniano de criar uma prosaística, faz com que o percurso histórico das imagens evocadas em determinado romance, se torne fundamental. Pois assim poderemos detectar a originalidade do romancista em orquestrar certos temas, reinventar determinados motivos, enfim, trabalhar com vozes transpassadas (discutidas e redescutidas incessantemente) durante muitas épocas, de forma conveniente ao tempo do escritor.

Nosso trabalho buscará aprofundar este “olhar para trás”, no sentido de encontrar nestas raízes da palavra prosaica as imagens grotescas destronadoras que aparecem nos romances em estudo.

É fundamental que explicitemos o que entendemos por “cosmovisão prosaica”. Quando se pensa prosaicamente, desconfia-se que qualquer aspecto da *cultura*, da *vida diária* à *totalidade da história*, possa ser organizado com suficiente concisão para exibir um padrão abrangente, totalizante, finalizador. Bakhtin demonstra esta desconfiança prosaica em muitos momentos e talvez o maior exemplo seja o livro *Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1999), pois nesta obra ele trata da face renegada da cultura, mostra o dúplice da cultura oficial, o lado que destrona a oficialidade.

Já em Noll, vemos tal cosmovisão prosaica em ação nos narradores/protagonistas de seus romances, em todo tipo de relação com o outro e/ou com o mundo. Seu tipo de prosaísmo é modelado por alguns fatores: a ausência de afetividade idealizada, o sexo estritamente como gozo animal, a relação interpessoal desidealizada (inatingível em sua essência), o corpo demonstrado em suas esferas mais íntimas e grotescas (excrecências, sangue, escatologias). Estes temas serão explorados no decorrer de nossa análise e exemplificados na abordagem dos dois romances, mas neste momento, podemos citar este trecho do romance *O quieto animal da esquina*:

De repente me dei conta de que eu estava tão perto da guria cantando que quase podia sentir o hálito dela, eu não dizia nada, ela parou de cantar, notei que havia um paredão cheio de pontas a nos tapar do prédio, fulminei um beijo, ela caiu comigo na terra úmida, a minha língua entrava por um rumor surdo na boca da guria, na certa um grito se eu retirasse a minha boca – e agora já era tarde demais, eu precisava sufocar aquele grito, quando o meu pau entrou gozei, e o rumor surdo, o grito que eu sufocava esmagando a minha boca contra a dela cessou, e eu me levantei (NOLL, 2003, p.14).

Neste trecho temos a descrição da consciência do estuprador, que é o herói do romance. Nela percebemos os principais elementos de nossa análise: a desidealização total e o corpo revelado em sua esfera mais íntima. Tais características apresentadas com uma linguagem liberta de qualquer interdito ditado pelas ideologias hegemônicas.

Retornando à teorização bakhtiniana, em seus textos sobre as formas arcaicas da palavra prosaica, demonstra que, em função da seriedade oficial presente em todas as épocas, o cômico-grotesco, as fontes populares do carnaval, aparecem como relativizadoras desta seriedade instituída e seus cânones.

Bakhtin explica em *Questões de literatura e estética* (1998), como a imagem do homem se deformou após a ascensão burguesa:

No homem privado, na sua vida privada surgiram muitas esferas e objetivos, cuja natureza não era pública (esfera sexual e outras), e dos quais apenas se falava na intimidade da alcova e em termos condicionais. A imagem tornou-se múltipla e composta. Nele se cindiram o núcleo, o invólucro, o exterior e o interior (p.254).

É inegável que ainda há na sociedade resquícios deste invólucro burguês, há uma decência, uma força centrípeta que cobre nosso corpo mesmo quando estamos nus. Em tal contexto, os romances de Noll aparecem como destronadores destas

forças, os heróis de Noll não relativizam suas ações, essencialmente prosaicas, em função de um discurso autoritário portador de “decências”.

Em um texto chamado *Epos e romance*³⁵, Bakhtin contrapõe o discurso épico ao discurso romanesco, para demonstrar a metodologia aconselhável, segundo o pensador, ao romance. Neste intento, Bakhtin discute a importância das fontes folclóricas e cômico-populares do romance para a reestruturação da representação do homem: “O cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização” (1999, p.424). “Virar o homem do avesso” inclui expor as partes escondidas do seu corpo, que eram omitidas.

Sobre tal exposição, em *Questões de literatura e estética* (1998), novamente, Bakhtin reflete sobre a importância da mostra do corpo na obra de Rabelais e podemos transpor analogicamente a questão para o mundo de Noll:

A exposição singular do corpo humano na literatura é um elemento muito importante de Rabelais. Era importante mostrar toda a complexidade e profundidade extraordinárias do corpo e da vida do homem, e revelar o novo significado, o novo lugar do corpo humano num mundo real, espaço-temporal. De acordo com o corpo humano concreto, também todo o mundo restante adquire um novo sentido e uma realidade concreta, uma materialidade, estabelece com o homem um contato que não é simbólico, mas material e espaço-temporal. O corpo humano torna-se aqui um medidor concreto do mundo, do seu peso real e do seu valor para o homem (p.285).

Já havíamos apontado em momentos anteriores que a função do corpo, em Noll, é diversa da função “usual”, pois este corpo (a exemplo de Rabelais) atua em sua integridade, e não somente com suas partes que estão à mostra. Deste modo, afirmamos que os narradores de Noll estariam mais confortáveis na *praça pública*, uma vez que seus comportamentos são avessos à oficialidade:

Habitualmente se subestima o fato de que aqui (personagens ligados à praça pública) por caminhos particulares e específicos, chegou-se a restabelecer a ligação rompida da literatura com a praça pública. Ademais, aqui foram encontradas as formas para a publicação de todas as esferas oficiosas e interditas da vida humana, sobretudo a esfera sexual e vital (copulação, comida, vinho) (...). Enfim, uma dificuldade particular se apresenta com o problema da alegoria prosaica, ou se preferir, da metáfora prosaica (embora ela não tenha nenhuma semelhança com a metáfora poética), que estas formas trouxeram à literatura, e para a qual não existe termo apropriado (“paródia”, “farsa”, “humor”, “ironia”, “grotesco”, “charge”, etc. são apenas suas variantes e nuances estritamente literárias) (BAKHTIN, 1998, p.280).

³⁵ Em *Questões de literatura e estética* (1998).

Há uma diferença, que precisa ficar clara, e é capital para entendermos os apelos prosaicos conforme pensa Bakhtin e como os recria Noll: os reducionismos (representados pelos grandes discursos: o religioso, o da moral, o da ciência etc.) que Noll busca combater não são em prol de uma preservação das identidades, de uma concepção dialógica da verdade (como Bakhtin prega e elogia em Dostoiévski), mas para insistir e ser coerente com uma inacessibilidade do outro, inatingível e por isto não tentado a ser penetrado, finalizado; assim como uma descrença em qualquer tipo de Verdade superior à verdade que o corpo vivencia:

O corpo parece, nestas condições, o último ponto de ancoragem a que é possível apegar-se. É o ponto de ancoragem a que é possível referir-se para se apreender como sujeito, gerir-se, manipular-se, transformar-se, ultrapassar-se como pessoa ou indivíduo entre os outros (...) É também o ponto de ancoragem, a testemunha que permite contatar, registrar e medir com objetividade desencantada, sinistra ou indiferente, as mudanças, as transformações e as tensões induzidas pela reflexividade social, e o tempo que continua passando no eterno presente atual (COURTINE, 2008c, p.564).

Uma atitude essencialmente prosaica, consigo mesmo (seu corpo) e com o mundo, tal como presenciamos nos romances que nos ocupam, provoca um desnudamento de muitas relações envelhecidas e indiscutíveis, como atesta Bakhtin:

Entre as belas coisas deste mundo, estabelecidas e confirmadas pela tradição, e consagradas pela religião e pela ideologia oficial, há ligações falsas que alteram a sua natureza verdadeira. As coisas e as ideias estão unidas por meio de relações hierárquicas falsas, hostis à natureza delas, estão separadas e distantes umas das outras por diversas camadas intermediárias de um ideal de outro mundo, que não as deixam entrar em contato vivo e carnal. O pensamento escolástico, a falsa casuística teológica e jurídica, enfim, a própria língua, impregnada por uma mentira secular e milenar, reforçam estas ligações falsas entre as magníficas palavras reais e as ideias efetivamente humanas (1998, p.284).

Em Noll, a *aproximação* do que está distante e a *separação* do que está há muito tempo ligado são atingidas por meio de algumas ações: o corpo em sua integridade, sexo, gozo, rebaixamentos constantes dos grandes discursos, necessidades fisiológicas, falhas (dentes cariados, impotência, amputação), retornos a si³⁶ (reflexos desidealizados e desintegradores de si próprio).

Estes rebaixamentos destroem uma perspectiva habitual, causam um estranhamento, esta função leva o leitor a perceber o absurdo da condição do homem no mundo, o ridículo das convenções de que se cerca, a relatividade das

³⁶ Neste sentido, um objeto ganha mais importância dentro dos romances: o espelho. Presença constante em todo o conjunto da obra de Noll.

crenças que cultiva e a futilidade das esperanças que alimenta. Em *Hotel Atlântico*, por exemplo, há uma passagem em que o narrador se encontra em um prostíbulo. Neste lugar as convenções são implodidas, pois temos um lugar afetuoso, desprovido de qualquer lascívia, e a prostituta demonstra um carinho paterno para com o narrador.

Neste momento, analisaremos alguns aspectos das obras que colaboram para a compreensão da cosmovisão prosaica dos romances de João Gilberto Noll. Tais pontos são vivenciados pelo narrador com total liberdade e ele não demonstra qualquer vergonha ou pudor ao se desnudar tão intensamente.

1.7.1 OS CORPOS DECENTES

Como iremos tratar do corpo representado em Noll (que é o avesso de qualquer decência), é preciso saber que corpo é esse que é negado e motivo de constantes destronamentos da parte dos heróis de Noll.

Uma referência importante para iluminar tais visões do corpo é a coletânea composta de três volumes da *História do Corpo* (2008)³⁷. Nestes três volumes, temos um aprofundado estudo, a partir de fontes diversas, sobre as concepções de corpo que foram e estão se construindo culturalmente.

Como são muitas as concepções e muitas ponderações a fazer, nos limitaremos a trazer a face mais objetiva de cada posicionamento sobre o corpo e como ele influenciou a representação do corpo, em determinada época, e como ela se opõe ao ideário grotesco.

Cada concepção de corpo é composta de uma lógica própria que pode, dependendo de relações de poder específicas a cada época, coadunar-se a outra(s) lógica(s), em prol de objetivos maiores. Sendo assim, a lógica religiosa, por exemplo, tem os mesmo fins que a lógica científica e a lógica demográfica³⁸, em determinados momentos da história. Cada lógica possui imposições e interditos de controle do corpo.

³⁷ Sob a direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. Tais volumes são compostos de dezenas de artigos de autores diversos, por essa razão, citaremos o nome do diretor de cada volume, que será necessariamente um dos nomes acima.

³⁸ Ou seja, o sexo reprodutivo ao invés de hedonista.

Começando pelo discurso religioso sobre o corpo, ele tem diversos movimentos desde a Idade Média até os dias de hoje. No entanto, uma constante marca é o desprezo do corpo em função do enaltecimento da alma, do espírito, daquilo que é abstrato (em oposição à materialidade do corpo). “Se o corpo é o principal obstáculo para chegar a Deus, ele pode também ser o meio de operar sua salvação” (VIGARELLO, 2008a, p.52). Por isso, o corpo entendido por tal discurso é receptáculo de menosprezo e, ao mesmo tempo, privação, decência consigo e com Deus. “Por ter vencido assim o seu corpo, a pessoa se aproxima de Deus e se distingue dos outros” (2008a, p.58).³⁹

Ao mesmo tempo em que este corpo é corruptível, ele é “a imagem e semelhança de Deus”, ou seja, há de ser Belo, tal como a divindade. Sendo assim, a representação do corpo “feio”, de “mau aspecto” é apreendido como o oposto ao da divindade. Este paradoxo resulta em uma representação Bela na arte sacra, e uma atitude repreensiva consigo mesmo, por parte do sujeito (envergonhado por seu corpo). Como fica evidenciado nesta citação:

A tradição cristã intervém num outro registro e torna dialética a concepção da harmonia e da beleza do corpo humano. Criado à imagem de Deus, o ser humano é a mais bela das criaturas e, em particular, o corpo de Cristo, homem-Deus, encarna a idéia da beleza perfeita; ao contrário, a deformidade do corpo diabólico configura, por sua monstruosidade, a negação da ordem que a Criação introduziu no caos para fazer dele um Cosmos (VIGARELLO, 2008a, p.543).

Tal representação do corpo no discurso religioso se deu através de muito tempo e seria impossível detalhar cada momento neste trabalho. No entanto, é importante que guardemos esta concepção de corpo, pois ela ainda sobrevive em nosso tempo (em essência) e é motivo de refutação do Belo por Noll.

Em certos momentos, os interesses religiosos, morais, científicos e demográficos se unem para o domínio do corpo e das pulsões sexuais. *Grosso modo*, o corpo, em suas funções sexuais, deve ser usado com parcimônia (religião e ciência), no casamento (religião, moral e multiplicação demográfica), das maneiras apropriadas (religião, moral, ciência e multiplicação demográfica).

Não só os aspectos sexuais, mas as “boas maneiras” também foram se construindo a partir de parâmetros estabelecidos, principalmente, por tais interesses.

³⁹ Rougemont, no seu *Amor e o Ocidente* (1988), demonstra que esta tendência dualista do “corpo negado em função de uma superioridade espiritual vindoura”, já estava presente na mística persa, de II a.C. E foi renovada com os cátaros (chamados de “puros”) na Idade Média.

Assim, se percebe a união destes interesses em se “domar a natureza” dos homens e se prescrever o *modus vivendi* adequado ao corpo saudável, sacro e decente. É bem verdade que o discurso científico, atualmente, já não conserva esta posição incisiva sobre o corpo, há a reprimenda para o excesso, mas sem grandes interditos.

A “proporção”, herdada da arte clássica grecorromana, também se mostra como um importante discurso, incorporado a muitos outros interesses já citados, que acentuam o Belo como melhor, em oposição ao grotesco. Tal proporção é reavivada por um estudo sobre a fisionomia: “Ela promove normas corporais, estabelece uma definição ‘média’ da fisionomia, descobre na proporção o tipo ideal de beleza, empurra para as margens do olhar distorções, deformações, monstruosidades” (VIGARELLO, 2008a, p.405).

Dessa forma, a proporção perfeita, bela é representada como a melhor possibilidade de se vivenciar e se representar o corpo, na nomenclatura de Bakhtin: “se tapam os orifícios que nos ligam ao mundo”. A disformidade, o movimento do ser, como veremos, será a resposta grotesca para tal ideário de beleza.

Nos dias atuais, o corpo vem se desnudando inteiramente pelas lentes da ciência e pela exploração midiática. Cada um de nós conhece o funcionamento de cada órgão, de cada parte do corpo.

Através da genética moderna se consegue prevenir, prever doenças que ainda não estão no corpo são. Podemos assim, munidos de ideais de longevidade, “domar” e medicar nosso corpo de acordo com os preceitos “corretos” da ciência⁴⁰.

A exposição do corpo por parte dos *mass media* não eliminou totalmente o pudor dos sujeitos. É bem verdade, há uma liberação significativa se compararmos com épocas anteriores. No entanto, com tal exposição do corpo os “modelos de beleza” retornaram com força surpreendente:

Desde então, com efeito, que homens e mulheres não podem mais trapacear com o corpo, os cânones da beleza física se mostram muito exigentes. A partir da *Belle Époque*, o modelo do homem e da mulher magros e longilíneos predomina. Com a nudez do verão, é necessário ainda por cima exibir músculos firmes. O recuo do pudor implica assim um novo trabalho sobre o corpo entre musculação e dietética incipiente (COURTINE, 2008c, p.111).

⁴⁰ Este tema é discorrido longamente no volume três da *História do corpo (As mutações do olhar: O século XX)*, dirigido por Courtine (1998).

Dessa maneira, o pudor remanescente está muito mais ligado ao receio de não atingir os modelos incessantemente expostos pelas mídias. Em Noll, o ideal grotesco de representação do corpo elimina tais receios no simples fato da assumida falibilidade de seus heróis. Basta citar, em *Hotel Atlântico*, que o herói, amputado, não consegue ter uma ereção com uma moça jovem e bonita.

Haveria material suficiente para muitas teses nesta *História do corpo*, mas como estamos utilizando esta história a serviço do nosso objeto de estudo, o Corpo grotesco, nos limitaremos a estas colocações.

Finalizando, faremos a transição destes dois mundos tão diferentes, porém ligados por sua relação de oposição constante:

Se o corpo é de tal forma privilegiado da definição de boas maneiras, é, sem dúvida, para manter à distância e controlar suas manifestações naturais e funcionais, propriamente corporais. O corpo civilizado constitui um modelo cujo contramodelo seria, à época, o corpo grotesco ou carnavalesco (VIGARELLO, 2008a, p.581).

Obviamente que não acreditamos na validade integral de tais interditos culturais, na atualidade. Grandes estudiosos da contemporaneidade vêm apontando, há tempos, que as identidades já não se sustentam por si só, elas estão fragmentadas e uma forte desconfiança as ronda⁴¹. No entanto, estas identidades ainda conservam seus valores estéticos, passíveis de refutação e articulação artística, como é o caso de Noll.

Se da mesma maneira, os grandes discursos sobre o corpo ainda têm sua força, a potência destronadora do grotesco também se faz presente. É sobre tal potência que discorreremos a seguir.

1.7.2 O CORPO GROTESCO

“Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Esta é precisamente a concepção grotesca do corpo” (BAKHTIN, 1999, p.23).

Em geral, a concepção de “grotesco” adotou uma significação que está ligada a uma negatividade. Historicamente, o que é “grotesco” se configura como oposição

⁴¹ É o caso, por exemplo, de Stuart Hall.

ao “belo”, isso se deve aos valores morais que se deslocaram da esfera ética para a estética, como fica claro, novamente, na *História do corpo* (2008):

Os valores do moralismo e da correção foram lentamente se infiltrando nos da estética. Nos últimos anos do século XX, esses valores estéticos ocupam o centro da vida social e se colorem em compensação de um valor moral: o belo toma a conotação do bem, inclusive sob a forma do valor que se reconhece ao hedonismo, e o bem de então, para ser reconhecido e ter validade, assumir a figura do belo – e isto assume o rosto da “correção” política e moral (COURTINE, 2008c, p.557).

