

MARÍLIA DE MELO PEREIRA

**A CRISE DE IDENTIDADE EM *HOTEL ATLÂNTICO*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

**ASSIS
2021**

MARÍLIA DE MELO PEREIRA

**A CRISE DE IDENTIDADE EM *HOTEL ATLÂNTICO*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Literatura e vida social).

Orientador: Benedito Antunes

ASSIS

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

P436c Pereira, Marília de Melo
 A crise de identidade em Hotel Atlântico, de João
 Gilberto Noll / Marília de Melo Pereira. Assis, 2021.
 154 p. : il.

 Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
 Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
 Orientador: Dr. Benedito Antunes

 1. Noll, João Gilberto, 1946-2017. 2. Literatura
 brasileira. 3. Crise de identidade. I. Título.

CDD 869.09981



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A crise de identidade em Hotel Atlântico, de João Gilberto Noll

AUTORA: MARÍLIA DE MELO PEREIRA

ORIENTADOR: BENEDITO ANTUNES

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. BENEDITO ANTUNES (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. REGINA CÉLIA DOS SANTOS ALVES (Participação Virtual)
UEL / Londrina

Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Assis, 06 de agosto de 2021

Ao meu primogênito Pedro, motivo das minhas maiores aspirações e meu companheiro de todas as horas. Ao meu pequeno e amado João, também passageiro desta viagem, que generosamente dividiu seu espaço na minha vida com o outro João, o Noll. À minha amada mãe, por ser esteio nas horas aflitivas e bálsamo todos os dias. A todas as mulheres que, como eu, são profissionais, mães, esposas, desdobráveis todos os dias e persistem na busca pela realização dos seus sonhos. À memória do João Gilberto Noll, que devotou sua existência ao processo obstinado da escrita e que abriu meus horizontes para essa literatura que segue me inquietando e afetando de forma tão contundente.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que sempre me deu muito mais do que eu mereci ou Lhe pedi e por ter me mantido forte e saudável para poder concluir esta dissertação. Mesmo quando o desamparo e a esperança quase se esvaíram nesses tempos sombrios e tenebrosos, que nos deixam partidos diante de tantas partidas e da gratuidade da dor, agradeço por consentir que eu siga resistindo.

Ao meu orientador, Benedito Antunes, por não só ter confiado no meu projeto, mas particularmente em mim, por respeitar sempre meus pontos de vista, e, principalmente, pela paciência e por ter conduzido este processo de forma respeitosa às minhas condições pessoais e profissionais.

Aos professores Gilberto Figueiredo Martins e Fabiano Rodrigo da Silva Santos, pela leitura atenta, comprometida, respeitosa e norteadora na Banca do Exame Geral de Qualificação, saibam que cada sugestão foi de grande valor para este trabalho. Reforço a minha gratidão ao professor Fabiano por ter participado de forma generosa da minha entrevista e também pela disciplina ministrada de forma tão bela e sublime; e ao professor Gilberto por gentilmente ter aceitado participar da Defesa, por considerar positivamente o trabalho empreendido após a Qualificação e por, mais uma vez, me provocar a buscar novos sentidos às minhas leituras.

Às professoras Sandra Ferreira e Daniela Mantarro Callipo, duas preciosidades que a UNESP me deu, por serem professoras e mulheres incríveis que inspiram pela delicadeza, inteligência, afeto, generosidade e altruísmo, que iluminaram minhas manhãs com seus conhecimentos e suas palavras sempre tão sábias, pertinentes e encorajadoras.

Aos meus pais, Maria Lúcia e Pedro Paulo. Especificamente, agradeço à minha mãe por sempre ter acreditado em mim, por acalmar meu coração, por trazer luz aos meus dias nublados e por me motivar a buscar o infinito; e ao meu pai por ser exemplo de retidão e por ter me transmitido, embora em contextos distintos, o gosto pelo universo movido por papéis e letras.

Aos meus irmãos, Paulo e Lilian, que fizeram da sua existência um meio para que eu nunca soubesse o que era a solidão. Gratidão pela amizade, desvelo, parceria, torcida, amor e apoio incondicionais, a companhia de vocês torna a vida mais feliz.

Aos meus filhos, Pedro e João, pelos abraços que aquecem, pelos sorrisos largos, pela pureza do afeto e pelo amor que vai “daqui até a lua – ida e volta.” Também pela paciência e por terem entendido, cada um a seu modo, que era necessário dividir com a minha pesquisa aquilo que lhes era mais caro: minha presença, meu tempo e minha atenção.