Desta forma, percebemos certo caráter inferior, não-oficial, excêntrico no que é grotesco.

Bakhtin, no livro sobre Rabelais (1999), explica o surgimento do termo *grotesca* na arte pictórica, deixando claro que a negatividade imputada ao termo se deu posteriormente, como vimos, em sua contraposição ao belo:

Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem estes ‘reinos naturais’ no quadro habitual do mundo: no grotesco, estas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável (...) eterno inacabamento da existência (BAKHTIN, 1999, p.28).

É exatamente esta mobilidade livre que percebemos nos heróis de Noll. O corpo, apresentado a partir da consciência do herói, se move despididamente, buscando satisfação (seja sexual ou fisiológica), o baixo material corporal aparece em sua completa existência, ou pelo menos não tem pudor se for necessário desnudá-lo. Silviano Santiago (1989), a propósito de *A fúria do corpo*, fala sobre o corpo presente em tal romance, em termos muito parecidos: “numa sociedade repressiva e conservadora, deixar o corpo rolar com raiva e generosidade (isto é: com paixão) pelos caminhos e vielas de si mesmo, do Outro e da cidade” (p.62).

Logicamente que não buscamos uma correspondência entre as imagens antigas do realismo grotesco e as imagens evocadas nos romances de Noll; o que sustentamos é que estas imagens, que sem dúvida possuem suas raízes nestas mesmas fontes populares (de total intimidade e liberdade, encontradas na praça pública), são utilizadas como *rebaixadoras* de uma realidade pretensamente finalizadora, hierárquica, séria. Como atesta Bakhtin (1999), este método não cai no anacronismo:

Nestes casos, (casos em que há uma degeneração do grotesco original, vinculado à cultura popular) apesar das diferenças de caráter e orientação, a

forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (1999, p.30).

Assim, buscaremos demonstrar na análise que na sequência de ações, imagens, desnudamentos grotescos, se consegue uma atmosfera essencialmente prosaica, seja nas relações com o outro, seja com o mundo. Em verdade, o grotesco de Noll possui um caráter oposto ao popular⁴², a partir daquela perspectiva intimista, exposta no capítulo I no item sobre os narradores. As imagens grotescas são inseridas desde um viés subjetivo, individual, profundamente inesgotável, pois se trata de uma consciência em seus muitos extratos.

Em função desta diferença básica entre o individual e o popular, tais imagens grotescas não aludem a uma força regeneradora (como é latente no grotesco direto da cultura popular). Aludem, sim, a uma força libertadora de um autoritarismo, por exemplo, mas sem o tom jocoso e alegre.

A literatura foi por muito tempo um espaço estético de representação do *belo*. Em verdade, cada época conserva um pressuposto de belo que leva o sujeito a uma série de enclausuramentos do corpo, convertendo-o em um sujeito *parcialmente representado* (já que uma parte significativa de sua existência era negada). No entanto, tal representação é pretensamente completa, acabada, suficiente para dar conta do movimento do ser.

Sobre esta “estética do belo”, Bakhtin argumenta a respeito dos cânones literários e plásticos da Antiguidade clássica:

Estes cânones consideram o corpo de maneira completamente diferente, em outras etapas da sua vida, em relações totalmente distintas com o mundo exterior (não-corporal). Para eles, o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disto, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado. Por isto, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo o que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que têm a significação de novos brotos, rebentos), tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo (BAKHTIN, 1999, p.26).

⁴² Não cabe aos limites deste trabalho localizar em que grau de deformação do realismo grotesco, vinculado diretamente à cultura popular, está a obra de Noll. Nós nos propomos somente a demonstrar que a cosmovisão prosaica de Noll é atingida por meio de imagens que já provocaram destronamento na Antiguidade, na Idade Média e no Renascimento.

É em marcada oposição a este cânone, que Noll inscreve seus heróis, a incompletude deles é um dos traços comuns a toda obra do romancista. Tal condição prosaica de seus heróis, se confirma em todas as instâncias possíveis de análise: desde a escolha autoral na relação com o herói, até os motivos escolhidos para enfrentamento.

A representação do homem em Noll, não somente nega a concepção de belo, mas age dialogicamente, refutando a estética canônica, colocando ênfase nos muitos motivos do *corpo grotesco*, que Bakhtin expõe:

Em oposição ao cânone moderno, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado, nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. 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 e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. E em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (BAKHTIN, 1999, p.23).

Sendo assim, o corpo grotesco age rebaixando toda e qualquer pretensão finalizadora do sujeito: “Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento” (BAKHTIN, 1999, p.19).

Este nascimento ou renascimento também aparece na análise que Silviano Santiago faz de Noll:

Aqueles usam palavras mortas e ocas de sentido, tipo conversa-vai, conversa-vem, uma palavra tão desprovida de significado que, a ela em sua ridículo, é preferível o silêncio. Os que renascem exprimem-se pela palavra que é pensamento bruto, suor, leite, esperma – “que para a palavra renascer tem que se reencarnar no seio que a gerou”. A palavra verdadeira encontra o seu metro no seio de Afrodite. Prazer e alimento, excremento (1989, p.66).

Da mesma forma, a degradação de uma realidade *parcial* se faz necessária, pois a representação do corpo, em Noll, busca ser fidedigna ao tom degradante:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais (BAKHTIN, 1999, p.19).

A contraposição entre o conjunto de imagens grotescas e a importância inferior dada a outros motivos mais “relevantes” para a representação do homem, atestam a cosmovisão prosaica como a própria representação do homem em Noll, o

que perfaz o próprio enredo dos dois romances. O mundo e o *outro* fazem parte desta esfera, mas de forma secundária, subjugada à consciência e ao corpo em sua integridade.

Já evocado algumas vezes neste trabalho, Silviano Santiago reflete de uma maneira que engloba nosso posicionamento de forma muito sintética. Em termos assustadoramente bakhtinianos (já que quando o texto foi escrito, 1982, mal havia leitores de Bakhtin no Brasil)⁴³ ele descreve a ambivalência dos desnudamentos, que chamamos prosaicos, de Noll:

A palavra se submerge na merda e no suor para encantar-se em esperma, para abrir-se em oferenda ao outro. Os buracos do corpo (da palavra) viabilizam a saída dos excrementos que consituem o solo concreto da realização erótica. Do pênis saem o mijo e o esperma: eis também a condição ambígua da palavra viva: da boca saem as palavras e o cuspe que lubrifica. Excremento e palavra-social vivem do mesmo manancial corpóreo. O corpo é útil como a máquina não o é, porque ele é o lugar da Vida que renasce a cada minuto e da Palavra que a celebra (...) A grafia porosa é a representação mais audaciosa de um corpo que é excremento, esperma e palavra, que é vida e celebração da vida, que é busca e entrega sem limites (p.66).

Após esta síntese repleta de ideais carnavalescos, partamos para um desdobramento desta visão nova do corpo.

1.7.3 O SEXO, O GOZO

"Nenhum toque acima da cintura, nada que não fossem ancas anônimas se procurando, patéticas"
(NOLL, 2004, p.12).

A partir daquela perspectiva profundamente intimista, exposta nos itens 1.3 e 1.4 sobre a exotopia e o excedente de visão, o corpo adquiriu uma função importante na representação do homem no romance. Anteriormente vimos como os *dramas corporais*, que vão desde a evacuação ao vômito, atuam rebaixando uma realidade pretensamente finalizadora dos sujeitos. Agora refletiremos sobre como o sexo é abordado nos romances citados e qual a sua importância para a obra de Noll, para uma nova imagem do herói romanesco.

⁴³ No livro já citado de Morson & Emerson, onde encontramos um estudo biográfico, é dito que na Europa e nos Estados Unidos o culto a Bakhtin se inicia a partir dos anos 80. Já Boris Schnaiderman, revela que teve contato com os escritos de Bakhtin em fins da década de 60 e boa parte de 70, porém em russo e italiano(1983). A tradução mais antiga de Bakhtin (ou de seu círculo) para o português que encontramos é a de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira que traduziram *Marxismo e filosofia da linguagem*, de 1979. (Ver bibliografia).

Não raro os personagens de Noll buscam o sexo, independentemente de seu estado de ânimo e condição física. O sexo descompromissado e principalmente desidealizado aparece como única relação “efetiva” com o outro, no sentido de interação física que nunca vai preencher o vácuo em que perambulam os ex-atores sem norte, sem sul.

Como observamos no item anterior, as citações de Bakhtin sobre o corpo grotesco incluem o sexo junto com os outros elementos degradantes de uma realidade idealizada. De fato, Bakhtin em seus escritos sobre a cultura popular, seja no livro sobre Rabelais, seja nos outros textos que mencionam o tema, não reserva um cuidado específico, exclusivo a esta questão. Sempre que aparece, o sexo é citado como complemento de uma argumentação em torno de outro elemento do corpo grotesco.

Por isto, podemos inferir que o sexo, com suas particularidades evidentes, age com a mesma força destronadora que os outros elementos aferidos por Bakhtin, em termos de desmistificar as ideologias cristalizadas como verdades imutáveis.

Na realidade, o sexo, abordado de maneira tão aberta, crua como presenciamos em Noll, é um tema de pouca história na literatura⁴⁴, justamente porque seu discurso (e ações dos personagens) não mistificam o ato sexual, fogem de sua função reprodutiva, o colocam como mais um elemento de degradação: por exemplo, quando os atores, despojados de humanidade, gozam num estado de limiar, ou seja, em estado de crise, quando não há mais nada que lhes dê chão para continuar a vida. Como no seguinte trecho de *Hotel Atlântico*: “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” (NOLL, 2004, p.12).

Fica claro, pelos termos utilizados para caracterizar o ato (“missão”, “imundo carpete”, “cobri-la”), que não há a mínima menção a qualquer tipo de afetividade. A moça poderia ser qualquer outro sujeito, já que o que ela representava, naquele momento, poderia ser oferecido por qualquer outro corpo.

Em contraposição, se pensarmos no romance *Ulisses* (2005), de James Joyce, que talvez seja a obra em que encontraríamos os melhores exemplos para a teoria bakhtiniana de romance (de forma aplicada), o sexo é abordado de maneira

⁴⁴ Referimo-nos à história tida como “oficial” que consta nas histórias da literatura. Dizemos isso, pois como Bakhtin demonstra, os textos não-oficiais possuem grande passado, somente não usufruíram do prestígio das esferas oficiais.

muito sutil, por razões muito particulares. Utilizamos como exemplo esta obra monumental, de total prosaísmo⁴⁵, para mostrar como o sexo é, na maioria das vezes, subentendido e não dito abertamente, como em Noll. Citamos este exemplo para deixar claro que ser prosaico, trivial nem sempre requer a presença explícita do sexo, como presenciamos em Noll.

Se Noll é conduzido por uma visão implosiva de todos os paradigmas calcificados, seja no campo literário, seja no campo existencial, o sexo (animal) para ele é uma ideologia. Queremos dizer, o sexo “desregrado”, fora dos padrões “normatizantes”⁴⁶ é um modo do autor chamar a atenção do leitor para que este perceba o quanto sua mente e seu corpo são colonizados e instrumentalizados por suportar verdades científicas, religiosas, sociais que querem normatizar o corpo para que este se reduza a uma caixa de ressonância do que pretende o capitalismo: tornar-se um fantoche consumidor e nunca um corpo produtor dos próprios sentidos/significados.

Em geral, na literatura que antecede o naturalismo, realismo e o modernismo, a relação amorosa com o outro (convencionalmente homem-mulher) é descrita da seguinte maneira: o que um sente pelo outro é indescritível em sua essência e por isto se recorre a uma linguagem metafórica, abstrata. Em função disto, ocorre uma inevitável idealização do outro ou uma sobreposição egótica, como atesta Kristeva (1988):

Enraizado no desejo e no prazer de que pode se passar na realidade, para só acendê-los simbólica ou imaginariamente, o amor, vocês haverão de concordar, reina entre águas do narcisismo e da idealização. Sua Majestade o Ego projeta-se e se glorifica, ou então se faz em pedaços e se destrói, quando se mira num Outro idealizado: sublime, incomparável, tão digno (de mim?) quanto eu sou indigno dele, e feito, contudo, para a nossa união indivisível (p.27).

Em oposição ao discurso amoroso romântico, Noll utiliza a materialização do sexo para descrever a relação com o outro (e não necessariamente do sexo oposto). Por esse viés, se exclui todo o tom abstrato-idealizante, e se consegue a materialidade prosaica, “suja”, do corpo “revitalizado” na degradação que a sociedade aburguesada condena.

⁴⁵ Indicamos a grande tese do professor Caetano Waldriguez Galindo (2006), *Abre aspas: a representação do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*.

⁴⁶ Desenvolvidos através do tempo e vinculados no cinema, por exemplo, culturalmente construídos como “aceitáveis”.

O discurso amoroso convencional⁴⁷ é suficientemente “sério” para excluir a materialidade sexual. O sexo é indigno de dividir as mesmas linhas que o amor. Daí sua falsidade, seus ícones sem substância. Consciente de tal postura, Noll mostra o corpo na “exuberância” de suas excrescências, desatinos, secreções, um corpo “completo” em sua incompletude agônica. Seus ex-atores, mutilados em muitos sentidos, especialmente no seu ser (daí o trabalho com as máscaras), mostram como não há nenhuma essencialidade humana para salvá-los do abismo.

Para eles, o sexo é ainda uma forma de produção de sentido, mesmo que este seja passageiro e justo por isto, o secretar que equivale a um gozar seu gozo é seu apelo lançado ao outro inatingível e, ao mesmo tempo, a comprovação mais cabal de que este outro é “miragem no deserto”. É concretude mal calçável, o que transforma a alteridade em Noll num dedo apontado para o narrador, no sentido de este ver-se incompleto e mais: chafurdando na carnalidade (de maneira “natural”) que não lhe traz completude, apenas mais percepção da efemeridade, do prosaísmo de tudo, da vida desprovida de ideal como uma constante temática que transforma o romancista gaúcho numa das vozes mais originais de nossa literatura contemporânea.

Invariavelmente, nos dois romances selecionados, o sexo, apreendido pela consciência do narrador, torna o outro um mero objeto de uso. Não há qualquer afetividade que mereça ser proporcionada ao outro. Não há espaço para amor ou qualquer sentimento que possa ser menos material que o sexo em si. Não se trata absolutamente de um juízo moral de nossa parte, tal constatação advém de uma visão de mundo expressa em Noll que passa por uma desidealização latente em qualquer tipo de relação “mais profunda”.

Como entramos no campo do sexo libertino, recorremos a uma análise de Sade, a partir da evolução histórica da concepção de amor ocidental. Quem nos traz essa reflexão é Denis de Rougemont, em seu já citado *O amor e o Ocidente* (1988):

Lá onde está o prazer, lá teremos o sofrimento e o sofrimento é o sinal de um resgate. Purificação através do mal: pequemos até destruir os últimos encantos do pecado. Em vez de ignorar o objeto, destruamo-lo pela tortura que nos dará ainda algum prazer, e isto faz parte de nossa ascese! Sade é possuído por um furor dialético. Só o assassinato pode restabelecer a

⁴⁷ Sobre a história deste amor romântico, esta tendência em se encarar o amor como universal, natural e necessário para a felicidade, indicamos duas obras que discutem muito profundamente tais dogmas do discurso amoroso, desde a sua formação: *Sem fraude nem favor*, de Jurandir Freire da Costa (1988) e *O amor e o ocidente*, de Denis de Rougemont (1988).

liberdade, mas somente o assassinato daquele a quem amamos, pois é isso que nos aprisiona (p.153).

Rougemont, através de uma análise histórica muito coerente do amor, argumenta que Sade elevava a libertinagem ao seu grau mais violento para “desautomatizar” o racionalismo presente até mesmo no corpo dos amantes. Ou seja, tal qual Noll o faz, Sade implode as regras de conduta de seu tempo em benefício de um reavivamento do corpo e do sexo.

Temos um exemplo desta implosão de regras no seguinte trecho de *Harmada*:

Eu me masturbava todo olhando a gloriosa bunda de Amanda, olhando o corpo inteiro de Amanda, Amanda não poderia ser melhor, os seios grandiosos de quem amamenta, a cicatriz recente e ainda túrgida no baixo-ventre, com certeza de uma cesariana, e fui me aproximando dela, bem devagarinho, enquanto as duas se beijavam gulosamente na boca e nem me notavam, fui me aproximando e num bote tirei Amanda dos braços da outra e comecei a comê-la com tal fúria que deste momento em diante já não me lembro de mais nada (NOLL, 1994, p.21).

O fato de a moça estar com a cicatriz da cesariana ainda recente, poderia inspirar (deixando de lado as questões estéticas) um mínimo de cuidado clínico, o que não ocorre. Também a linguagem utilizada para caracterizar a cena é não só crua, mas de um trato popular, vulgar (não no sentido negativo).

Esta constatação de que o sexo é um mero instrumento de prazer, desprovido de qualquer idealização romântica, converge para a relação interpessoal exposta no capítulo I, item sobre os narradores, pois já havíamos apontado que o *outro*, representado nos romances de Noll, é inatingível em sua essência, e por isso não tentado a ser compreendido em essência, basta tangê-lo sexualmente.

Este outro se torna indefinido em todas as suas instâncias, a sua sexualidade é um mero detalhe de uso, não há grandes diferenciações entre homem, mulher, parentesco, idade, enfim, as relações hierárquicas não interessam no momento de se relacionar sexualmente com alguém.

Como exemplo de tal afirmação nossa, citamos um momento instigante de *A céu aberto*, em que o herói tem um momento erótico com seu irmão/irmã:

Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento. Não, o meu irmão não morrera naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar, e eu beijava um pedaço de seio à mostra e desamarrei a camisola e disse que queria um filho dela e disse que não queria um filho dela

pois estava bom assim sem filho nem nada, para que uma criança entre nós dois se uma outra poderá ressurgir daí na pele do meu irmão? (NOLL, 1996, p.76).