Ao Rodrigo, meu esposo e a pessoa com quem escolhi partilhar a vida, por devotar amor e cuidado a mim e aos nossos filhos, por ter suprido as minhas ausências e por estar ao meu lado fazendo com que esta jornada fosse mais leve.

Ao meu amigo Rondi, por ter acreditado que era possível quando eu mesma ainda não acreditava, pelas infinitas trocas, encaminhamentos, disponibilidade, sugestões, por sempre se fazer presente independente de qualquer distância e por continuar me motivando e inspirando a sempre prosseguir.

Às queridas Glorinha Navarro e Patrícia Kurman, por terem sido alicerce quando tudo era ruína, pelo acolhimento, pela solidariedade, pela escuta e por serem amigas que deixaram marcas indeléveis na minha alma e no meu coração.

À professora Hiudea Tempesta Rodrigues Boberg, pelos incontáveis ensinamentos, por semear em mim, com dedicação, paciência e delicadeza, o gérmen da pesquisa científica e por ter me acolhido com tanta benevolência no Grupo de Pesquisa “Literatura e Ensino” que tanto me auxiliou na caminhada acadêmica e profissional.

À professora Vanderléia Silva Oliveira, pelas aulas incríveis durante a Especialização, por ter descortinado meu olhar para a Literatura Contemporânea e por ter sido responsável direta pelo meu primeiro contato com os textos de Noll.

Aos meus alunos, pessoas que transformam meus dias, com quem, muitas vezes, divido inquietações, para quem ensino e com quem muito aprendo e que me inspiram a sempre prosseguir acreditando no potencial transformador e restaurador exercido pela educação e pela leitura.

Entre o meu mundo de fora e o de dentro surgia aos poucos uma dolorosa rarefação. Precisava, no entanto, me manter nesse centro hoje diluído, indefinido, impreciso, misturado, para não me bandear definitivamente ou só para o fora, ou só para o dentro. A expansão desordenada do dentro poderia virar metástase, criando o império da deformidade, da loucura pura e simples. Ia então me apegando a pequenas coisas do lado de fora para não me afogar em minhas próprias águas.

João Gilberto Noll, **Acenos e afagos**.

PEREIRA, Marília de Melo. **A crise de identidade em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll**. 2021. 154 f. Dissertação. (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

RESUMO

O presente trabalho investiga a crise de identidade do sujeito personagem na contemporaneidade por meio da análise do protagonista do romance *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll. Objetivamos demonstrar o processo de desconstrução da identidade do narrador protagonista da obra, que é marcada pela presença de um ser despojado de tudo aquilo que possa impedi-lo de continuar no processo de eterno trânsito. Assim, consideramos a hipótese que a obra representa um sujeito descentrado, perpassado por um emaranhado de indeterminações e incertezas típicas do cenário complexo da contemporaneidade. Como suporte teórico, recorreremos às prolíficas contribuições de Norberto Perkoski, Tania Teixeira da Silva Nunes, Therezinha Barbieri, dentre outros, que tratam das peculiaridades da literatura nolliana. Nosso estudo apontou que o autor propõe a desconstrução do sujeito ontológico e alegoriza a crise de identidade do personagem, que não consegue alcançar a individuação devido à degradação da própria existência. Diante de um meio que apenas suprime o indivíduo, a trajetória traçada pelo protagonista nolliano revela a impossibilidade de o personagem encontrar um meio para constituir uma experiência capaz de integrá-lo na sociedade.

Palavras-chave: Crise de identidade. *Hotel Atlântico*. João Gilberto Noll.

PEREIRA, Marília de Melo. **The identity crisis in *Hotel Atlantico*, by João Gilberto Noll**. 2021. 154 f. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2021.

ABSTRACT

This research investigates the subject character's identity crisis in contemporaneity through the protagonist's analysis of João Gilberto Noll's novel, *Hotel Atlantico* (1989). We aim to demonstrate the process of deconstructing the identity of the protagonist narrator of the novel marked by the presence of an individual stripped of everything that could prevent him from continuing in the process of eternal transit. Thus, we start from the hypothesis that the book represents an off-center subject, permeated by a tangle of indeterminations and uncertainties typical of the complex scenario of contemporaneity. As theoretical support, we resorted to the prolific contributions of Norberto Perkoski, Tania Teixeira da Silva Nunes, Therezinha Barbieri, among others, that deal with the peculiarities of "nollian" literature. Our study revealed that the author proposes the deconstruction of the ontological subject and allegorizes the character's identity crisis, who cannot reach individuation due to the degradation of his own existence. Faced with an environment that only suppresses the individual, we emphasize that the trajectory traced by the "nollian" protagonist reveals the character's impossibility to find a way to constitute an experience capable of integrating him into society.

Keywords: Identity crisis. *Hotel Atlantico*. João Gilberto Noll.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 OS MÍNIMOS SOBRE UM ESCRITOR MÚLTIPLO E INCOMUM	15
1.1 João Gilberto Noll	15
1.2 <i>Hotel Atlântico</i>	25
1.3 A escrita segundo João	33
1.4 Uma literatura pós-utópica	44
2 ENTRE RESSIGNIFICAÇÕES E TRANSGRESSÕES	55
2.1 As reconfigurações narrativas do romance moderno	55
2.2 O narrador	61
2.3 “Frágeis afetos” em uma era de amores líquidos	69
2.4 Alguns acenos e o corpo em fúria	72
2.5 Rastros de um bandoleiro a céu aberto	83
3 A DESTITUIÇÃO DA IDENTIDADE, DO CORPO E O FIM	93
3.1 A identidade não constituída e a representação	93
3.2 O corpo como alegoria	109
3.3 A morte pede passagem	114
3.4 No meio do caminho tinha um Sebastião e o fim	123
CONCLUSÃO	137
REFERÊNCIAS	141
APÊNDICE	148
ANEXO I	151
ANEXO II	152
ANEXO III	154

INTRODUÇÃO

A análise do passado vem se constituindo, ao longo dos anos, como uma das tarefas assiduamente desenvolvidas por pesquisas científicas em qualquer âmbito. A crítica literária, de modo geral, se especializou em contemplar as obras consideradas como clássicos, apontando novas perspectivas analíticas e, muitas vezes, ressignificando rotas de leitura até então aparentemente cristalizadas, o que constitui uma enorme fortuna crítica para aqueles que pretendem se debruçar ao estudo daquilo que está inserido no cânone. Mas onde estão os escritores do presente? Que caminhos norteiam suas obras? Quais aspectos narrativos são contemplados? Como se processa a caracterização e a construção dos elementos narrativos? Diante de tantas perguntas, com respostas que parecem não alcançar a devida ressonância dentro dos cursos de graduação em Letras, objetivou-se estudar o presente de dentro do próprio presente na tentativa de elucidar as características que se projetam na literatura da contemporaneidade.

Tal inquietação surgiu quando ao iniciar a Especialização em Estudos Linguísticos e Literários me deparei pela primeira vez com obras contemporâneas brasileiras dentro da minha esfera acadêmica. Só naquele momento pude me dar conta de que mesmo sendo graduada em Letras/Literatura, passei quatro anos em uma carteira de faculdade sem conhecer praticamente nada do que se processava no cenário brasileiro contemporâneo. A constatação desse enorme vazio, não só na minha formação profissional como especialmente na intelectual, levou-me ainda naquele remoto ano de 2008 a descortinar uma gama de instigantes possibilidades de leitura. Ao mapear as peculiaridades da literatura que estava sendo produzida nas últimas duas décadas foi possível observar que uma pluralidade de discursos vinha se difundindo no meio literário. As múltiplas vozes demonstravam claramente que se vivia um momento de diversidade, no qual cada escritor tem a liberdade de montar seu próprio percurso, de maneira autônoma e independente.

E diante de um campo literário fértil e pleno de novas probabilidades, li Silviano Santiago, Raduan Nassar, Sérgio Sant'Anna, Chico Buarque e João Gilberto Noll, e dentre essa heterogeneidade de discursos foi o conto "Alguma coisa urgentemente", de Noll, que me despertou uma forte inclinação a buscar um pouco mais sobre a obra do referido autor. A leitura de um texto conciso e, aparentemente, sem grandes complicações interpretativas, provocou em mim um incômodo até

então não experimentado, pois a cada novo parágrafo me defrontava com lacunas discursivas que faziam daquela narrativa um terreno fecundo para entreditos, vazios, ausências e incertezas. Dessa inquietação tão provocativa sobrevieram as leituras de alguns romances do escritor gaúcho: *Hotel Atlântico* (1989) *A fúria do corpo* (1981), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993) e *Bandoleiros* (1985)¹. E no meio daquela vereda de narrativas vivenciadas por personagens “desfamiliarizados”, que causaram um singular e pertinente “estranhamento”, fui surpreendida, ainda sem ter consciência disso, pelo meu objeto de estudo: *Hotel Atlântico*². O romance, definitivamente, havia me arrebatado, impelindo-me a construir um trabalho que permitisse uma melhor compreensão da obra.