Nesta citação percebemos não só a implosão das hierarquias, mas também um movimento grotesco intenso, já que temos a desmaterialização do seu irmão menor para o surgimento de uma mulher adulta.

Agora, depois de termos passado pelo corpo e seus desdobramentos, chegamos a um objeto que está presente no mundo (ou seja, fora do corpo), mas que influi constantemente na consciência de nosso herói: o espelho.

1.7.4 OS ESPELHOS

“Então Bioy Casares recordou que um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número de homens” (BORGES, 1972, p.15).

Não é à toa que Bakhtin cultua uma admiração pelos espelhos. Não raro suas explicações partem deste objeto para exemplificar as relações do *eu-para-mim* e *eu-para-o-outro*. Este objeto se torna uma constatação de que necessitamos do outro, declaramos nossa abertura ao outro ao adotar determinadas posturas diante do espelho. Por isto, o espelho reflete não o sujeito uno, mas fragmentado, desejoso do olhar do outro, conforme diz Bakhtin:

A visão que temos de nosso aspecto físico quando nos olhamos no espelho é de natureza totalmente particular. Visivelmente, vemo-nos sem mediação. Ora, não é nada disso; permanecemos em nós mesmos e só vemos o nosso reflexo, um reflexo que não poderia, de maneira imediata, tornar-se um componente de nossa visão e de nossa vivência do mundo: vemos o reflexo de nosso aspecto físico, mas não vemos a nós mesmos em nosso aspecto físico, o aspecto físico não nos engloba por inteiro, estamos diante do espelho, mas não estamos dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material de uma auto-objetivação – um material que não é, para ser exato, sequer um material. De fato, nossa situação na frente do espelho sempre é deturpada pois, na ausência de um meio de abordagem de nós mesmos, também nesse caso identificamo-nos com o outro possível, indeterminado, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição de valores a respeito de nós mesmos; ou seja, é a partir do outro que, mais uma vez, tentamos dar-nos vida e forma; daí essa expressão particular de nosso rosto tal como a vemos no espelho e que não temos na vida (BAKHTIN, 2003, p.52).

De acordo com Bakhtin, então, o reflexo do espelho nunca coincidirá com o aspecto que eu guardo sobre mim mesmo, pois estou sob o domínio do outro naquele momento.

Dentro desta perspectiva, temos uma visão prosaica (realista, material) da realidade, pois nos vemos desprovidos de qualquer idealismo, proveniente da utopia de “se crer suficiente”, já que assumimos a importância do outro:

É nesse sentido que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse (BAKHTIN, 2003, p.55).

O espelho, não somente nestes romances, mas no conjunto da obra de João Gilberto Noll, aparece como representante cativo da visão chã. Invariavelmente os narradores de Noll se deparam com espelhos, e assim sempre há uma “revelação”: rosto imperfeito, vulgar, degradado, estragado, humano:

Me dirigi até este prédio que não tinha mais de dois andares, me olhei no espelho da portaria, vi que eu estava desganhado, cabelo e barba por fazer, a camisa rota, gravemente puída na gola, e vi também que precisava dar um jeito naqueles dentes arruinados principalmente na arcada inferior, aquela dizimação que me fazia mastigar apenas com os dentes frontais – e se estes fraquejarem com tanto trabalho?, foi a pergunta besta que ficou no ar (NOLL, 1993, p.16).

O nome mais cotado por Bakhtin, Dostoiévski, em seu já citado romance *Memórias do Subsolo*, proporciona ao seu narrador uma experiência de igual impacto:

Por acaso olhei-me num espelho. O meu rosto transtornado pareceu-me extremamente repulsivo: pálido, mau, ignóbil, cabelos revoltos. ‘Seja, fico satisfeito’, pensei. ‘Estou justamente satisfeito de lhe parecer repugnante; isto me agrada... (2000, p.102).

Ambos os exemplos (primeiro Noll, depois Dostoiévski) têm em comum a seguinte constatação: “é assim que o outro me vê, levando isto em consideração eu me orgulho” (no caso do herói dostoiévskiano) ou “me envergonho” (no caso do herói de Noll), tudo dependendo de qual público eu imagino ao meu lado, no espelho.

Eis mais um exemplo do reflexo prosaico, prenhe do olhar do outro:

Antes de sair me olhei pela última vez no espelho do banheiro. Eu suava muito no pescoço e no peito. Uma gota de suor pendurada no lóbulo da orelha, como se um brinco. Eu era um homem por assim dizer sem nada que pudesse ofuscar: nem os resíduos de clareza de ânimo dos velhos tempos de Jane, nem uma tristeza supostamente natural para aquele momento. (...) Eu era aquele homem no espelho, eu era quase um outro, alguém que eu não tivera ainda a chance de conhecer (NOLL, 1993, p.40).

Tais posturas diante do espelho/do outro são desdobramentos da segunda e terceira possibilidades que Bakhtin aponta como factíveis:

1) a expressão de nossa postura emotivo-volitiva real, tal como está manifestada no momento dado e está fundamentada no contexto da nossa vida; 2) a expressão do julgamento do outro possível, da alma fictícia, não localizada; 3) a expressão de nossa atitude para com um julgamento desse outro possível: satisfação, insatisfação (...) nosso julgamento não é feito para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros (BAKHTIN, 2003, p.52).

Assim sendo, o encontro com o espelho é um encontro com o outro, sempre conflituoso, emblemático.

Para finalizar, retomamos a importância de tal objeto, que pode ser notado, invariavelmente em grandes autores da literatura como: Borges, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Machado de Assis e nos estudos de Mikhail Bakhtin, que possui, ademais das inúmeras citações, o texto *El hombre ante el espejo* que demonstra bem o paradoxo de se ser eu-outro diante do espelho: “Espiar su propia imagen *in absentia* (...) El excedente del otro. Yo carezco de un punto de vista extrínseco sobre mí mismo, no tengo enfoque para con mi propia imagen intrínseca” (BAKHTIN, 1997, p.147).

Da mesma forma que estes espelhos refletem a necessidade da alteridade, eles evidenciam a relação que o leitor tem com a obra de Noll: com um corpo desnudado e de visão rarefeita, é imprescindível uma completude do outro, quando o leitor pode desempenhar essa função.

1.8 SÍNTESE PRELIMINAR ÀS ANÁLISES DOS ROMANCES *HARMADA E HOTEL ATLÂNTICO*

Para melhor analisarmos os dois romances em questão, faremos uma breve retomada das conclusões preliminares sobre a estética de João Gilberto Noll.

Em um primeiro momento, por meio do conceito bakhtiniano chamado *exotopia*, discutimos a relação do autor com seu herói⁴⁸, e neste caso detectamos

⁴⁸ Bakhtin não define categoricamente o que entende por “herói”. No entanto o conceitua em sua relação com o autor. Podemos, através da aplicação reiterada do termo, assimilar sua significação, como no trecho em questão: “Esse todo que assegura o acabamento ao herói não poderia, por princípio, ser-nos dado de dentro do herói, o herói não pode viver dele e inspirar-se nele em sua

uma relação muito íntima; afinal, só se vê o herói *de dentro*. A consciência em sua profundidade e, principalmente, em sua limitação agônica se torna o modo mais factível de se representar o homem prosaico nos romances de Noll.

Seguindo a mesma lógica do conceito anterior, o conceito de *excedente de visão* se tornou funcional para analisar a relação deste herói (narrador/protagonista) com o outro e com o mundo. Esta relação, que está posta em qualquer relação interpessoal, se mostrou muito paradoxal, pois o outro se revela inacessível em sua essência, porém é um receptáculo do gozo dos narradores e objeto sexual desierarquizado.

Os narradores de *Harmada* e *Hotel Atlântico* unidos por constante atuação diante de seus interlocutores, estão munidos de máscaras nas suas relações diretas com o outro⁴⁹. Esta atuação revelou um desmerecimento de qualquer tipo de Verdade envolvida nos diálogos.

Numa proposta de discutirmos os discursos dos narradores, percebemos que, a partir da escolha autoral exotópica de se ver o herói *de dentro*, há uma notada cisão entre as vozes autoritárias (que são espectros do herói) e as vozes interiores (que carecem de legitimidade externa, mas representam as pequenas ideologias de sua consciência). É tal conflito entre o legítimo e o não-oficial que a cosmovisão prosaica se apresenta como destronadora dos discursos ditos “sérios”; e coroa os discursos e as ações mais inusitados, seja uma ida ao banheiro, seja um coito desprovido de qualquer afeto ou idealização.

Levando-se em consideração que este narrador é visto de dentro, que se relaciona com o outro de forma desidealizada, que elege o discurso destronador para exprimir sua consciência, o corpo aparece como uma parte da realidade que não pode ser desconsiderada. Ele deve atuar juntamente com a consciência, em suas imperfeições e limitações. Este corpo se mostra como grotesco, na terminologia de Bakhtin, como eterno movimento, ligação com o mundo em aberto, carente de qualquer porto-seguro.

O sexo nos romances selecionados se mostrou como um agente de prazer, desvinculado de relações anteriores que sejam superiores ao próprio gozo meramente egocêntrico do herói/narrador que vê o outro apenas como instrumento

vivência e em seus atos, esse todo lhe vem – é lhe concedido com um dom – de outra consciência atuante, da consciência criadora do autor” (2003, p.32).

⁴⁹ Em função disto, foi que intitulamos os estudos específicos de cada romance de, respectivamente: “Um drama prosaico em *Harmada*” e “A máscara prosaica em *Hotel Atlântico*”.

para seu desfrute e nunca como interlocutor com quem pudesse estabelecer um encontro mais duradouro. O narrador busca o sexo, sem conferir a sexualidade do outro, que não passa de mera nomenclatura para definir um mesmo fim. Ou seja, o gozo pelo gozo: vazio, longe de qualquer ideia de interação profunda entre os sujeitos.

Foi este, sinteticamente, o caminho seguido até o momento. A partir de agora as análises serão mais demonstrativas do que teóricas, visando a duas interpretações sustentadas nas investigações anteriores.

CAPÍTULO II - UM DRAMA PROSAICO EM HARMADA

2.1 INTRODUÇÃO

“Cada cosa posee dos nombres: uno alto, otro bajo” (BAKHTIN, 1997, p.139).

Esta parte do estudo analisa o romance *Harmada* (1993) do escritor gaúcho, no que diz respeito às vozes envolvidas em sua economia interna. Esta análise contará, principalmente, com o auxílio teórico do pensador Mikhail Bakhtin.

Buscaremos explorar os aspectos que digam respeito à discursividade evocada na obra, considerando que se trata de um romance intensamente polemizante com as várias vozes que o permeiam.

Já em uma primeira leitura dos romances ou contos de Noll, percebemos uma carga grande de imagens que, até certo ponto, nos chocam pelo grau de crueza e desumanidade. Como por exemplo, as cenas de sexo, descritas de maneira animalizada, em certos momentos.

A partir desta qualidade estilística⁵⁰, discutida na primeira parte deste trabalho, chegamos a um microcosmo que se comprova essencialmente prosaico, trivial, no sentido de fugir de qualquer acabamento e ao mesmo tempo ser intensamente familiar a nós. Como diz Wittgenstein (2003) sobre suas investigações filosóficas:

Donde provem a importância da nossa investigação, uma vez que ela parece destruir tudo o que é interessante, isto é, tudo o que é grande e importante? (Como todos os trabalhos de construção, que só deixam atrás de si algumas pedras e lixo)! Mas só destruimos castelos no ar, libertando o terreno da linguagem em que se assentaram (2003, p.260).

Partimos, para a conformação deste trabalho inteiro, muito em função da valorosa e recentemente traduzida obra de Morson & Emerson: *Mikhail Bakhtin: Criação de uma prosaística* (2008), que considera os textos bakhtinianos como uma evolução em que os primeiros textos são iluminados pelos últimos e que a *prosaística* se mostra como abrangente o suficiente para embasar a *sabedoria prosaica*⁵¹ que pretendemos demonstrar em *Harmada*.

⁵⁰ Oriunda da visão de mundo prosaica expressa no romance.

⁵¹ Sabedoria, pois Bakhtin considera que a visão de mundo prosaica é superior, em alguma medida, a outros modos de se ver o mundo, por exemplo, a visão poética-idealizante.

Noll não esconde tal condição essencialmente prosaica de seus protagonistas⁵², sendo uma marca estético-ideológica de suas criações. No entanto, no presente romance em específico, notamos a presença de outro tema que se acrescenta ao prosaísmo: o problema da representação do “eu” enquanto uma *atuação*.

Por esta razão, exploraremos simultaneamente os dois aspectos em nossa análise: o *prosaico* por excelência e a questão da *atuação* dentro do romance. Assim, dividiremos, por razões metodológicas, em três momentos o romance, levando em consideração que em tais momentos há uma mudança considerável de planos de ação do narrador.

O DRAMA PROSAICO

“O relógio da igreja deu as horas, uma após a outra, uma após a outra, como se o tempo tivesse encolhido” (RULFO, 1977, p.17).

2.2 – PAISAGEM DEVASTADA

O romance se inicia na lama, terra, algo desprovido de qualquer *quintessência*, impossível de engendrar para o herói um espaço dignificante. O seu primeiro interlocutor é um menino (indício de que o diálogo a ser travado será *contra* uma consciência em desenvolvimento, sem um repertório de encenações com o Outro). Por este foco começa o romance: de um lado o protagonista enlameado e do outro um menino que emite a informação como “se ela estivesse sendo dita tão-só para tapar um buraco” (NOLL, 1993, p.6).

Pois é neste tipo de situação aparentemente desfavorável ao diálogo romanesco que Noll desenvolve seus embates. O narrador⁵³ decide “levar a sua informação a sério” e começa um diálogo que mescla o discurso interior e o exterior simultaneamente, fato que torna ainda mais evasiva a conversa e repleta de imprevisibilidade, já que o interlocutor não acompanha o percurso interno do discurso, somente nós leitores o fazemos: “(...) em volta dele (do menino) havia

⁵² Em entrevista chamada *Em busca da obra em aberto* (conduzida por Ronaldo Bressane) Revista A, 2000; ele diz: “Meus protagonistas têm uma fidelidade canina a eles próprios. Existe um pacto de não esconder nem aquilo que é irrelevante, que é inútil – como, por exemplo, uma mijada”.

⁵³ Trataremos de “Narrador” o protagonista, pois, como em outros romances de Noll, ele não é nomeado.

como que uma auréola alaranjada, o sol nascia no horizonte de um rio qualquer por ali... – Um rio qualquer – murmurei distraído” (Idem). Poucas palavras são trocadas e, da mesma maneira que o menino aparece, ele se vai como que “oco”, não deixando marcas.

Com tal abertura, o discurso do narrador é determinado por pelo menos três fatores: o seu discurso de narrador enquanto conta sua história; o discurso interno que é evocado em sua narrativa e o discurso dos personagens com quem ele se relaciona. O limite entre as três instâncias não se dá sintaticamente, e, sim, elas vêm separadas por entonações cuja origem o leitor *criador* deve atribuir a um ou a outro. É com um diálogo multifacetado que o narrador encontra Sandra:

(...) quase não reconhecia mais aquela casa para onde neste instante eu parecia me dirigir, ali, a poucos passos, bem poucos, é você?, ela disse assim que me viu abrindo a porta, as mãos sobre a mesa, os cabelos loiros escorridos, Sandra, sabe Sandra, eu falei (NOLL, 1993, p.8).

Na seqüência, a exemplo de outros romances de Noll, o tempo-espaço da narrativa está diretamente relacionado ao discurso relatado, não há uma evolução linear, há sim uma mudança repentina de acordo com o virtuosismo do narrador: “Eu poderia rir, e foi isto que se deu, eu ri. Não, não foi na frente do espelho, não foi dentro daquele banheiro, foi no bar onde eu estava agora” (NOLL, 1993, p.9). Tal dicção dá o tom dos personagens sempre em *trânsito*⁵⁴, em localidades e tempos pouco concretos do mundo criado por Noll. Há uma destruição dos moldes clássicos de tempo/espaço bem definidos que proporcionam ao leitor uma estabilização e uma atitude menos ativa no texto.

Em seguida, o narrador decide ir atrás, em local indefinido, de um homem manco e desconhecido. É o momento em que ele reflete sobre sua ação e chega à conclusão que seguir um desconhecido ou, em oposição, fazer o itinerário comum, com pessoas conhecidas, dá no mesmo, afinal seremos sempre solitários (inatingíveis pelo outro em essência), sem termos consciência do fato e começamos a problematizar esta solidão: “(...) estava bem deste jeito, eu um estranho, ele um outro, eu conhecia ali um estado de puro desprendimento” (NOLL, 1993, p.12). A falta de perspectiva ao analisar a *relação* entre os sujeitos é outra característica marcante dos personagens do autor gaúcho. Não há ilusão de que dois sujeitos se

⁵⁴ Referência ao trabalho de Magalhães (2003): *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito* (ver bibliografia).

relacionem completamente. Comte-Sponville (2006) discorre sobre a questão: “O que você vive com seu melhor amigo, você vive sozinho: ele vive outra coisa” (2006, p.34).

O narrador deixa evidente que o outro é inacessível para ele, no entanto existe um vínculo discursivo com o outro que é percebido pelo que Bakhtin chama de “área de personagem”⁵⁵. Por meio do discurso indireto livre, a voz do narrador vem acentuada com o tom do outro, ou seja, em vez de *dizer*, ele é *dito*: “(..) ele queria só ver a gente naquela água, ouvindo o barulho da correnteza, metidos naquela água, assim... Quando pronunciou o assim, notei que já estava nu, com água nos joelhos” (NOLL, 1993, p.12).

Com isto, temos a primeira evidência do diálogo intertextual com *Pedro Páramo* (1977), de Juan Rulfo, ao inserir um trecho inteiro descrevendo o cronotopo do romance de Rulfo:

Naquela rua luminosa ouvi um eco pausado, de um timbre radioso, movido, pensei, a uma luz ainda mais intensa que a da rua por onde passava, e vi que eu pertencia à próxima lufada de vento, e me preparei (ajeitei a gola da camisa, o meu cabelo) para me deixar levar... (NOLL, 1993, p.13).