O projeto, tal qual a obra que se objetivava analisar, durante alguns anos foi apenas um esboço de contornos ainda mal definidos e imprecisos, em momento algum por falta de vontade de levá-lo adiante, mas sim pelo fato de a vida ter me conduzido a outras “paragens”. E depois de uma gestação longa, os esforços se materializaram em uma proposta de análise que visa demonstrar que a narrativa lacunar, vazia, cética, que faz do silêncio, do entredito e da incerteza as linhas mestras de seu discurso apresenta um personagem que chegou ao limite da crise na construção da própria identidade e, conseqüentemente, se despersonaliza a cada página.

Outro aspecto bastante intrigante e que foi crucial para a efetivação do projeto foi que ao verificar o repositório da Unesp de Assis, observei que há uma lacuna ressonante quanto ao estudo da obra de João Gilberto Noll dentro dessa esfera acadêmica. Até o presente momento, o legado deixado pelo autor gaúcho foi objeto de análise nesta universidade em poucas ocasiões e há anos não existem pesquisas voltadas para as suas narrativas. Logo, depois de um hiato tão significativo, trazer a lume uma produção nolliana pode suscitar novas possibilidades analíticas em um terreno onde ainda há muito o que ser desbastado.

¹ Essa é a sequência exata na qual as obras foram lidas, sem seguir uma cronologia quanto à data das publicações porque as escolhas eram feitas conforme os livros chegavam à mão. Dentre eles, *Hotel Atlântico* é seguramente o menos robusto em número de páginas e também o menos transgressor se comparado não só às obras referidas, bem como às demais nollianas. No entanto, possivelmente por ter sido o romance de “iniciação” nessa seara tão frutífera ou simplesmente por gosto particular, e mesmo diante de uma produção na qual todas as obras mereceriam um olhar analítico, *Hotel* foi aquela que despertou um interesse muito particularizado que hoje se converteu nesta dissertação.

² Neste trabalho será utilizada a edição de 2004, da editora Francis. (W 11 Editores)

Assim, para efetivar a análise da obra, o presente trabalho foi estruturado em três capítulos, que têm o objetivo de estabelecer um percurso similar àquele percorrido pelo personagem itinerante, mas com o diferencial de que, se na obra, a cada nova rota a ser traçada o sentido da viagem e da própria existência vão se tornando cada vez mais esvaziados, aqui cada etapa apresenta a finalidade de atribuir sentidos, seja em relação ao escritor, à sua linguagem e estilo, bem como aos pontos que vão se constituindo como nevrálgicos a partir do enfoque dado à leitura.

O primeiro capítulo tem o intuito de promover o embarque na originalíssima literatura produzida por João Gilberto Noll, um dos escritores mais singulares da contemporaneidade, apresentar a obra *Hotel Atlântico* e também abordar dois aspectos que partem das particularidades do escritor em relação a sua escrita: o trabalho com a linguagem e a inserção em uma linhagem que possa categorizá-lo esteticamente. Para tanto, será apresentada uma breve biografia de João Gilberto Noll, que foi constituída a partir de uma série de entrevistas que ele concedeu ao longo de toda sua jornada literária e de duas importantes obras publicadas após a sua morte, *Canção de amor para João Gilberto Noll*, de Luis Alberto Brandão, e *João aos pedaços*, biografia escrita por Flávio Ilha, que recategorizam significativamente o valor de sua produção. O objetivo de referenciar um pouco da vida desse literato puro, do intelectual que desde a infância sentiu a verve artística e viveu obstinadamente pela e para a escrita é mostrar que de forma quase que insistente, algumas circunstâncias biográficas acabam permeando seus enredos, sua linguagem e sua produção como um todo, como se ele, inconscientemente, se colocasse autoficcionalmente em seus textos, o que justificaria o fato de ele ter construído um grande e único eu que incorpora seus personagens e vai perambulando de um livro ao outro.

Um primeiro contato com a obra *Hotel Atlântico* evidenciará que o enredo se detém na jornada existencial de um ator desempregado que cumpre um itinerário infinito, sem que haja motivação para a viagem ou um ponto que estabeleça a chegada. Praticamente nada é sabido sobre esse homem sem nome, que cruza com pessoas que insistem em, de alguma forma, modificar seus rumos, e cumpre os decursos da vida como uma encenação, sempre representando algo que aparentemente não é. Em todo o seu percurso ele nunca age, apenas reage às motivações daqueles que atravessam seu caminho, sendo que em muitas dessas

circunstâncias não há qualquer tipo de lógica que permita que a narrativa obedeça ao esquema causa/efeito, confirmando que muitas passagens da vida desse itinerante podem não apresentar sentido algum. Trabalhando com o subtexto e o entredito, Noll conduz sua obra para um caminho insólito, que leva a um desfecho que confirma a imprevisibilidade de estar vivo em um universo transitório e descartável que se orienta por imagens desconexas e ilusórias que suprimem qualquer possibilidade de exatidão.

O entendimento de João Gilberto Noll como escritor de linguagem possibilitará uma análise mais detida sobre os elementos incorporados ao texto que, apesar de linguísticos, funcionam como agentes na construção dos muitos sentidos que brotam da análise e ativam possibilidades sonoras, rítmicas e poéticas, demonstrando que o escritor, de fato, escrevia em estado de vazio, partindo da linguagem para o enredo. O estilo muito particularizado de suas obras dificilmente dá margem a comparações e reduz bastante a possibilidade de enquadramento de suas produções em uma linhagem específica. Ainda assim, o sentimento de desorientação que permeia a obra permitiu que ela pudesse ser relacionada à pós-utopia, tanto pelo vazio ideológico que marcou a década de 1980 e desencadeou uma ecoante ausência de projetos, como também pelo sentimento de ausência de perspectivas e vazio que motiva o personagem a simplesmente viajar, sem ter para onde e nem por quê, em uma busca do que desconhece, mas que lhe impele decisivamente ao movimento.

O segundo capítulo se dedicará a demonstrar como algumas categorias narrativas e elementos presentes no texto subvertem radicalmente práticas constituídas e institucionalizadas ao longo da tradição literária. Com base nas contribuições teóricas de Rosenfeld (1973) e Rosenthal (1975), serão expostos alguns elementos do romance moderno que estão presentes na obra e também será abordada a noção de fragmentação que se impõe na contemporaneidade. Dentre os elementos ressignificados também será considerado o papel do narrador, que há tempos se despiu do aparente direito seguro e inalienável de intercambiar experiências, processo que sofreu sensível declínio e caminha para o desaparecimento. As postulações de Walter Benjamin (1980) comprovarão que o narrador clássico já não existe pelo fato de que, em uma época irreversivelmente moldada por uma política de silenciamento, não há mais o que narrar. Assim, será abordada a transição do foco narrativo clássico para o pós-moderno, e os textos de

Silviano Santiago (1989) e Adorno (2003) confirmarão que a modernização da sociedade favorece a falta de diálogo, já que não há mais tempo e nem espaço dentro da organização social moderna para se partilhar a própria experiência porque estamos mergulhados em uma época egocêntrica, que decreta a falência do humano. Assim, o personagem – e o próprio homem! – vive uma solidão particular em meio a uma multidão de estranhos, o que desencadeia um dos principais impasses da contemporaneidade: como narrar quando já não há mais o que narrar?

A viagem é outro elemento de ruptura dentro de *Hotel Atlântico*, processando-se de modo anticonvencional, sendo caracterizada pela perda de referenciais da viagem clássica. Sem referenciais o homem empreende uma errância que parece nunca ter fim, circunstância que justifica um dos eixos da análise aqui proposta. Invariavelmente, todos parecemos estar sempre procurando um ponto de referência, um lugar onde possamos nos “sentir em casa”, mas na vida do desterritorializado isso não existe, e mais especificamente na literatura de Noll que propõe a desconstrução do sujeito ontológico, a fixação identitária e territorial nunca encontrará o protagonismo almejado.