Esta passagem, em específico, possui os mesmos elementos que este trecho do romance de Rulfo:

Depois não pensei mais nada. Senti-me num mundo distante e me deixei arrastar. Meu corpo, que parecia se afrouxar, curvava-se diante de tudo; soltara as amarras e qualquer um podia brincar com ele como se fosse de pano (1977, p.14).

Para confirmar a influência do romance de Rulfo, o manco desconhecido, assim como os personagens em *Pedro Páramo*, some sem deixar rastros: “o que parecera ser talvez não fosse, aquele homem manco não desaparecera, talvez ele nem chegasse a ter sido” (NOLL, 1993, p.15).

Tal influência, isotopicamente confirmada no decorrer do romance, causa no leitor uma constante analogia com o mundo dos mortos, onde somente o discurso dos personagens é vivo e ativo sobre o discurso do narrador. E todos os personagens que se relacionam com o narrador somem misteriosamente. Na última parte do livro, Bruce (amigo do narrador) explica que neste momento o seu amigo perambulava fora de si, insano e fica explicado o turbilhão de imagens fugazes. Com explicação deste porte de Bruce, permanece o “realismo” do romance, pois sabemos

⁵⁵ Em *Questões de Literatura e estética* (1998, p.124).

que se trata de uma consciência perturbada e não de fantasmas. E o que interage com o cronotopo de Pedro Páramo são as situações limiares de diálogo, pois nunca estamos certos de se o interlocutor existe ou não, pelo menos no momento atual da narrativa.

Uma influência marcante no discurso do narrador é o cinema e a atuação em geral, pois se trata de um ex-ator. Assim, temos os filmes vistos pelo narrador e os papéis encenados por ele, no passado, a surgir como espectros em sua voz, como modulações de uma vida não mais possível e aí talvez possamos encontrar uma razão para a sua perpétua deambulação. É isto que nos parece uma busca sem fim e, muitas vezes, sem sentido.

No teatro o narrador assiste a uma peça aparentemente futurista, a qual ele pouco aprecia; no entanto ao expressar sua opinião a uma das atrizes, há uma adequação discursiva em função de uma finalização do outro, ou seja, o narrador ajustou seu discurso em decorrência de um pré-julgamento do outro, no caso, da atriz: “- Sim: há traquejo, há sorte, há espírito – eu disse me sentindo o mais ridículo dos homens, mas falei assim, acho, para ver se com uma frase idiota eu poderia pescar de um golpe o que fazia mover aquele cérebro loiro” (NOLL, 1993, p.19).

Com esta atriz e sua amiga o narrador entrega-se a um coito totalmente desprovido de alguma idealização, que demonstra todo o não-acabamento⁵⁶ dos sujeitos, é o primeiro retorno à *praça pública* nesse romance. Ou seja, o sexo vem destituído de qualquer grandeza, é uma atuação/representação, um modo de não-interação com o outro, totalmente desprovido e afastado da função de maternidade por que passará uma das moças. Noll “desmaterializa”, “dessublima” o sexo, que pode acabar sendo reprodutivo, tornando-o apenas “troca de fluidos”.

Este efeito é conseguido por meio da mescla da descrição do ato sexual juntamente com a informação de que uma das moças foi mãe recentemente⁵⁷:

Passo lentamente o dedo indicador pela cicatriz rosada de Amanda. Ela diz que é bom o que está a sentir com o meu dedo passando por um lugar do seu corpo onde há pouco houve um corte aberto, deixando as vísceras à mostra, um corte por onde passou uma criança (NOLL, 1993, p.22).

⁵⁶ Aqui no sentido de “abertura ao mundo”, como Bakhtin discorre longamente em seu livro sobre Rabelais.

⁵⁷ “Corte” remete à etimologia da palavra “sexus” = corte.

A descrição converge muito para o que Bakhtin diz sobre os pontos do corpo grotesco que nos ligam ao mundo. As aberturas que denunciam nossa imperfeição, e que nos dão a vida:

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, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas (BAKHTIN, 1999, p.276).

A partir de imperfeições assim caracterizadas e que nos ligam ao mundo, temos uma concretização da visão prosaica do mundo de Noll. Mundo que procura a todo momento estas situações *limiaries* de um universo chão para desenvolver suas tensões, porque seus personagens são personagens de crise, e o romance, nas mãos do autor, rejeita qualquer sublimação. Importa mostrar não apenas uma consciência esfacelada, como um corpo que não guarda os encantos da sedução, sendo tão somente um poço de secreções purulentas que caminha movido por encontros fortuitos e nunca por uma ideia maior de *amor*.

Notamos profundas relações da escrita de Noll com os *motivos* do corpo grotesco, indicados por Bakhtin (1999). Alertamos que não se trata de importar inteiramente tais motivos e sua significação para o romance de Noll, e sim de reconhecer no prisma dos símbolos um conjunto isotópico de imagens essencialmente prosaicas que, pela evolução do gênero romanesco, trazem a cosmovisão mais rasa possível, dentro daquele drama que importa a Bakhtin acentuar:

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, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo (...), o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados (BAKHTIN, 1999, p.277).

Desta maneira, temos no campo dos *dramas corporais*, grande parte dos temas levantados por Noll, e que foram tratados por muito tempo pelo mundo literário como temas não-oficiais, não-dignos das “belas letras”. Lembramos, novamente, que a partir do Naturalismo estes motivos começaram a aparecer com mais frequência na literatura.

Adiante, o narrador dá uma importante declaração que acentua sua relação de atuação diante do mundo:

- Olha vou te confessar um troço, é a primeira vez, depois de muitos anos, que confesso isto: eu fui artista de teatro, conhece teatro?, pois é, eu fui um artista, um ator de teatro. E, de lá pra cá, desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, desde então já não consigo mais fazer outra coisa, não é que não tenha tentado, tentei, mas já não tento mais, vou te explicar por quê: tudo aquilo que faço é como se estivesse representando, entende?, se pego uma pedra aqui e levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse trilhões de vezes mais pesado carregar esta mentira de carregar a pedra do que a própria pedra, não sei se você me entende, mas o caso é grave, acredite. (...) tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim (NOLL, 1993, p.27).

Fica caracterizado que não há só uma vontade em se atuar diante do outro, mas uma necessidade de se mascarar o eu, uma representação essencialmente prosaica, já que não importa a tal discurso uma representação unívoca de sua voz. Se compararmos, por exemplo, com o discurso poético, a afirmação do eu é essencial para o efeito estético, não há refração de sua voz.

Seguindo na trama. Após um terremoto, o narrador cita um personagem sem face nem corpo (já que ele não lembra dos detalhes) e afirma que somente sobrou discursividade, imagem/voz do sujeito do “cara, oh cara!”: “Esta representação invisível, é certo, deixava um gosto insuficiente, mas ela me fazia dizer, e repetir: cara, oh cara!” (NOLL, 1993, p.29). A partir deste momento, quando ele diz o sintagma “oh cara!”, ele está evocando seu amigo imaginário.

Acompanhado desta presença invisível, ele é “apresentado” a si mesmo por um integrante da fila de sopa para os pobres. Ou seja, o outro fornece aquilo que sua consciência, até então perturbada, não consegue enxergar. É neste momento que ele tem consciência de a qual grupo pertence: “é a chamada sopa dos pobres (...) – Dos pobres – repeti com certo atraso. – É, a sopa dos pobres – ele reafirmou. (...) – Dos pobres – repeti mais uma vez, incrédulo. – Dos pobres sim, meu filho, dos pobres” (NOLL, 1993, p.30).

Como vimos na primeira parte deste trabalho, em um sujeito que só contemplamos *de dentro*, é o outro que determina sua condição, ele pode se sentir pobre, no entanto sua voz interior necessita de uma legitimação externa:

Para dar à minha imagem externa e para fazê-la participar do todo visível, devo reestruturar de alto a baixo a arquitetônica do mundo de meu devaneio introduzindo-lhe um fator absolutamente novo, o da validação emotivo-volitiva da minha imagem a partir do outro e para o outro (...) entre minha percepção interna – de onde procede minha visão vazia – e minha imagem externa, é absolutamente necessário introduzir, tal como um filtro transparente, o filtro da reação emotivo-volitiva – amor, espanto, piedade, etc. – que um outro pode ter para comigo (BAKHTIN, 2003, p.50).

Depois, ele chega até uma igreja onde há um homem⁵⁸ que discursava aos fiéis sobre a importância do trabalho na vida do homem. Tal discurso, em contraste com longas mostras de anti-utopismo, desidealização, prosaísmo, que são a tônica do romance, se mostra desgastado, evasivo e até patético. Tal discurso, assim como as verdades oficiais, soa inconvincente, tanto que depois de ouvir o sermão o narrador já está com a atenção em outro ponto.

O narrador objetifica o discurso religioso, dando mostras de sua desconsideração pelos ritos:

Falavam apenas no Pai. Este sim era mencionado a cada gemido, a cada ai. – Ô Pai, ô Pai... – Como? – indagou o homem que me fazia os curativos. – Não, não falei – eu disse, sabendo que eu falava sim, mas tinha sido com o meu amigo ocluso, pois não queria perder aquela oportunidade de quem entrega seu corpo aos cuidados de outro para lhe falar alguma coisa, memorizar a palavra-chave daquele ambiente ali (NOLL, 1993, p.33).

Para quem está “perdido” num mundo em dissolução, sem marcas espaço-temporais definidas, a referência a um Pai, com toda carga cultural/afetiva que este signo comporta, não pode mesmo fazer sentido. É mais interessante para o narrador entregar “seu corpo aos cuidados do outro” porque neste ato ele teria pelo menos uma ilusão de relacionamento, de ponte para o contato, de uma raiz a brotar, mesmo que tudo não passe de miragem em sua consciência atormentada.

Em seguida, a desconfiança, que o narrador alertou que tivéssemos com relação a ele, torna-se fundamental para encarar a passagem: um jornal chega até ele pelo vento e nos classificados ele encontra um emprego em que conhecerá sua futura esposa. Indubitavelmente, um enredo demasiado folhetinesco para o nosso herói pouco dado a este tipo de narrativa, mas que funciona como projeção de sonhos de que não tem consciência e é um modo da voz arquitetônica do romance de contrastar o que poderia ser e o que de fato é, tirando daí efeitos de *roman noir*⁵⁹.

Ao que tudo indica é somente uma invencionice contada ao seu amigo: “Ela de véu, uma cauda de cetim. Eu, a esperá-la no altar, terno azul-marinho, gravata vermelha, *oh cara*, meu querido, meu amigo, meu irmão...” (NOLL, 1993, p.36). Como comprovação do que Bakhtin (1998) diz sobre o romance, que ele é

⁵⁸ O narrador faz questão de repetir que é “um homem” que falava. Obviamente se trata de um padre, no entanto, o narrador não faz questão de nominar uma função que a ele não tem o sentido que ela evoca.

⁵⁹ Uma variação do romance policial.

“pluriestilístico, plurilíngue, plurivocal” (p.73), é introduzido um novo estilo que chama a atenção pela “higiene” discursiva, ou seja, as vozes vêm protocolarmente separadas de forma muito objetiva:

Fui para a rodoviária. Sentei num banco. O gerente da rodoviária me viu, sentou-se ao meu lado. Era um homem conhecido na região, falavam que bicha. Ele disse: você está suado. Eu disse: sim, estou. Ele disse: a vida nos prega surpresas. Eu disse: o teor alcoólico das nossas definições é inegável. Ele disse: você quer um banho, uma cerveja?, eu moro aqui em cima, no próprio prédio da rodoviária. Eu disse: um banho sem dúvida, depois vejo quanto à cerveja (NOLL, 1993, p.40).

2.3 – ENTRE INSANOS

“A tolíce é a sabedoria licenciosa da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das suas preocupações e da sua seriedade” (BAKHTIN, 1999, p.227).

Posteriormente, o narrador chega a um asilo/manicômio para mendigos onde ele confia mais uma vez a sua tendência em dramatizar a realidade, confirmando uma desautorização da voz narrativa: “Eu voltara a ser um ator, eu voltara a merecer, merecer aquela casa que me abrigava, merecer a passiva ingestão que me mantinha em pé” (Noll, 1993, p.47).

Em pouco tempo, o narrador começa a exercer a função em que seria uma espécie de rapsodo de loucos:

Pude ir ficando lá dentro por uma única razão: na média de três, quatro noites por mês eu costumava reunir os albergados da instituição para lhes contar, não raro lhes dramatizar o que eu dizia serem episódios vividos ou testemunhados por mim (NOLL, 1993, p.46).

O nosso narrador apresenta aspectos dos encontros entre ele e os outros internos:

Eu, a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desembocavam pela minha boca. O rumo do desenrolar das tramas se dava só ali, no ato de proferir a ação. Aliás, detestava pensar previamente acerca do que teria a contar. Eu me deixava conduzir pela fala, apenas isto, e esta fala nunca me desapontou, ao contrário, esta fala só soube me levar por inesperados e espantosos episódios (NOLL, 1993, p.48)

Com narrativas caracterizadas como formas orais, com uma retórica muito competente de envolvimento com o público, chegamos àquilo que Gumbrecht (1998)

descreve como o jogo estabelecido na ficção e que podemos entender como o *jogo* estabelecido entre o narrador e seus ouvintes:

Surge primordialmente um sentimento de uma distância ou de uma *fronteira entre o mundo cotidiano e o mundo do jogo* (que M. Bakhtin chama de 'insularidade' com respeito ao carnaval), e muitas vezes o lugar desta fronteira é ocupado por espectadores que, por sua vez, não tomam parte do jogo (GUMBRECHT, 1998, p.38).

O narrador faz uma reflexão, diante do público, sobre a natureza da palavra a partir do sintagma, já conhecido, "Cara, oh cara". Ele mostra como a palavra em si, sem um uso específico, não tem significado, ele é adquirido, assimilado de acordo com o contexto. Da mesma forma, a sua significação primeira se esvai diante do uso contínuo, dos vários discursos que vão se interpondo:

Agora, quando pronunciávamos às gargalhadas, cara, oh cara, não conseguíamos mais reatar esta expressão ao seu motivo primeiro, à razão seminal que a fizera entrar nos meus relatos. Cara, oh cara funcionava agora como um refrão, talvez um ímã que puxasse em todos ali um vago mas hilariante ímpeto de coesão. Até que a exclamação perdeu-se no vazio, e tanto, que ninguém mais se deu ao trabalho de lembrá-la (NOLL, 1993, p.50).

Debaixo do chuveiro, nosso narrador reflete sobre sua natureza pouco sensível. Então ele se observa e se julga: "Pelo jeito toda aquela teatralidade clandestina debaixo da água fria tinha como meta revolver à saciedade, não sei exatamente para quê, aquilo que eu sempre soubera: eu não poderia ser chamado de um homem bom" (NOLL, 1993, p.53).

Confessa, a partir daí, aos moldes de Dostoiévski, sua condição: "Eu sou um homem mau, foi a frase que abriu o primeiro espetáculo que fiz para os meus colegas albergados depois da ocasião desse banho" (NOLL, 1993, p.54). Eis como se inicia o romance *Memórias do Subsolo* (2000) de Dostoiévski: "Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável" (p.15).

Neste momento, percebemos uma não-aceitação do pacto ficcional, os ouvintes não partilham, nem almejam partilhar deste mundo essencialmente prosaico, desidealizado, romanesco (em oposição ao oral). Por isso a pouca aceitação. Utilizando a linguagem de Eco (1994) o público não aderiu ao "acordo ficcional".

No entanto, o ator consegue seu prestígio novamente, e a partir de uma narrativa inventada ao seu público, desenvolve um roteiro, para nós leitores, que

beira ao patético, tamanha a inverossimilhança do enredo com relação ao mundo prosaico do narrador: Cris é uma adolescente que por intermédio de uma série de situações insólitas chega até onde está o narrador, conta sua história, e ele descreve algumas situações vividas junto com ela. No entanto, como os fantasmas rulfianos: “Cris desapareceu na penumbra do dormitório feminino. Ao se virar de supetão, o sutiã caíra dos seus ombros” (NOLL, 1993, p.63).

E é a partir deste roteiro pouco crível, que a personagem Cris retorna e começa a acompanhar o narrador até encontrarem Bruce, ex-ator que vive em Harmada. Eles voltariam a atuar, agora oficialmente.

2.4 – NO PALCO

“Quando acordei, tudo estava em silêncio; só o roer das traças e o barulho do silêncio”
(RULFO, 1977, p.31).

Neste momento, o narrador retoma sua antiga, porém permanente, função de ator. A máscara será posta e discutida permanentemente.

O narrador, já no primeiro encontro com Bruce, mostra que deve representar para ser convincente de que pode representar: “- Estou confiante na minha mão cênica. Falei me sentindo o mais ridículo dos mortais. Talvez fatalmente imperdoável para o quadro que eu queria pintar para Bruce” (NOLL, 1993, p.68).

Esta atuação constante do narrador nos impõe reflexões sobre a verdade do discurso que emitimos, que pode ser “uma verdade para mim” ou em oposição “uma verdade para os outros”. Como exemplo, temos o discurso desprovido da representação usual. O narrador faz questão de deixar clara a sua posição irônica, seu discurso está sendo retransmitido somente, não há a *persuasão interna*, somente a *palavra autoritária*:

Numa destas manhãs, bem próxima, estarás comigo no paraíso – falei. Eu poderia ter falado: - O cão raivoso morde a bainha da calça azul. Ou então: - O lago daqui não vira pista de patinação porque nele não desce o gélido ar que desce lá. Mas eu falei: - Numa destas manhãs, bem próxima, estarás comigo no paraíso (NOLL, 1993, p.66).

A primeira frase dita pelo narrador é exatamente a mesma que Jesus pronuncia a um dos ladrões que é crucificado junto com ele, no entanto as desautorizações que vem a seguir, reagem refutando o que foi dito. Ainda neste

encontro com o outro (Bruce), o narrador tem a clara noção de que o *outro* chega aonde o *eu* nunca chegará, o que Bakhtin expõe assim:

Supondo-se que eu possa situar-me fisicamente fora de mim – admitamos que eu receba a possibilidade física de dar-me uma forma de fora -, ainda assim eu não terei nenhum princípio segundo o qual eu poderia dar-me esta forma, modelar minha própria exterioridade, proporcionar-lhe o acabamento estético, se eu não souber percebê-la como vida do outro (BAKHTIN, 2003, p.101).