O terceiro capítulo tem como enfoque a crise de identidade que se processa no personagem protagonista, e, por isso, irá se deter aos elementos que cooperam para a desconstrução de sua identidade, como a representação, o corpo mutilado, que alegoriza a condição do indivíduo, e os signos da morte, que se deixam antever ao longo da viagem, sendo o enfermeiro Sebastião a única força afirmativa encontrada em meio a todo esse percurso. Diante da perplexidade de estar em um mundo caótico, descartável, líquido, que decreta a obsolescência de tudo e de todos diariamente, a subjetividade do personagem sofre um processo de fragmentação tão radical e expressivo que culmina na negação e na ausência de uma identidade que possa individualizá-lo por meio de singularidades que permitam que ela tenha contornos precisos e nítidos.

A errância do narrador protagonista que é um ator desempregado, desfamiliarizado, que não carrega nada consigo, que insiste em ter experiências interpessoais pautadas na representação, que transita exclusivamente pelo não lugar e que em seu caminho sempre cruza com personagens que nunca passarão por sua vida de forma pacífica, é a mola propulsora de uma narrativa que visa a uma poética do inacabamento muito bem urdida. Noll aborda a existência humana – e o próprio caos de estar em um meio social que só desagrega e mutila – com uma

certa impiedade que beira o incômodo, pois os vazios que se operam no texto de forma absolutamente intencional comungam com o próprio enredo, pautado na incerteza e no entredito. De modo paradoxal, há um silenciamento que ecoa a cada novo conflito, pois leitor e personagem encontram-se em um eterno devir por pairarem em um universo de dúvidas e ausência de respostas em pontos cruciais do enredo. O estilhaçamento dos traços existenciais que caracterizam o personagem como um ser íntegro e único constitui-se como a alegoria de uma identidade que está quebrada e esfacelada.

Portanto, no derradeiro capítulo desta dissertação, chega-se ao momento do desembargue, pois a viagem que tanto suprimiu e intensificou a crise de identidade atinge seu clímax ao subtrair, definitivamente, a existência do indivíduo que ao longo de todo o percurso não conseguiu se constituir enquanto ser. Ao longo de sua errância e de tantas supressões, a morte é uma constante que adquire sentido muito simbólico em relação não só à identidade do narrador protagonista, mas também ao seu próprio desfecho, e quando já se julga impossível o alcance da alteridade surge Sebastião, personagem decisivo para que seja possível enxergar o outro. Porém, depois de se inserir em um processo existencial que se solidifica na representação e de se impulsionar a um trânsito que consome, literalmente, pedaços do ser, talvez já não haja mais tempo e nem condições para a manutenção do encontro com a alteridade.

1 OS MINÍMOS SOBRE UM ESCRITOR MÚLTIPLO E INCOMUM

“Sou um escritor pulsional por excelência, não fabrico previamente as coisas. As coisas para mim se dão no ato da escrita.”

(João Gilberto Noll)

1.1 João Gilberto Noll

“Noll criou uma pessoa pública intimamente vinculada ao universo ficcional de sua obra. É como se ele fosse um de seus personagens, o que significa que ele assumia uma postura enigmática, quase impalpável, quase evanescente, embora sempre muito cordial, tocante, profundamente carismática. É como se ele assumisse uma fragilidade limítrofe a qual paradoxalmente é convertida em vigor, exatamente o que se passa com seus personagens. É como se ele fosse um ponto de interrogação vibrando diante do público.”³

(Luis Alberto Brandão)

Aos 15 dias do mês de abril de 1946, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, nasceu João Gilberto Noll, o quarto dos seis filhos do casal João e Écila Noll. Na infância foi coroinha e conservou uma educação religiosa pautada em princípios bastante conservadores, especialmente por influência das carolices da mãe e pelo fato de ter realizado seus estudos primários no colégio de padres maristas, São Pedro. Antes mesmo de completar dez anos, iniciou os estudos de piano, e o gosto e talento para a música permitiram, inclusive, que ele cantasse *Ave Maria*, de Schubert, em casamentos, atividade que exerceu dos sete aos 12 anos de idade. Sem grandes referenciais familiares que o instigassem a um contato mais prematuro e intenso com a literatura, já que o pai comerciante não se inclinava para o universo das palavras e a mãe era pouquíssimo habituada a se relacionar com os livros, os primeiros contatos com a leitura se deram por intermédio da música, pois desde a infância até parte da adolescência se preparou para ser cantor lírico. O envolvimento e o interesse por compositores clássicos impeliram-no a ler versões romantizadas da vida de artistas como Chopin e Beethoven, mas foi através da influência do amigo

³ Transcrito da fala do professor, escritor e ensaísta Luis Alberto Brandão durante o Colóquio virtual “Sob o signo de João”, em mesa homônima realizada no dia 01/06/2021.

de colégio Celso Marques, um pouco mais velho que ele, que se estabeleceu o contato com leituras esteticamente elaboradas.