Em Noll, a aplicação desta percepção do outro é declarada com as palavras seguintes:

Eu costumava pensar que, quando eu voltasse a ver as pessoas a quem deixara à francesa, como era o caso agora de Bruce e Cris, estas pessoas apontariam então o que eu ainda não pudera ver em mim, por estar continuamente tragado pela minha própria presença (NOLL, 1993, p.71).

Esta consciência de “como o outro me vê” é uma tônica do narrador. Seja quem for o outro, ele é um observador: “Continuei descendo a rua, e tentei um esforço para me imaginar sendo observado lá detrás a descer a rua, mais ou menos com os olhos e o ângulo do mendigo” (NOLL, 1993, p.116). São momentos como este que evidenciam a atitude de *outro* que o leitor pode ocupar nos textos de Noll. O ato da leitura é uma dinâmica dialógica onde o leitor deve necessariamente ser ativo, esta atividade, em Noll, pode ser a de outro em relação ao narrador.

O narrador lembra (interpretando) de um personagem cego que discursava sobre as vantagens de não se enxergar. Seria um exemplo do sujeito prosaico, desprovido de qualquer ilusão de uma pseudorealidade:

Se não enxergo, melhor para mim que me poupo de ver o que se convencionou chamar de formas, esta exibição que não passa do excremento das coisas. Os verdadeiros seres são aqueles limpos de figuras, aqueles seres que ficam em refúgio, longe das linhas, curvas ou retas, dos volumes, das cores. Os verdadeiros seres se frutificam na ausência, pois tornam-se sumarentos, apetitosos e nutritivos por estarem apartados da cerrada selva do instinto visual (NOLL, 1993, p.80).

O narrador chega à conclusão de que os outros atuam também, reconhece no outro aquilo que lhe é próprio: “ – E Cris, foi sempre esta garota assim? – ele diz, querendo, sem convencer, interpretar o descontraído” (NOLL, 1993, p.82).

Posteriormente, em entrevista, Cris apresenta (empolgada pelas anedotas contadas), uma encenação carnavalizada da noite de Natal:

O Menino Jesus, Maria e José, todos os que são gente, na peça eram bichos, o Menino Jesus um bezerrinho, Maria a dona Vaca, e são José, personagem que meu pai fazia, era o seu boi, todos a caráter, claro, e os bichos que normalmente ficam ao redor nos presépios, os bichos é que eram gente; portanto, os humanos não passavam de coadjuvantes (NOLL, 1993, p.88).

Bakhtin (1999), em seu livro sobre Rabelais, fala sobre a tradição em colocar o riso como um dúplice da realidade, neste caso, a realidade eclesíástica:

O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. É o caso, por exemplo da *Coena Cypriani* (A ceia de Ciprião) que já mencionamos, e de várias outras paródias latinas da Idade Média cujos autores em grande parte extraíram da Bíblia, dos Evangelhos e de outros textos sagrados todos os detalhes materiais e corporais degradantes e terra-a-terra (BAKHTIN, 1999, p.18).

A dita *memória do gênero* permite trazer para um romance do nosso tempo uma representação da Idade Média, logicamente com novos olhos, que permitem, da mesma forma, “compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo” (BAKHTIN, 1999, p.30).

Cris, na voz do narrador, também introduz reflexões sobre o afastamento estético de si mesmo. A imagem que eu produzo para o outro não reflete o que sou. Ver-me como outro me torna prosaico, não coincido comigo mesmo, ao mesmo tempo em que me visualizo desprovido de qualquer idealização:

Comecei a fazer um esforço para sair de mim própria, a ver de fora aquela menina outra que não eu, isto me diminuía um pouco a vergonha, era aquela triste menina com seus passos indecisos que caíra inteira no rio e não eu, eu apenas a observava, toda penalizada (NOLL, 1993, p.89).

Em outra entrevista, o narrador denuncia de maneira despretensiosa, e até jocosa, a condição “pós-moderna” do sujeito, sem nenhuma identificação com seu país, sua língua. Ao falar sobre o filme *A hora inflamada* :

É de um cineasta búlgaro que vive em Londres. A história de um pianista inglês perdidamente apaixonado pela própria irmã. A irmã rejeita tanto esta paixão que acaba se auto-exilando num país africano. Neste país ela se apaixona por um funcionário da embaixada espanhola, e este homem daí em diante passa a tomar conta do filme (...) A atriz é uma americana que tem feito ultimamente carreira na Europa (...) O pianista é um ator italiano que fez seus últimos filmes nos Estados Unidos, chegou até a filmar na Argentina... (NOLL, 1993, p.98).

A partir daí, o narrador volta a ter alucinações como a dança no meio de um bar com um amigo antigo, e, posteriormente, na tempestade ele se encontra incorporado a um animal (ao que tudo indica um búfalo). Ele, neste estado, copula com uma fêmea da mesma espécie.

Neste momento ele fala em “brincar de sério”, ou seja, os temas sérios não interessam monologicamente, é sempre mais proveitoso trazer o sério para uma esfera questionável, prosaica, dialógica. Tal é a maneira que ele concebe os discursos autoritários e as instituições “não-risíveis”.

Bruce, neste momento final, esclarece a primeira parte do romance: o narrador estava desmemoriado e insano, ao passo que nós leitores tivemos ciência do que aconteceu juntamente com o narrador. Fica claro que o estado psíquico do narrador era e é inconstante e suas reações são absurdas, mas só soubemos disto por Bruce, pois acompanhamos somente a consciência do narrador. Isto é um exemplo do *excedente de visão* bakhtiniano, pois o outro tem acesso àquilo que me é privado: eu posso ser o herói do outro e ele o meu herói, mas eu não posso ser o herói de mim mesmo.

Ao chegar a sua morada final, como epílogo, o narrador encontra uma criança surda e muda dentro do seu apartamento. Ele e o garoto terminam o romance buscando e, posteriormente, encontrando o que foi o grande *leitmotiv* do romance de Rulfo: um personagem chamado Pedro.

No romance de Juan Rulfo o herói peregrina por paisagens inóspitas para encontrar seu pai morto, Pedro Páramo. Consegue construir a imagem de seu pai por meio de histórias reportadas pelas pessoas que encontra. Toda a personalidade de Páramo pode ser depreendida em tais momentos. Isto implica que somente as vozes, muitas vezes de pessoas mortas, foram suficientes para erigir uma “realidade”.

Já em *Harmada*, o Pedro encontrado é o ponto final de uma caminhada onde as vozes mais fragmentadas imperaram. Tais vozes, por vezes, foram de uma consciência atormentada, outras, reminiscências desconstruídas. O fato é que a realidade em *Harmada* é tão inconstante quanto em *Pedro Páramo*, a perambulação, nos dois casos, em busca de uma completude que só pode ser momentânea e parcial. Terminamos com a parte final de *Pedro Páramo*, onde temos uma clara metáfora da fragmentação de Páramo:

Apoiou-se (Pedro Páramo) nos braços de Damiana Cisneros e tentou andar. Depois de uns tantos passos, caiu, fazendo súplicas por dentro, mas sem dizer uma só palavra. Deu uma pancada seca na terra e foi se desmoronando, como se fosse um monte de pedras (RULFO, 1977, p.108).

2.5 CONCLUSÕES DE *HARMADA*

Atravessamos, desta maneira, paisagens distintas e complexas camadas da consciência humana. A presença do outro se mostra, neste romance, como principal conflito, as ações externas não possuem a mesma importância que as divagações internas. Os contextos encontram sua importância à medida que eles aparecem como propiciadores de determinadas discussões, por exemplo: o asilo/manicômio traz consigo a relativização de inumeráveis “verdades”. Assim, cada voz que aparece dentro de espaço/tempo é prenhe de olhares enviesados a tais verdades, tidas como intocáveis.

Constatamos que, em decorrência de uma cosmovisão prosaica da realidade, todo acontecimento em *Harmada* termina aberto, todo diálogo não se encerra (a última palavra nunca é dita), enfim, toda ação é inconclusa: eis o princípio do não-acabamento. Dentro desta ótica, o diálogo com *Pedro Páramo* se torna algo importante, pois o cronotopo de tal romance (em que as pessoas proporcionam-se encontros fortuitos, por vezes somente por meio de vozes, choros, presença imaterial) se faz presente da mesma forma nos dois romances.

Neste confronto com o outro, o narrador se mostrou, invariavelmente, mascarado com uma atuação constante, lembrando ou não seu tempo de ator, suas atitudes foram constantemente fingidas e assumidas desta forma pelo próprio narrador.

Certamente nossa análise ilumina novas perspectivas a respeito do romance. Tentamos dar conta tão somente dos aspectos prosaicos evocados, sejam eles: imagens, concepções, atitudes e estilo, a partir de conceitos de Mikhail Bakhtin, tratamos sobretudo do *rebaixamento* do mundo em função de uma visão de mundo mais humana.

CAPÍTULO III - A MÁSCARA PROSAICA EM *HOTEL ATLÂNTICO*

3.1 INTRODUÇÃO

João Gilberto Noll não esconde, em entrevistas, que seus personagens têm uma relação muito similar à do “ator” diante do mundo, como cosmos ficcional⁶⁰. No romance *Harmada* (1993), anteriormente analisado, o protagonista é um ex-ator que a todo momento alterna sua realidade com as reminiscências cênicas que seguidas vezes pululam em sua consciência. No caso de *Hotel Atlântico* (2004), o narrador sem nome se envolve tanto em sua atuação com os outros (usufrui de sua máscara), que a realidade encenada para o outro se converte em realidade possível para si próprio, já que a idealidade/realidade está vazia.

A condição de ator, no contexto em que vivemos, é muito característica muito factível, já que o sujeito se vê rodeado por uma gama de representações efêmeras, como considera Hall (2003) “(...) somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (p.13). Deste modo, o modelo do sujeito de Noll pode ser o do ator, com suas múltiplas facetas, que a cada espetáculo atua e acaba logo em seguida para surgirem novas faces.

Como um ator sem ação para atuar é um meio ator, o narrador torna cada atitude um ensejo para algo maior, solene, paradoxal, desde a presença de um garoto com “certo ar de gravidade” que o guia até o seu quarto, até o “vento inacreditavelmente frio para Copacabana”. Há uma tentativa de se tornar a situação mais trivial em um ato digno de ser representado.

Assim, o narrador se ilude (nos ilude) que aquele é o seu mundo, e ele (o narrador) consegue atuar satisfatoriamente nele. Até quando ele conseguirá manter esta ilusão é a pergunta que nós leitores podemos fazer.

Desta forma, a relação do narrador com o mundo é sempre conflituosa. Se de um lado temos um acuado fugitivo que atua no seu presente com toda sua falta de caráter, do outro, temos os “outros” que não fazem questão de ser coadjuvantes do nosso narrador. Esta relação é importante de se considerar, pois como dizem Clark & Holquist (2004) “O mundo em essência não tem significado. As pessoas nada são em essência senão criadores e consumidores de significado” (p.100). Desta forma,

⁶⁰ Em entrevista ao jornal *Rascunho* (2000), Noll diz: “*Hotel Atlântico* e *Harmada* têm como protagonista um ator. Mas ator como sujeito que exercita a dimensão utópica, de fazer exercícios desejantes na medida em que eu possa ser um outro que eu não sou.” (p.5).

sua atuação (criação) não encontra consumidores dispostos a receber, e também dar forma, a este significado.

Neste mundo tão volátil, líquido⁶¹ em que se locomovem os personagens, não há como delimitar, num plano narrativo, o que se passa na consciência do narrador e o que se passa no espaço delimitado, palpável. São fronteiras tênues que, para nós leitores, dependem muito mais de apostas do que qualquer outra coisa, pois este turbilhão de ações que irrompe compulsivamente é a estética do romance em questão, e detectar até onde vai uma fronteira e onde acaba a outra é um primeiro passo à organização do romance. Então resta-nos refletir e deformar a nossa “realidade” junto com o romance.

É bom que se diga, tal deformação pode não ocorrer no leitor, pois dependerá de seu repertório. Sem dúvida, a atitude é possível, e cause um efeito mais agudo em tal leitor, uma vez que Noll agride as convenções literárias constantemente e o leitor pode vivenciar tal efeito em sua total potência estética, diferentemente de um leitor “convencional”.

Há uma descentralização na atitude do leitor, ele se torna muito ativo e, dentro de seu pacto ficcional, poderá estar desprovido de qualquer “decência”, no plano estético-ideológico. Do contrário, o leitor “decente” considerará a obra de Noll um mero estilo depravado, ou algo do gênero. O que não deixa de ser um efeito possível e legítimo, pois seria coerente com a atitude do leitor.

Este leitor também poderá ter uma atitude exotópica de sua parte. Este pode se colocar em uma posição diferente da que ocupa no plano do real, ao invés de contemplar o mundo ficcional somente como obra de arte, no plano estético, com o pacto ficcional (que é um pressuposto da contemplação estética); ele poderá distorcer, mesmo que temporariamente, seu plano ético-ideológico. Sem tais valores éticos, a estética de Noll atinge um significado *sui generis*, já que nega a maioria dos valores éticos presentes no “real”.

Se pensarmos em termos do “leitor-modelo” de Eco (1997) este leitor é o sujeito “que está ansioso para jogar” (p.16), ele apreende as regras do jogo e está disposto a segui-las. Sendo assim, consideramos que o leitor empírico tem a possibilidade de sobrepor suas expectativas (e isso é legítimo) e não ser o leitor-

⁶¹ Termo utilizado por Zigmunt Bauman em muitos livros seus. (Ver bibliografia)

modelo. Ambos os efeitos jogam com valores éticos e ideológicos, assimilando-os ou refutando-os.

É importante sublinhar também que o fato de os espaços onde se desenvolvem as principais ações deste romance serem hotéis ou localidades alheias e temporárias é um indicativo que reforça a fugacidade e hibridismo das identidades presentes. Os sujeitos acabam “pertencendo, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ – e assim a nenhuma casa em particular” (HALL apud ESCOSTEGUY, 2001, p.150). Neste caso, a metáfora cabe perfeitamente ao romance.

Desta forma, buscaremos mostrar que o protagonista de Noll utiliza a máscara (motivo carnavalesco clássico utilizado de forma conveniente ao nosso tempo) para possibilitar o encontro com diversos “outros” em situações que permitam um fluxo de identidades, a relativização da verdade, como atesta Bakhtin (1987): “A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo (...) a máscara encarna o princípio da vida” (p.35).

Este recurso da máscara é mais um entre os muitos que demonstram como Noll sugere um retorno à *praça pública*, onde se origina o romance. O prosaísmo presente em sua obra busca sempre um “olhar para baixo”, uma descentralização dos motivos ditos “nobres”. Há verdadeiramente uma implosão dos motivos clássicos e até das técnicas narrativas que consagram o tempo e o espaço como fundamentais para se “contar algo”. Neste mundo prosaico, a abertura para o mundo é fundamental, a sexualidade se torna algo muito mais volátil que o “corpo burguês”: fascinado pela fuga social.

A praça pública é onde o corpo grotesco se movimentava em total liberdade. Ali, o sujeito não possui hierarquias e medos, somente a realização do corpo em sua integridade. As regras de decência são temporariamente abolidas. Até o vocabulário utilizado entre os sujeitos é de total liberdade:

Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso) (BAKHTIN, 1999, p.132).

Quem se encontrava na praça pública estava misturado à massa, não havia a delimitação burguesa do que pertence a um ou a outro. A quebra de hierarquias e a familiaridade imperavam:

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavra” (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade (BAKHTIN, 1999, p.132).

Por isso, argumentamos que os personagens de Noll estariam muito coerentes no ambiente da praça pública. Uma característica marcante nos heróis de Noll é que eles urinam e defecam. Tal característica de tão trivial se torna inusitada, devido a que poucos personagens da literatura agem com tanta naturalidade diante de nossos olhos. Bakhtin reflete sobre tais dramas corporais da seguinte maneira: “Pode-se afirmar que a satisfação das necessidades é a matéria que melhor se presta à encarnação degradante de tudo que é sublime” (BAKHTIN, 1999, p.130).

Sendo assim, é momento de analisarmos este sujeito que poderia se encontrar na praça pública, no entanto se vê obrigado a viver obstinadamente em locais que não preenchem suas pulsões.

3.2 PRIMEIRO ATO⁶²

“De fato, ao espírito livre dizem respeito doravante somente coisas – e quantas coisas! – que não o preocupam mais...” (NIETZSCHE, 2007, p.24).

A narrativa se inicia com ações que irrompem de todos os lados, ativando os principais sentidos: choro e uma avalanche de pessoas. Um corpo sendo levado por policiais e uma mulher de cabelo pintado, com tique nervoso. Uma cena no mínimo inusitada para se iniciar um romance, mas que serve para o nosso narrador subir ao palco e começar a sua encenação que se chama *Hotel Atlântico*.

A primeira impressão que temos deste narrador é que ele se sente um acovardado: “Mas recuar me pareceu uma covardia a mais” (NOLL, 2004, p.9). Estas covardias são uma marca característica dos narradores de Noll, influência de

⁶² Chamaremos de Atos às partes de nossa dissertação, pois neste romance, diferentemente dos demais romances de Noll, os capítulos são divididos por espaços de uma página.

Kafka que foi admitida pelo autor em diversas oportunidades⁶³. Como todo sujeito que se sente acovardado, ele é um fugitivo em potencial, um perseguido, um “sujeito em trânsito”.

Em termos bakhtinianos, consideramos a presença de Kafka em Noll como um exemplo de dialogismo. Este dialogismo da palavra literária é um tema discorrido principalmente no livro *Questões de literatura e estética* (1998). E podemos sintetizá-los tendo em vista nosso objeto de estudo, nas imagens kafkianas reacentuadas pelo romancista gaúcho. Tal releitura servirá para atingir novos efeitos estéticos no romance, aliás, essa característica é fundamental para a sobrevivência e renovação do *antigênero* romanesco⁶⁴.

Retornando à trama, a perseguição no romance é percebida pela voz do herói, a qual temos acesso diretamente em sua consciência. Tal sentimento imputado ao outro é causador de um discurso acovardado do herói, fato que condiciona o diálogo no limiar, tendo em vista que uma situação de crise está sempre a ponto de acontecer (pela ótica do narrador, que é quem concebe a perseguição no outro).