Aos 14 anos, era ávido frequentador da Biblioteca Pública de Porto Alegre e os enredos a princípio atrelados ao universo musical foram gradativamente sendo substituídos por leituras como *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, *Trópico de Câncer* – para ele o grande livro de Henry Miller – e as poesias de T.S. Eliot traduzidas por Ivan Junqueira, textos que anos mais tarde exerceriam influência direta ou indireta sobre sua produção. Já na juventude, a leitura de *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, também foi determinante das tessituras e do estilo que ele futuramente tencionou dar a sua escrita.

Na adolescência a literatura dividia espaço com as matinês de domingo, especialmente com os filmes do cineasta da incomunicabilidade⁴, o italiano Michelangelo Antonioni, sendo o cinema umas das paixões que o acompanharam ao longo de toda a sua vida. Embora muito ligado ao universo das artes, durante a adolescência desenvolveu uma timidez tão extremada que não só o levou a romper definitivamente com a música por não suportar nenhum tipo de aparição ou contato direto com o público, como também desencadeou uma potente crise psicológica. Entre os 16 e 17 anos, o incontrolável repúdio pelo contato com o outro desencadeou uma total negação na convivência com os colegas da escola, o que ocasionou o abandono do colégio por pouco mais de um ano.

Naquele momento, o jovem Noll se reduziu a ficar encerrado no próprio quarto, contrariando qualquer forma de sociabilidade que pudesse vir a lhe ser imposta. Tal postura, na verdade, era um meio para se blindar de algo muito mais delicado: a incompreensão em relação a suas pulsões criativas e uma possível desorientação ao lidar com o entendimento da própria sexualidade. Desnorteados pela postura do filho de negação da escola, dos estudos e de qualquer tipo de socialização e, possivelmente, temendo algo mais sério, os pais de Noll, aconselhados por um médico com quem tinham um parentesco distante, e que trabalhava em um hospital psiquiátrico, optaram por interná-lo em uma instituição

⁴ Noll afirmava que se identificava com Antonioni por ter dificuldades de se expressar, o que foi compensado posteriormente pela literatura. É importante frisar que, de alguma forma, os personagens nollianos também parecem estar incomunicáveis em relação ao universo social e humano no qual estão inseridos.

psiquiátrica⁵. Lá ele foi submetido a um tratamento com choque insulínico altamente questionável que deixou feridas que, embora não desentranhadas, o acompanharam por toda uma vida e podem, inclusive, ter legado um processo traumático que fez com que ambientes de hospitais, asilos e instituições psiquiátricas perpassassem a sua produção.

Transposto o momento de intensa crise, mas ainda avesso a qualquer atividade que exigisse demasiada exposição, o ainda adolescente que já demonstrava “que desde cedo o veneno artístico estava nas [...] veias”⁶ encontrou na escrita literária uma forma de expressão solitária por excelência e foi dessa comunhão silenciosa que João despontou para o universo da palavra. Em 1967, as partituras foram definitivamente substituídas pelas palavras quando ele ingressou na Escola de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, curso que abandonou depois de dois anos devido à mudança para o Rio de Janeiro. Na capital carioca, trabalhou como jornalista na *Folha da Manhã* e na *Última Hora*. Metódico e sistemático, durante esse período Noll vivenciou uma fase que pode ser entendida como experimental, já que ele produziu, mas não conseguiu publicar nada de grande vulto devido ao fato de ainda estar tateando qual seria o seu estilo na literatura, que caráter daria aos seus textos que ainda não possuíam uma identidade fixa e esclarecida, pois acreditava que “se o cara não se propõe a ser único no que faz, então que não escreva.”⁷ As frustrações em busca de um projeto de escrita definido e original foram confidenciadas em carta ao amigo Celso Marques, a quem também remeteu quatro contos, sendo que, em 23 de agosto de 1969, três semanas após o envio da carta, um desses contos, “Aumento”, foi publicado espremido com textos de outros três autores no “Caderno de Sábado” do *Correio do Povo*. A seção que existia há menos de um ano no referido jornal publicava as crônicas de Clarice Lispector, originalmente publicadas no *Jornal do Brasil*, e do *Caderno H*, de Mario Quintana, e também era um terreno fértil para aqueles que produziam em Porto Alegre, especialmente para os jovens escritores que desejavam uma oportunidade de sair