Este narrador/ator/protagonista se utiliza dos atritos externos ou de sua consciência para atuar de maneiras diversas durante a narrativa. O primeiro embuste deste ator é o fato de ele ser o portador da voz narrativa. Este embuste dá a ele o direito de, se quiser, criar fatos, supor reações nos outros, enfim, mentir sem o menor pudor a todos.

Deste fato podemos fazer alguns apontamentos: a voz do narrador, como de um típico narrador do romance, aos moldes de Bakhtin, não é totalizante, única, dogmática; pelo contrário, ela é a voz que devemos conservar sob um olhar enviesado, pois ela não faz questão nenhuma de trazer o leitor para o seu lado. Outro apontamento inicial é que esta atuação do narrador é relativizadora da realidade, pois o leitor, como ouvinte privilegiado da consciência do ator, pode

⁶³ Por exemplo, a entrevista *Meu tema é o homem avulso*. Folha de São Paulo, 16 de novembro de 1991. Letras.

⁶⁴ Alguns estudiosos de Bakhtin, como Morson & Emerson (1998), adotam este termo para sintetizar o esforço de Bakhtin para trazer uma revisão do termo insatisfatório de “gênero” que remonta a Aristóteles e era ainda aplicado ao romance pela crítica daquele momento. Bakhtin ressalta que o gênero está subjugado à intenção de determinado discurso, sendo assim, a intenção do discurso romanesco é de se libertar de qualquer regra formal/estética. “O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada” (BAKHTIN, 1998, p.397).

perceber, a partir de uma hipótese ou de uma mentira que sai espontaneamente, a construção de uma realidade “paralela” que tem tanta ou mais importância que a narrativa externa à consciência do herói. Desta maneira, o romance vai se fazendo de amontoados de desautorizações da voz narrativa, ao ponto do leitor se sentir o único responsável por organizar estas vozes fragmentadas e fragmentárias. Neste panorama de indefinição e caos, o leitor, com seu excedente de visão, pode ser o “sujeito” que organiza e preenche as lacunas deixadas.

Esta sua atuação soa ridiculamente quando se depara com as reações insignificantes dos outros personagens. Em algumas linhas, ele atua duas vezes sem obter grandes reações: primeiramente uma “gargalhada despropositada”, que é simplesmente ignorada pela moça do balcão; depois, “como deveria estar num dia para canastrão” ele tem uma atitude cavalheiresca ao beijar a mão da moça e novamente é ignorado. As falas da moça são providenciais para que tenhamos um reflexo do narrador: a todo momento a moça se mostra extremamente centrada em atender um “cliente” como qualquer outro, ou seja, não demonstra um afeto especial, diferenciado ao narrador. As únicas afetividades que existem ficam por conta do nosso narrador e sua conduta pouco confiável: “Ela disse com um olhar já completamente embevecido (...) Ela informou com uma delicadeza que me fez sentir cócegas na nuca” (NOLL, 2004, p.10). Desta forma, percebemos uma dissonância grande entre as réplicas da moça e as percepções do narrador, como se ele quisesse se convencer e convencer o leitor de algo que de fato não está ocorrendo, nada que não esteja nas funções do ator.

Refletindo sobre a problemática da voz que é desautorizada constantemente, conceituando-a dentro do gênero romanesco, enfatizamos que esta é uma característica do romance e, antes, uma condição da palavra prosaica. Tal palavra *deve* ser desautorizada, pois ela vive dessa constante mobilidade, se sua voz fosse unívoca, autoritária, perderia uma de suas características estético-ideológicas principais.

Assim, temos este embate inicial entre o ator sem palco e o público que não “ouve” o ator. Diante deste quadro, o narrador não hesita em construir uma realidade paralela (mentirosa) que tem tanto poder quanto a realidade concreta:

Preenchi a ficha do hotel, estado civil casado eu menti – e imaginei uma mulher me esperando num ponto qualquer do Brasil, e divaguei que ter

esta mulher me esperando poderia atizar a curiosidade da moça da portaria sobre mim. (NOLL, 2004, p.10).

Não podemos desconsiderar também a presença determinante do outro em suas ações⁶⁵, a ação ativa que o outro tem em seu discurso, já que a moça participa presencialmente na elaboração discursiva do narrador.

O narrador, em seu afã de ator, não consegue sofrer a ação externa passivamente, ele tenta ser o “senhor” da ação, dominar o palco. Prova disso é que ao ouvir alguns gemidos de algum quarto ao lado, ele se sente acuado, “muito nervoso” e, depois, “levemente excitado”. De chofre, ele retoma a ação para si e conduz os movimentos até o ato sexual com a moça da recepção. Sexo este que ele faz questão de dizer que é casual: “Nenhum toque acima da cintura, nada que não fossem ancas anônimas se procurando, patéticas.” (NOLL, 2004, p.12). Eis um exemplo de prosaísmo, o retorno à praça pública⁶⁶, onde a moça se torna um mero objeto de gozo, desprovida de qualquer idealização e também de qualquer sentido de conagração, de encontro efetivo e humano com o outro, sendo a moça objetificada, apenas desaguadouro das pulsões do narrador. Desta forma, as ações iniciais do romance se encerram com o nosso ator em pleno domínio da cena, dono da narração com sua voz mal remendada.

A este conflito entre o ator e o mundo, descrito anteriormente, adiciona-se neste momento uma “necessidade de ir” que a todo momento o narrador se cobra: “Pensava na minha ida, até quando eu agüentaria” (NOLL, 2004, p.13). Ao leitor esta “necessidade” produz muitas possibilidades⁶⁷, pois houve um crime neste hotel, há mancha de sangue no carpete, pode ser o sangue do crime, assim como pode estar relacionado com a cópula que aconteceu neste carpete. Seria o narrador o criminoso? Aparentemente não, a sua culpa é muito mais um sentimento, algo que ele imputa ao outro e que é, como vimos no início, anterior ao crime.

⁶⁵ Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (2002) diz: “Levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem (...) em suma, estamos constantemente à espreita dos reflexos de nossa vida, tais como se manifestam na consciência dos outros...” (p.36).

⁶⁶ É bom que expliquemos, essa metáfora da *praça pública* não se refere ao espaço físico (já que o narrador está em quarto) ela é aplicada com o sentido que Bakhtin dá, em particular no segundo capítulo de seu livro sobre Rabelais: *O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais* (1999, p.125). Tal praça pública remete a uma atmosfera de ausência de qualquer tipo de hierarquia, de total intimidade e liberdade.

⁶⁷ Wolfgang Iser diz: “Os textos contêm elementos de indefinição. Esta indeterminação não é um defeito, mas constitui as condições elementares de comunicação do texto que possibilitam que o leitor participe na produção da intenção textual” (1996, p.57).

O antigo conflito com o mundo retorna neste íterim: a ação externa que se apossa momentaneamente do foco narrativo. Pelo olhar de um garoto uma pomba e seu filhote são vistos no ninho. Esta cena poderia, em um romance “dos ditos decentes dos tempos modernos” ⁶⁸, por exemplo, render longas descrições, filosofias sobre o amor maternal inspiradas no trato da ave com seu filhote, enfim, divagações que o narrador faz questão de ignorar ao fechar a janela bruscamente e retomando seus conflitos.

Começa então a refletir sobre a sua ida. Este é o primeiro momento em que ele explicita a sua atuação diante do mundo: “(...) 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” (NOLL, 2004, p.13). Neste momento surge uma indagação que é muito própria do ator:

E não seria a mesma coisa que viajar? Com a vantagem de eu não depender de qualquer esforço, como o de entrar e sair de espeluncas como aquela em que eu estava. Se eu ficasse louco eu permaneceria dopado dia e noite, dormindo à hora em que a minha cabeça caísse de torpor (Idem).

Desta maneira, fica claro que a mudança de espaço, e até a própria configuração do cronotopo, se opera a partir da consciência e de sua expressão pela linguagem. A viagem acontece em decorrência da atuação e suas conseqüências nos outros.

Logo em seguida, o narrador dá um exemplo de como a consciência, a partir daquela mesma mancha no tapete, desenvolve a hipótese de, sim, aquilo ser o sangue do crime e quem atirou foi ele mesmo. Esta hipótese é desdobrada até as últimas conseqüências:

Um tiro, por que não? Sim, também eu mataria, e ganharia uma cela e comida do Estado. Talvez voltasse ao desenho que eu abandonara na adolescência. Ficaria desenhando o dia inteiro se os outros presos deixassem. À noite cairia de sono. Para na manhã seguinte despertar e dar continuidade à linha interrompida no dia anterior. (NOLL, 2004, p.14)

Não deixa de ser um exercício extremo de alteridade, a ele não tão penoso, já que o “sentir-se criminoso” não é tão alheio ao seu sentimento de fugitivo. Neste movimento contínuo da consciência de nosso ator, a memória é ativada e com ela as reminiscências que Eva (relacionamento casual) dizia a respeito do ócio dele: “-

⁶⁸ Bakhtin (1987, p.279).

O que te falta é ocupação regular” (Idem). Esta frase é um exemplo claro de como a voz do outro é terrivelmente imperiosa em nossa maneira de enxergar a nós mesmos, como salienta Bakhtin⁶⁹:

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica do outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro. (1997, p.184)

Afinal, como não se afetar por aquilo que é dito a nós diretamente, se, como vimos, até o que não é dito é levado em consideração? O ator demonstra sua indignação diante desta suscetibilidade, por mais que tenha sido eufemística a sentença, diante do discurso do outro: “- Um desocupado, é disto que te chamam – eu costumava dizer sozinho diante do espelho” (NOLL, 2004, p.14). E desta maneira o narrador desperta de seu delírio, gritando o que os outros dizem sobre ele.

Posteriormente, ele liga para a recepção, onde novamente nota-se algo de artificial nos comentários sobre as réplicas da moça. Um exemplo disto é que a moça pergunta o nome dele, ele responde “Amor, me chame de Amor, Verbo Encarnado” (Idem). Aí se explica, em parte, o título provisório que este romance teve: “O homem que queria ser Deus”⁷⁰, aliás, o nome do filme, de que nosso ator teria participado (informação dada no terceiro ato). Sem muitos diálogos, eles chegam ao ato sexual. O ator já estava novamente no palco, palco erigido nos moldes prosaicos da realidade: sátira do amor ágape cristão, e o gozo destronando o romantismo idealizante.

Logo em seguida, ele tem outro contato com o espelho. Este encontro nos romances de Noll é uma constante presença⁷¹. Tal reflexo em especial é uma mostra de como o espelho exhibe como o ator é, ou seja, como os outros o vêem e moldam a sua concepção sobre si. Tal como discutimos no primeiro capítulo desta dissertação.

⁶⁹ *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

⁷⁰ Em *O mito de Sísifo*, diz Camus (2005), sobre Kirilov, herói dostoiévskiano de *Os demônios*: “Tornar-se Deus é apenas ser livre nesta Terra, não servir a um ser mortal. É sobretudo, naturalmente, extrair todas as consequências desta dolorosa independência. Se Deus existe, tudo depende dele e nada podemos fazer contra sua vontade. Se não existe, tudo depende de nós. Para Kirilov, assim como para Nietzsche, matar Deus é tornar-se deus (p.122).

⁷¹ Inclusive em *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2003) Noll ao dar sua versão da Criação coloca como subitem de “O Mundo”, juntamente com “A Geografia”, “Os Horizontes”, etc; “Os Reflexos”, onde há os “Espelhos” deixando clara a importância deste objeto nos seus romances.

Nota-se então esta constatação da influência do outro que está comigo diante do espelho. Este encontro produz no narrador, logo depois, um “olhar envelhecido” notado pela moça da recepção. Antes de sair do hotel, o ator age de forma nitidamente piegas, romântica, o que proporciona uma cena patética, tanto que ele próprio se sente “ridículo” por ter que interpretar este papel naquele momento: “Falei que um dia a gente ia se rever, me sentindo completamente ridículo” (NOLL, 2004, p.17). Ou seja, o discurso amoroso, convencionalmente construído, é aceito momentaneamente pelo narrador para atingir o seu fim, mas interiormente este mesmo discurso é refutado na sua integridade.

Já havíamos chamado a atenção que o narrador de Noll se presta externamente a determinados discursos para refutá-los dialogicamente, e não de forma niilista, como mera negação unívoca. O herói aproveita a representação que não lhe convence e lhe impõe uma estética nova, ao avesso.

Assim termina este primeiro ato, com o ator se despedindo do seu primeiro abrigo. Os capítulos que se seguem vão acumular muitos dos recursos estilísticos citados anteriormente, por isto levaremos em consideração os recursos inéditos e que fomentem novas discussões para a análise. Da mesma forma, buscaremos não nos repetir nas problematizações bakhtinianas.

3.3 SEGUNDO ATO

Neste momento, o nosso ator enfrentará o mundo e sua rotina alucinante. Ele não terá mais o seu hotel como local seguro de encenação. Agora seu espaço será dividido entre um turbilhão de pessoas desconhecidas e que o oprimem consideravelmente.

No momento em que ele sai do Hotel já fica hesitante, pensa em desistir de sua saída. Percebe-se que com o espaço aberto, o mundo em sua amplitude deixa-o com a mente aturdida, sua consciência fica caótica ao extremo. Sua saída é encontrar um táxi, local fechado, que devolve a ele momentaneamente alguma lucidez. Com a consciência em ordem, o ator pode atuar com desenvoltura, já no táxi ele assume o papel de alcoólatra. Na rodoviária, quando sai do táxi, se depara com o mundo novamente e, de novo, se sente mais acuado ainda, reflete que o mundo e seu ritmo alucinado não são o melhor palco, ali ele é anônimo, não há

controle algum sobre aqueles outros, a não ser sobre o seu boné, exigindo deste objeto somente sua submissão.

Resolve comprar uma passagem para Florianópolis, uma ilha, descolada do continente, que guarda similitude com sua condição de despegado daquilo que o originou: a sociedade.

Dentro do ônibus (cronotopo que proporciona o encontro de pessoas totalmente diferentes) ele conhece uma ruiva, Susan e, incrivelmente, se instala um diálogo espontâneo, com réplicas bem desenvolvidas e sem os corriqueiros comentários superficiais do narrador, que revelam sua distoante atuação.

Este fato se explica posteriormente, quando o narrador, ao ver uma notícia de jornal em um prostíbulo, constata que Susan mentiu em grande parte da conversa, ou seja, durante a viagem, a ruiva domina a atuação e conduz o diálogo verborragicamente. Ela está, assim como nosso herói, fugindo de sua realidade. Daí se explica a fluidez do colóquio: dois atores que perambulam em plena ação.

A conversa é tão “natural” e acompanhada de carícias, que chega a fomentar no leitor uma expectativa de algum enlace afetivo entre os dois. No entanto, a ruiva é encontrada, depois do sono, em estado deplorável: “Então me virei para o lado, e vi que Susan tinha uma substância com jeito de pastosa mas já ressequida na beirada da boca, no queixo, manchando o suéter preto (...) A boca estava aberta, a língua à mostra” (NOLL, 2004, p.30). Esta imagem é de requinte grotesco e afasta qualquer possibilidade de idealização sobre a mulher, novamente a atmosfera prosaica é retomada. A imagem é grotesca, pois liga a mulher ao eterno movimento da vida. No entanto para retratar o movimento grotesco, é necessário desvelar o ser de sua decência, de sua beleza, já que tais atributos servem somente como superficialidades, convenções que não servem para retratar os personagens de Noll.

Ele constata que ela houvera se suicidado com medicamentos. Fato este que, a alguém que já se sente perseguido, causa um pânico dobrado, pois ela estava ao seu lado e se manteve tão íntima e uma espécie de sentimento de culpa surge neste momento no ator. Ele vê, em cada pessoa que cruza com ele, um olhar inquisidor, uma intimidação constante. Quando ocorre a morte de Susan as máscaras caem e se vislumbra a representação mimética/estética da punição do “real”.

Consegue se desfazer desta impressão, depois, ao entrar em uma livraria e se entreter com uma história lida esparsamente, ou seja, se liga a outras linguagens.

3.4 TERCEIRO ATO

Já em Florianópolis, ele decide buscar um refúgio, no hotel, ao som de Francisco Alves. Esboça algum sentimentalismo, chega a lembrar da moça da recepção, no entanto volta atrás: “Mas súbito me veio um inconformismo, mordi a mão, o braço, e comecei a gemer e a rolar pela cama até cair num tapete peludo. – Morri, me enterrem! – exclamei” (NOLL, 2004, p.37). Desta forma, ele se afasta de qualquer tipo de ligação que transcenda o seu mundo prosaico e sua atuação com os outros, nada pode atingir o que há por debaixo da sua máscara.

Decide viajar com dois desconhecidos ao Rio Grande do Sul e depois ao oeste de Santa Catarina. Um deles (Léo) se casará e o outro (Nélson) é irmão adotivo da noiva. O irmão promove uma despedida de solteiro ao cunhado durante a viagem.

Toda a festa, o ritual que envolve aquele que irá se casar, as falas, enfim, aquela cena parecia ao narrador “um filme antigo”, e ele os contempla e deixa-os atuar sem participar da orgia, cede o palco a eles. A relação entre Léo e Nelson é uma relação conflituosa, tal como se configura uma relação, convencionalmente, entre pai e filho⁷². Encontramos outros exemplos deste vínculo retratados em outros textos desde Caím e Abel da Bíblia a *Esaú* e *Jacó* de Machado de Assis.

Bakhtin fornece uma importante reflexão sobre a festa carnavalesca, que podemos deslocar para a orgia que ocorre neste momento do romance, afinal o bordel ainda é o local onde ocorrem as festas não-oficiais:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégio, regras e tabus (1999, p.8).

Nélson é quem promove a orgia para Léo, o pai apresentando o mundo erótico ao filho. Nélson é sempre opressivo com Léo, há sempre um tom dominador na voz de Nélson ao se dirigir a Léo. Ou seja, um vínculo opressor e de notada superioridade de um sobre o outro: a noiva de Léo foi desvirginada por Nélson e se

⁷² Pensamos aqui na relação hierárquica existente entre pai e filho. Tal relação condiciona o filho a um mero receptáculo das convicções do pai. Este último, portador da obrigação de tornar o filho um “macho”, ou seja, transmitir sua pretensa masculinidade ao filho.

pensarmos nesta figura paterna, compreendemos melhor a simbologia que é expressa por Nélsion:

(...) A minha querida irmãzinha, ela sim, eu fui o primeiro a comer minha maninha quando ela tinha doze anos! Nélsion puxou a cabeça de Léo pelos cabelos, e fez Léo beijar a sua braguilha: - Beija, beija aqui o cara que abriu o caminho pra você seu puto, beija! (NOLL, 2004, p.54)

O narrador se refugia em um quarto. Neste quarto há uma inversão aguda de representações. As descrições do quarto, o modo como é acolhedor, torna o lugar com aspecto de “lar”, sem uma atmosfera erótica, inclusive com um Cristo Crucificado na parede. Estes traços se acentuam quando uma das prostitutas entra em seu quarto e o trata com uma afetividade tocante, inclusive ao dessacralizar a imagem paterna, pois ela empresta o pijama, que fora de seu pai, a ele, um cliente em potencial. Podemos dizer que se “carnavalizam” o ambiente e as relações envolvidas nesta cena, considerando que se invertem, de forma ambivalente, os dois pólos bem estabelecidos na sociedade: “prostíbulo é sinônimo de sexo sem afeto”; “pai é único, e o seu amor é intransferível”. Um duplo destronamento em prol de uma atmosfera prosaica.

Para a reflexão sobre essa importante passagem do romance, citamos Bakhtin em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), que diz sobre o riso carnavalesco:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido (p.105).

A citação elucida a carnavalização presente em todas as relações envolvidas: na do cliente com a prostituta, na religião (representada por Cristo crucificado), na figura paterna trazida para uma relação de iguais. Ou seja, em um único momento do romance se conseguiu novas possibilidades de representação para figuras, comumente estereotipadas (seja de uma forma autoritária, no caso da religião, seja de forma negativa, é o caso do bordel e a prostituta).

Tais figuras cristalizadas são postas de forma invertida, ao avesso, justamente para denunciar sua superficialidade e, num plano estético-ideológico, Noll coloca em cheque a validade de se representar tais elementos em sua uma

possibilidade única, sem conceber o avesso destes elementos com igual legitimidade.

Posteriormente, eles chegam à Fazenda Oásis. Os dois entram e o narrador vai até um rio próximo, onde ele encontra mancha de sangue na areia⁷³. Logo percebe que Néelson e Léo temiam que o ator soubesse de um crime (que não é desvendado pelo herói nem por nós leitores), e que deveria ser morto. Subitamente, ele foge pela mata e, entre tiros, consegue sair ileso. É a primeira vez que ele fora perseguido verdadeiramente. Agora é hora de recomeçar.

3.5 QUARTO ATO

Se ele havia chegado até ali ao acaso, de maneira igual ele sobe em uma carroça e segue para Viçoso, onde é acolhido em uma igreja. Há um dia ele estava em um prostíbulo, onde havia um crucifixo, agora acontece o mesmo na igreja. Devemos ver esta estada na igreja, acolhendo um sujeito, desprovido de qualquer credo, como uma ocasião cronotópica de se tornar possível e justificar o jogo livre com as linguagens sagradas, carnavalizar os dogmas com o direito exterior (tempo/espço) e interior (consciência).

A possibilidade deste sujeito, que até então se demonstrou erotizado, zombador, sem grandes afetos, estar em um ambiente avesso a todos esses atributos, proporciona o fundo perfeito para ele carnavalizar todos os elementos unívocos que surgirem.

Bakhtin define assim esta carnavalização: “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indistolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (1987, p.17). Este rebaixamento será notado em diversas ocasiões neste capítulo.

Ao despertar, no dia seguinte, ele toma banho e veste, pela falta de roupa, a batina de um padre falecido. Eis a primeira de uma série de iconoclastias presentes neste episódio.

⁷³ A Fazenda Oásis e o rio são elementos que remetem a uma significação fluida, de movimento contínuo. Certamente um elemento a mais para ser coerente a um sujeito que se move interna e externamente com total liberdade. A representação estética deste cronotopo em questão é de total confluência com o movimento do herói.

Antônio, o homem que cuida da igreja na ausência do padre, conta que quando viveu em Roma, berço da Igreja Católica, foi mendigo e acolhido por um albergue de freiras, onde atacou à força uma delas. Posteriormente não precisou mais de força, pelo contrário, os encontros serviam de moeda de troca para o alimento. Antônio deixa claro que “nem sempre estava com disposição”, mas tinha que realizar sua “missão”, ou seja, saciar o apetite sexual da freira que era superior ao dele. Relação similar se estabelecia na carnavalização da Idade Média, quando se aproximava o baixo material corporal (lascívia) à verdade oficial (clero), neste caso com os padres.

Sobre esta tradição de se ligar a figura eclesiástica ao sexo, geralmente muito fértil, Bakhtin (1999) cita como Rabelais explora o tema:

As frases de Frei Jean afirmando que ‘só a sombra do campanário de uma abadia já é fecunda’ e que o hábito monacal pode restituir a um cão a sua virilidade perdida, e o projeto de Panurge de construir a muralha de Paris com órgãos genitais (p.266).

A tradição em se assimilar a função sexual potente, fértil ao sacerdote se deve pela incompatibilidade do sexo com o discurso religioso. O sexo torna o sujeito mais humano, o afastando de Deus. A partir do momento em que um padre ou uma freira são retratados como lascivos, os tornamos mais humanos, mais longe do céu e mais perto da terra. Também há a constatação de que o corpo não deixa de se movimentar nunca, mesmo sob rígidos códigos morais.

Durante esta narração de Antônio, o nosso ator demonstra fidelidade a sua atuação clerical ao assumir que a batina funciona como um vínculo entre ele e a conduta cristã sacerdotal:

Aquela história começava a me deixar nervoso. Afinal eu estava de batina, aquilo tudo me dizia respeito (...) Ouvir, dentro de uma batina, a história da freira voraz me deixava num incômodo que eu esperava desmanchar caminhando lá fora (NOLL, 2004, p.64)

Ao sair para caminhar, ele realiza outra cena tipicamente carnavalesca. Com a batina à altura da canela e com uma lasca de madeira (cajado) ele percorre a rua, com pessoas pedindo benção e se ajoelhando diante dele. Importante notar que, como temos acesso a sua consciência, não há neste momento uma intenção zombeteira, blasfema nos seus atos, há, sim, certa naturalidade. Assim, esta carnavalização se dá por uma inferência inevitável do leitor, já que no ator não há

ação satírica clara, levando-se em consideração que temos acesso a sua consciência e sabemos de todas suas intenções.

Há tanta naturalidade em suas atitudes que o “padre” entra, sem ser requisitado, em uma casa onde agoniza uma senhora. Naquele momento, o ator/padre pratica a extrema-unção, um dos sete sacramentos da Igreja. Percebemos então até que ponto a atuação se enraizou, naquele momento, em nosso ator. A ele não interessou que não tinha autoridade adquirida para exercer a função de padre, o que lhe importou é que os outros acreditaram que ele podia fazê-lo, e isto basta. O mundo ficcional, novamente, em pé de igualdade com o real, e a coroação/destronamento da função do padre.

Também presenciamos a desmistificação da morte e o desvelamento das falsas seriedades insituídas pelos homens. Tais concepções estão presentes no modo como o grotesco se manifesta enquanto estética, como fica claro nesta citação de Bakhtin:

A vitória sobre a morte não é absolutamente a sua eliminação abstrata, é ao mesmo tempo o seu destronamento, sua renovação, sua transformação em alegria: “o inferno” explodiu e converteu-se numa cornucópia (...) Todas as coisas terríveis, não-terrestres, converteram-se em terra, isto é, em mãe nutriz que devora para de novo procriar outra coisa, que será maior e melhor (1999, p.79).

Ao voltar à igreja, o ator decide abandonar o “sacerdócio” e mergulha na cena de um padre em plena ação sexual com a mulher que faz os serviços domésticos da igreja. A mesma lascívia atribuída aos clérigos anteriormente, então, reaparece. Eis o mundo da praça pública, onde as relações hierárquicas não existem mais, o gozo é a ordem.

Ao ir embora da igreja, o narrador, na rua, cruza com um garoto. A cena que os dois proporcionam destoa de todo romance até então:

(...) 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 (NOLL, 2004, p.71).

Depois de carnavalizações e atuações com muita espontaneidade durante o capítulo, o ator é sincero e recebe um sorriso sincero de uma criança. Uma fagulha de utopia em um caótico mundo⁷⁴.

A imagem desta criança aparece com muito contraste, em relação à atitude corriqueira do narrador. A criança não ocasiona ao narrador nem a atitude desmerecedora, nem algum tipo de deboche, natural em sua relação com o outro. Aqui se destaca justamente por destoar da sua condição comum, o narrador vê no outro algo que não costuma encontrar e em decorrência de uma simples e inesperada atitude do garoto.

3.6 QUINTO ATO

Agora, depois de enfrentar uma chuva torrencial e estar enlameado, ele chega à outra cidade próxima (Arraiol). É recebido com hostilidade pela dona de uma casa em que ele bate. Inclusive é confundido com um sequestrador. Em seguida, em outra casa, o dono (homem careca e gordo) aponta uma arma em sua direção e com desdém o nosso herói dá as costas. Desmaia, talvez com um tiro do careca, ou dos policiais que se aproximavam. Não há clareza do discurso romanesco para a cena, porque tudo está esfumado num clima *nonsense*.

Ele acorda no hospital, com o careca gordo ao lado. Agora se sabe que ele é o cirurgião da cidade e candidato a prefeito. Ele havia amputado a perna de nosso ator. Dentro da moldura da situação, notamos outra similaridade com Kafka: o sujeito que é punido, sem saber a razão exata, e, o mais impressionante, não procura saber, ignora ou se atém a outros fatos que não a razão de seu castigo⁷⁵. Há um desconhecimento consciente, um contorno daquilo que está diante de seus olhos.

Sua reação inicial é de que se trata de um pesadelo, depois, de que as pessoas estão representando algo em que ele é partícipe da atuação. E para dar segurança ao leitor de que não é nenhuma cena irreal o fato de estar amputado, ele

⁷⁴ Em “Idéias” entrevista dada ao *Jornal do Brasil* em 16/07/1988, Noll fala sobre a utopia: “O horizonte utópico pode mover a História e as coisas”, em outras entrevistas ele aproxima esta utopia ao “sonho de criança” que nunca se realiza, mas faz o movimento.

⁷⁵ K. no último capítulo de *O Processo*, quando os homens que vão dar cabo de sua vida chegam, ele diz “-Então quer dizer que os senhores estão destinados a mim? (...) Mandam atores velhos e subalternos para se ocupar de mim” (KAFKA, 2006, p.256).

faz uso da prolepse: “Levantei a cabeça e vi o que eu continuaria vendo pelo resto da minha vida: que me faltava mesmo a perna direita” (NOLL, 2004, p.77).

Em seguida, aparece o enfermeiro chamado Sebastião. Devido ao total desnudamento físico e dependência em relação ao enfermeiro, se instaura uma boa convivência entre eles. Certo dia, a filha do cirurgião, Diana, visita o ator e domina a cena de forma eloquente, com o entremeio de carícias no corpo dele. Ela fala da candidatura a prefeito de seu pai. Neste momento, Diana o conduz à varanda, onde ele é usado como propaganda do cirurgião Dr.Carlos: “É o artista da novela que o futuro prefeito salvou” (NOLL, 2004, p.83).

Diana o leva à Capela do hospital onde se sugere que os dois viverão um instante erótico. Posteriormente, saberemos que não houve nada, no entanto, o único comentário vindo do ator é este: “Botei a mão na braguilha do pijama, percebi que eu apresentava uma ereção incompleta” (Idem). A omissão do narrador demonstra a ambivalência do *corpo grotesco*, pois no mundo prosaico a “falha” é motivo de riso. Se ao se erotizar as personagens trazem o mundo incólume para a imperfeição do carnaval, ao se desmonstrar que o erótico pode ser patético, temos a *alegre relativização* apregoada por Bakhtin.

O narrador, depois de ver sua perambulação pelo mundo ser interrompida pela amputação⁷⁶, começa a ver em Sebastião um veículo para continuar em “trânsito”. Então ambos arquitetam uma fuga dali. O narrador começa a depositar todas as esperanças em Sebastião, inclusive demonstrando uma grande afeição pelo enfermeiro: “Eu costumava dar atenção plena ao que ele falava – coisa rara em mim, que sempre tivera dificuldade em seguir os outros” (NOLL, 2004, p.87). Com a declaração, legitima toda a atuação praticada até então.

Diana reaparece, querendo ser desvirginada pelo ator na capela, mas pela impossibilidade física ele é abandonado deitado no chão. Cena extremamente tocante, que, no entanto, não produz grandes efeitos sentimentais nele. Quem acaba desvirginando a garota é o seu único amigo, Sebastião.

Em alguns dias eles vão fugir.

⁷⁶ Noll em um encontro na Unicamp, “Encontro com João Gilberto Noll” (28/08/1990), diz sobre o *Hotel Atlântico*: “Eu acho que uma das funções do artista, neste momento, é espernear contra a mesquinhez. Mostrando às vezes até o estado de mesquinhez evidente. Personagens completamente imersos na mais profunda mesquinhez, sem saber aonde vão dar o próximo passo e se vão dar e porquê, e se vale a pena andar mesmo, se ficam ou morrem pela metade do caminho, deceparam uma perna, não é?”

3.7 SEXTO ATO

Depois de um longo período de estagnação, em oposição à inquietação latente do narrador, ele volta a transitar, mas agora sob os domínios de Sebastião e seu Wolks. É importante apontar que nesta última parte, Sebastião toma conta completamente das ações, aparentemente algo previsível pelo fato de ele não estar amputado. No entanto, os movimentos de consciência do narrador também diminuíram muito ao se aproximar o final. Sua consciência se ocupa do que a ação externa a obriga. Assim, o ator parece ter aberto mão de atuar para o leitor e muito menos para Sebastião. É como se o ideal do prosaísmo tivesse acontecido: o sujeito se misturou completamente ao outro.

Com o modo de ser estritamente contemplativo, ele assume tal condição ao chegar a Porto Alegre, onde se hospeda com o enfermeiro em um hotel chamado “*Hotel Atlântico*”, devido à proximidade com o mar.

Ao chegar ao quarto, o narrador confidencia algo inusitado, vindo dele: “Tirei o casaco, não que me sentisse acalorado, mas só pelo prazer de jogar o casaco sobre a cama onde eu ia dormir, como se estivesse em casa. E eu realmente me considerava em casa pela primeira vez, depois de tanto tempo” (NOLL, 2004, p.106). É inusitado porque o mal estar constante que havia nele se dissipou, como se estivesse se fechando um ciclo.

De fato, após tantas carnavalizações e atuações, o herói prosaico deve ser destronado, deve ele também ceder ao tempo. A ambivalência e o movimento grotesco incluem o herói em sua mobilidade, convertendo-o em mais uma demonstração de que a realidade do corpo, vivida pelo herói em sua total completude, foi a atitude mais acertada, considerando que o ciclo em breve se encerraria.

Indícios do fim do ciclo aparecem mais adiante, quando Sebastião conta o que se passou enquanto o narrador dormia: “- Até onde entendi tu dizia que ia voltar pra pegar a camisa azul” (NOLL, 2004, p.108). O “retorno” é, como sabemos, atípico nele, mas desde sua amputação a necessidade de fugir e de se encurralar diminui drasticamente. Outro indício forte é quando ele diz ao olhar Sebastião: “Me passou a sensação de que era a última pessoa que eu ia ver” (NOLL, 2004, p.108).

No entretanto, ele tem o mesmo sonho que tivera no ônibus, ao lado de Susan. Nos dois sonhos ele era uma mulher, agora já mutilada. Este sonho não causa estranheza alguma no narrador. O fato de abrir mão de sua masculinidade momentaneamente não é motivo de nenhum comentário revelando que aquilo lhe causava perplexidade⁷⁷. Isto se explica quando pensamos em sua identidade que tenta se construir através do mar heterogêneo de identidades que é a sociedade, como atesta Moita Lopes (2002) “A experiência humana não é limitada a um grupo étnico particular, a uma raça, a um gênero, a um *modo de expressão da sexualidade* (grifo nosso) etc.” (p.90). Com tal questão em vista, sua experiência feminina não deixa de ser uma extensão de sua busca por completar-se, encontrar-se; e o “masculino” se mostra, aqui, como algo também inacabado, suscetível a novas possíveis completudes, porque em nenhum *patamar* da vida ele encontra uma consonância perfeita entre o que ele é e os padrões instituídos de comportamento. O ator (e suas representações) está ciente do jogo entre ser/parecer e vive mal se equilibrando entre as fissuras e os abismos dos dois polos.

Para a arquitetura do romance, Noll está chamando a nossa atenção quanto à dramaticidade identitária, quando nenhum de nós encontra um nicho perfeitamente adequado no qual nos encaixarmos com conforto, longe dos maremotos de nossa personalidade fluida e multifacetada, mais que nunca, sujeita às contingências sociais da História.

A última cena do romance é de total regeneração: o narrador cai no quarto já surdo e é levado por Sebastião para a areia do mar, onde, aos poucos, ele perde a visão e morre. Para um sujeito que, ciente de sua incompletude, buscou incessantemente os sentidos (a exacerbação deles), a experiência efêmera do outro, enfim, buscou o impossível, o momento de fusão total com a morte. Fecha seu ciclo vital de buscas infrutíferas.

A imagem da morte como renascimento ou regeneração fica clara nesta frase que ele diz antes de cair no quarto: “O primeiro dia do mundo” (NOLL, 2004, p.109). Sem dúvida, a ambivalência da morte está presente na sentença já que o seu último dia é o primeiro dia do mundo. A morte fecunda, que dá vida. O movimento grotesco que, tal como a imagem da “velha grávida”, evocada por Bakhtin (1999), comporta

⁷⁷ Fabrício Carpinejar na palestra *João Gilberto Noll por Fabrício Carpinejar* (2008) em *Tertúlia: Encontros de Literatura* - SESC TV, diz sobre o modo como a sexualidade é abordada por Noll: “Ele não perde tempo provando sua sexualidade”.

em si a proximidade da morte da velha (o último dia) e a proximidade da vida do bebê (o primeiro dia):

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch (...), destacam-se velhas grávidas cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá a luz (p.22).

Voltando à trama, diante de um Hotel se iniciou o romance e diante do Atlântico termina, e o ciclo se encerra. O que se abriu no indeterminado, fecha-se na morte, quem sabe o único ato conclusivo para quem fez de sua vida constante peregrinação e busca.

3.8 CONCLUSÕES SOBRE HOTEL ATLÂNTICO

À guisa de conclusão, retomemos o périplo de nosso ator. Em um primeiro momento, ele se encontra em um hotel, sentindo-se acuado, perseguido. Há a ocorrência do assassinato, ele atua com desenvoltura, esquivando-se de responsabilidades.

Depois, ele sai às ruas, se desespera diante da multidão que enfrenta. No ônibus, conhece Susan que morre em seguida. No 3º ato, ele viaja com os dois desconhecidos, passam pelo prostíbulo e ele acaba tendo que fugir de ambos. Neste ato ele cede a atuação aos dois irmãos. No quarto momento, ele se instala na igreja, onde realiza as cenas mais teatrais do romance, vestido de padre. Na parte final do romance, depois da amputação de sua perna, ele é só contemplação, quem age é Sebastião.

Notamos que sua perambulação e a atuação em si são símbolos do sujeito fragmentado de nossa época, que o esfacelamento das verdades históricas deixou o sujeito à deriva no mar de incertezas, afinal, como diz Silviano Santiago (1995):

O homem está onde nunca esteve (...) leva-o a dialogar com as forças plurais que o cercam e o questionam, conduzindo-o a uma atitude que, longe de negar a sua busca de identidade, procura construí-la sem detrimento das identidades dos outros grupos em nome dos quais egoística e autoritariamente falava (p.102).

Este sujeito não consegue, e tem ciência disto, estabelecer nenhuma relação, nenhum Encontro. Os vínculos são fugazes, o sujeito de Noll busca, com suas máscaras aquilo que é próprio do romance, tendo em vista suas raízes históricas: anti-gênero por excelência, do ponto em que surgiu: a praça pública, onde os corpos se misturam e se completam.

Tal razão nos leva a considerar que a relação do narrador com o mundo possui os mesmos elementos que constituem uma atuação. No entanto, a atuação não é tão somente um jogo que se estabelece entre ele e o mundo, mas uma condição necessária aos objetivos do narrador e à sua errância. Tal condição é explicitada pelos já citados Clark & Holquist (2004):

O modo como eu crio a mim mesmo é por meio de uma busca: eu saio de encontro ao outro para voltar com um self. Eu 'vivo na' consciência de um outro; eu vejo o mundo através dos olhos deste outro. Mas não devo jamais fundir-me inteiramente com esta versão das coisas, pois quanto maior for o meu êxito em fazê-lo, tanto mais serei presa das limitações do horizonte do outro (p.102).

Concluimos, dizendo que romances como os de Noll nos obrigam a pensar sobre a nossa época e, fatalmente, sobre as épocas antecedentes, implicam um movimento em permanente ligação com o passado, mesmo que seja um passado em ruínas (ESCOSTEGUY, 2001, p.142), pois como diz Hall (2003):

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda "narrativa do eu" (p.13)

Assim sendo, vamos acompanhando as contradições e tentando entender, olhando para trás, a origem da pulverização da identidade e identificando os símbolos prosaicos evocados pelo romance.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos deixar claro em nossa exposição que Bakhtin e Noll apelam de maneiras diferentes por um mundo prosaico.

Em Bakhtin, por exemplo, temos citações deste tipo em muitos momentos: “Falamos da ‘palavra romanesca’ porque somente no romance o discurso pode revelar todos os seus recursos específicos e *alcançar a autêntica profundidade* (grifos nossos)” (BAKHTIN, 1998, p.37)⁷⁸.

Necessitaríamos de uma argumentação de fôlego para defender num plano ético-ideológico que uma visão prosaica do mundo é “melhor” que outras visões de mundo. O fato é que temos em Bakhtin um explícito desejo de se ver o mundo assim, tal como vemos na seguinte passagem, que demonstra o quão inevitável se tornou o discurso prosaico no gênero romanesco:

O discurso direto e criador – épico, trágico, lírico – tinha que ver com o objeto que ele cantava, representava, expressava com sua própria linguagem, como instrumento único e inteiramente adequado à realização do seu intento direto e objetual. Este intento, e sua temática e objetual, eram inseparáveis da linguagem direta do criador: eles nasceram e cresceram nesta linguagem, no mito nacional que a impregnava, na tradição nacional. Outras são a posição e a orientação da consciência paródica e travestizante: ela se orienta no objeto e no discurso que, além disto, se torna por si próprio uma representação. Cria-se aquela distância entre linguagem e realidade da qual já falamos. Completa-se a transformação da linguagem, de dogma absoluta que era, tal como se apresentava nos limites de um unilinguismo fechado e obtuso, para uma hipótese de trabalho, para alcançar a realidade e expressá-la (1998, p.379).

A citação demonstra não só a legitimidade do discurso épico, trágico e lírico, em certa época; mas deixa claro que esta legitimidade não se fundamenta mais para a época presente. Logicamente que Bakhtin considera, como salientamos algumas vezes, tais gêneros em seus sentidos restritos, pois temos muitas amostras de que o lirismo moderno soube alcançar e expressar sua realidade (vide Drummond, Pessoa e outros).

Bakhtin deixa subentendido que aqueles discursos não servem para nem “alcançar” a realidade, quanto mais expressá-la. Invariavelmente, é esta a postura

⁷⁸ É bom que se diga, esta profundidade é valorada por Bakhtin de acordo com os seus ideais filosóficos e sua possível representação no romance. Somente o romance tem potencial para desenvolver tais ideais bakhtinianos. No entanto, no plano estético, não há valor melhor ou pior aos gêneros.

de Bakhtin: o que é visto pelo olhar prosaico é superior em alguma medida ao que é visto pelos olhares épicos e/ou líricos. Eis o apelo prosaico de Bakhtin.

Já em Noll, temos heróis que vivem (e não pregam) sob um ideário prosaico. Não há manifestação explícita de que ver o mundo assim é “melhor” que outras maneiras. Logicamente que podemos inferir que se os heróis vivem assim é porque é o modo mais satisfatório. No entanto, em Noll não percebemos (pois temos visão restrita) qualquer ordem axiológica, vemos, sim, o herói em ação e isto basta.

Também podemos inferir que pela *negação* de todos os discursos dominantes, autoritários, temos a *afirmação* de uma nova perspectiva diante do outro e do mundo. Desta maneira, temos uma nova representação estética do homem na literatura, este novo homem é imperfeito, mas repleto de “humanidade”.

Sem nos aprofundarmos nestas questões que avançariam além do intento deste trabalho, buscamos mostrar que o homem em sua pretensa perfeição possui uma história longa na literatura e nos moldes sociais em geral. Já o seu oposto: o limitado, imperfeito, grotesco, este sempre estará à margem do primeiro, sempre será o excêntrico; apesar de possuir longa história também. Noll inscreve seus heróis levando em conta os dois homens em questão, porém dando voz ao grotesco.

O que buscamos mostrar com nosso trabalho é que a representação do homem sem nome é também a representação do homem pouco dado a relações afetivas, descrente. Embora tais características sejam detectadas, em um momento ou outro, em muitos homens de outros tempos, as imagens utilizadas como representação desta cosmovisão foram de especial poder simbólico para o convívio proposto por nós com as teorias bakhtinianas.

Decidimos adotar a postura de Bakhtin, que é essencialmente histórica, e analisar até que ponto a força rebaixadora de tais imagens sobrevive até os dias de hoje. Houve momentos em que encontramos, nesta postura metodológica muito particular de análise, similitude à visão de outros estudiosos.

Como é o caso de Silviano Santiago (1989), que em seu texto já citado, *Evangelho segundo João*, aponta para argumentos muito parecidos com os nossos.

Da mesma forma, Santos (2007) em seu texto *Ser escritor*, destaca justamente os elementos mais discutidos em nosso trabalho:

O indivíduo reduzido a si mesmo tem no corpo residência única do existir; ilhado, estaria circunscrito às limitações mesmas de sua corporalidade e qualquer possibilidade de ser passaria por uma realidade física. A profissão de ator também se relaciona a esta existência circunstancial dada por um

corpo que circula para desempenhar papéis condicionados a cada situação. Noll explora o corpóreo a partir de secreções e excrescências, dimensionando a existência física do indivíduo por sua condição orgânica. Neste sentido, o encontro sexual desempenharia papel de destaque. Na obra de João Gilberto Noll, é precisamente o sexo que, de alguma maneira norteia configurações recorrentes de um duplo especular, espécie de espectro de si mesmo (p.40).

Fica claro então, que por meio de nossa metodologia bakhtiniana chegamos aos mesmos pontos que de alguma forma aparecem problematizados em outros trabalhos produzidos sobre Noll. Logicamente que buscamos nos aprofundar e ser coerentes à nossa epistemologia escolhida.

Desde o início de nossa explanação, até as análises dos dois romances, buscamos explicitar uma constante negação de determinados valores, uma descrença veemente naquilo que se mostra pretensamente (por vezes de forma autoritária) perfeito, sério, decente. No entanto, não se trata estritamente de uma descrença. A atitude destronadora, demonstrada reiteradas vezes, é ambivalente, pois causa o destronamento em função da convicção em uma ideologia prosaica, rasa, desidealizada, *material*, em oposição ao *abstrato*.

Logicamente que não excluimos, nem tiramos a legitimidade de outras interpretações dos mesmos romances (ver bibliografia). Pelo contrário, compreendemos a necessidade de uma pluralidade de leituras que só demarcará a importância de Noll em nosso cenário literário.

Pois como Bakhtin (2003), diz sobre Spengler: “Spengler imaginava a cultura de uma época como um círculo fechado. Ora, a unidade de uma cultura determinada é uma unidade aberta” ⁷⁹ (p.366). Em seguida, o mesmo Bakhtin dá a legitimação a Spengler:

Spengler, dando provas de uma magnífica análise da cultura antiga, soube descobrir nela novas profundidades do sentido. Está certo que lhe fez alguns acréscimos, mas era para obter um conjunto mais redondo, mais perfeito, e trabalhou para a nobre causa da libertação da Antiguidade de seu próprio tempo (2003, p.367).

Desta forma, pensamos estar contribuindo para a libertação do nosso tempo, de muitos pré-julgamentos e algumas cegueiras naturais de quem está inserido em seu mundo. Já que por vezes há uma tendência em se interpretar uma obra pelos valores que ela afirma ou reage diante de seu tempo, exclusivamente.

⁷⁹ Spengler, já no livro *Freudismo* (publicado em 1927) de Bakhtin/Volochinov sofre críticas duras ao seu trabalho.

O que buscamos foi uma análise pela história do gênero romanesco, que remonta às raízes antigas da palavra prosaica.

Nosso empenho moveu-se pelo interesse e pela convicção de que poderíamos encontrar algumas chaves para abrir certas portas no cerrado mundo de Noll, cuja obra, já vasta e em andamento, oferece muitos desafios ao leitor. Colocamo-nos na posição de leitores privilegiados pois, com a reflexão bakhtiniana, tivemos a ousadia de enfrentar alguns destes desafios, no intuito de contribuir para a crítica de João Gilberto Noll.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Biblioteca Folha, Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4ª ed. Trad: Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4ª ed. Trad: Iara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb/HUCITEC, 1999.

_____. (Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. (Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos**. Comentarios de Íris M. Zavala y Augusto Ponzio; traducción del ruso de Tatiana Bubnova. Barcelona: Antrophos; San Juan: UPR, 1997.

_____. (Volochínov). **O Freudismo: um esboço crítico**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, M. & DUVAKIN, V. **Mikhail Bakhtin em diálogo – conversas de 1973 com Viktor Duvakin**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política.** 7ª ed. Trad: S. P. Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O Flâneur* in **Obras escolhidas.** V.3. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.* Trad: José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, J.L. **Ficções.** Trad: Carlos Nejar. Porto Alegre: Abril Cultural, 1972.

BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos – chave.** São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira (org.). **A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.

BUBER, Martin. **Eu e Tu.** São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CARPINEJAR, Fabrício. **Tertúlia: Encontros de Literatura.** Palestra transmitida pelo canal SESC TV: “*João Gilberto Noll por Fabrício Carpinejar*”, 2008.

CLARK, K. & HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum.** Trad: Cleonice P.B Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COMTE-SPONVILLE, André. **O amor a solidão.** Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CORBIN, A; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G. **História do corpo: Da Renascença às Luzes.** (V.1) (Dir. de Georges Vigarello) Trad. Lúcia M.E Orth. Petrópolis: Vozes, 2008a.

CORBIN, A; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G. **História do corpo: Da Revolução à Grande Guerra.** (V.2) (Dir. de Alain Corbin) Trad. Lúcia M.E Orth. Petrópolis: Vozes, 2008b.

CORBIN, A; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G. **História do corpo: As mutações do olhar. O século XX.** (V.3) (Dir. de Jean-Jacques Courtine) Trad. Lúcia M.E Orth. Petrópolis: Vozes, 2008c.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela.** Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

COSTA, J. F. **Sem fraude nem favor: Estudos sobre o amor romântico.** Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo.** Tradução do russo: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Crime e Castigo.** Tradução do russo: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **Diário de um escritor.** Trad. E. Jacy Monteiro. Rio de Janeiro: Estrela de Ouro, 1967.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.

ESCOSTEGUY, Ana C. *Identidades Culturais: uma discussão em andamento.* In **Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino americana.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

TEZZA, Cristóvão. *Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin* in **Uma introdução a Bakhtin.** FARACO, C. A. (org.) Curitiba: Editora Hatier, 1988.

FARACO, C. A.; TEZZA C.; CASTRO, G. (orgs.); BRAIT B. et al. **Diálogos com Bakhtin.** Paraná: Editora da UFPR, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Trad. Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia Editora, 1966.

GALINDO, Caetano W. **Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin.** 420 f. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

Disponível em:
http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=30123. Acesso em: 12/10/2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werther*. In: **Fausto & Werther**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO (GEGE). **O espelho de Bakhtin**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Trad. Lawrence F. Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**, vol.1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005.

KAFKA, Franz. **O Processo**. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

KRISTEVA, Júlia. **Histórias de amor**. Trad. Leda T. da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LUCIANO. **Diálogos dos mortos**. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

LUGONES, Leopoldo. **As forças estranhas**. Trad. Renata M.P. Cordeiro. São Paulo: Landy, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. **Saudades do carnaval: introdução à crise da cultura**. Rio de Janeiro: Forense, 1972.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. **Guia prático de análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1972.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Identidades Fragmentadas: A Construção Discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula**. Campinas: Mercado de Letras, 2002. v. 1.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Trad. Antônio C. Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

NOLL, João Gilberto. **Hotel Atlântico**. São Paulo: Francis, 2004.

_____. **Mínimos, Múltiplos, Comuns**. São Paulo: Francis, 2003.

_____. **Harmada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **A máquina de ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **Bandoleiros**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

_____. **A céu aberto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O quieto animal da esquina**. São Paulo: Francis, 2003.

_____. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. **Rastros do verão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Encontro com João Gilberto Noll**. *Instituto de Estudos Lingüísticos. UNICAMP*, 28 de agosto de 1990. Depoimentos I e II.

_____. *Um escritor que não precisa de perguntas* in **Jornal da tarde**, 1986.

_____. “Idéias” entrevista dada ao **Jornal do Brasil**, em 16/07/1988.

_____. Entrevista ao jornal **Rascunho**, (2000).

_____. **Meu tema é o homem avulso**. Folha de São Paulo, 16 de novembro de 1991, Letras.

OSORIO, Ester Myriam Rojas (Org). **Bakhtin na prática: leituras de mundo**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos* In. **O Eu Profundo e Outros Eus**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, (24ª ed.) 1994.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. Coordenação de tradução Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2009.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Trad. Paulo Brandi e Ethel B. Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1977.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Arte Masculina?* In **A desconstrução do masculino**. Sócrates Nolasco (org). Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique**. Paris: Ed. Du Seuil, 1981.

TURGUENIEV, Ivan. **Pais e filhos**. São Paulo: Editora S.A, 1981.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1985.

ZILBERMAN, Regina; URBIM, Carlos; RUAS, Tabajara. **João Gilberto Noll** (Autores gaúchos, v.23). Porto Alegre: IEL, 1989.

Alguns trabalhos sobre João Gilberto Noll

ALVES, Henrique Roriz Aaerstrup. **Corpos andarilhos nos romances O rei de Havana, de Pedro Juan Gutiérrez, e a Fúria do Corpo, de João Gilberto Noll**. 221 f. PUC – MG. Belo Horizonte, 2008.

Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=58417> Acesso em: 28/10/2009.

CAMARGO, Fábio F. **A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde**. 154 f. PUC – MG. Belo Horizonte, 2007.

Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=90017> Acesso em: 28/10/2009.

MAGALHÃES, Maria F. A. B. **João Gilberto Noll: um escritor em trânsito**. 345 f. Unicamp. Campinas, 1993.

Disponível: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000065439>> Acesso em: 28/10/2009.

PASSOS, Vinicius Lopes. **Trânsitos: Fragmentos e dispersões em João Gilberto Noll e José Amaro Dionísio**. 150 f. PUC – MG. Belo Horizonte, 2008.

Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_auto_r=61663> Acesso em 28/10/2009.

PERKOSKI, Norberto. **A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Evangelho segundo João* in **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p.62-67.

SANTOS, Claudete D. *Ser escritor*. In: DEALTRY, G; LEMOS, M; CHIARELLI, S. **Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. p.39-51.

SILVA, Daniel Barreto da. **Reinvenções da precariedade: O sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll**. 123 f. PUC – RIO. Rio de Janeiro, 2006.
Disponível em: <<http://www.cipedya.com/web/filedetails.aspx?idfile=158769>> Acesso em: 28/10/2009.

SOUZA, Eliane Laje. **A imagem-ação em João Gilberto Noll**. 123 f. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.
Disponível em: <<http://www.cipedya.com/web/filedetails.aspx?idfile=158769>> Acesso em: 28/10/2009.