⁵ A primeira vez que Noll expôs essa situação publicamente foi em 1999, ao ser entrevistado pelo escritor Ronaldo Bressane. Na ocasião, ele afirmou que não estava louco e também não culpou a família pelo que tinha acontecido. Em 2004, em entrevista concedida à Revista Veja, ele voltou a abordar esse assunto e definiu a experiência como amnésica, confirmando o quão traumático foi esse momento de sua vida.

⁶ Afirmação feita por Noll em conversa mediada pelo crítico literário e também romancista José Castello, no oitavo encontro do projeto “Um Escritor na Biblioteca”, em 2012.

⁷ Extraído da página virtual do *Jornal do Comércio* em matéria que divulga a produção de biografia inédita sobre o escritor.

do anonimato. Apesar de o conto “Aumento” já esboçar o radicalismo que se consolidaria ao longo da carreira do escritor gaúcho, o jornal atribuiu a narrativa erroneamente a José Gilberto Noll, fazendo com que a publicação não conferisse ressonância alguma a carreira de um escritor que ainda traçava um “voo cego” em meios às veredas da língua.

Em fevereiro de 1970, publicou dois contos na antologia *Roda de fogo*, organizada pelo editor Carlos Jorge Appel e editada pela gaúcha Movimento, com o subtítulo “12 gaúchos contam”. A publicação reuniu trabalhos de escritores renomados como Moacir Scliar, sendo Noll, conforme apresentação feita por Appel, um dos mais novos da antologia, que escrevia e colaborava muito com poesias e contos no “Caderno de Sábado” do *Correio do Povo*, que vinha pesquisando novas formas e estruturas para o conto, o que havia sido mostrado na própria coletânea, ou seja, um escritor incipiente, que ainda não havia despontado para o cenário literário e se esmerava na busca de um estilo autêntico, mas que assim mesmo conseguiu demonstrar talento suficiente para se destacar perante olhos do exigente editor.

Noll morava no Rio de Janeiro quando seus contos foram publicados na antologia organizada por Appel, mas posteriormente a isso, seguindo um destino errante, bastante semelhante ao de seus personagens, mudou-se para São Paulo, cidade onde atuou como revisor na *Companhia Editora Nacional*. Fixou-se por pouco tempo na “terra da garoa” e ainda no final de 1970 teve de deixar a capital paulista devido ao seu envolvimento com a organização de Carlos Lamarca⁸. Embora não fosse membro de nenhum tipo de movimento revolucionário e nem defendesse a luta armada, há relatos de que Noll colaborava com a VPR⁹ dando apoio logístico a militantes clandestinos¹⁰. Diante disso, retornou para a capital carioca, voltando a trabalhar na *Última Hora* e a escrever sobre literatura, teatro e música. Retomou o curso de Letras em 1974 pela Faculdade Notre Dame e, embora só viesse a concluí-lo no ano de 1979, já em 1975 passou a lecionar no curso de Comunicação da Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro. Os aspectos biográficos do autor,

⁸ Militar, desertor e guerrilheiro brasileiro que foi um dos líderes da luta armada contra a ditadura militar instaurada no Brasil em 1964. Por ter sido considerado como um dos principais inimigos do regime ditatorial, foi perseguido e fuzilado pelos militares integrantes da “Operação Pajuçara”, em Ipuçara, no interior da Bahia, em 17 de setembro de 1971.

⁹ Sigla de Vanguarda Popular Revolucionária, que foi um movimento de extrema esquerda que promoveu a luta armada contra a ditadura militar no Brasil.

¹⁰ Informações fornecidas pelo escritor e jornalista Flávio Ilha que lançou na FestiPoa Literária, no dia 16/05/2021, a biografia *João aos pedaços* pela Diadorim Editora.

pautados na instabilidade de empregos e também financeira, antes mesmo de sua grande inserção na literatura, já demonstram um senso de inquietação pessoal, profissional e geográfica que por um período pareceu reger a sua vida e, de alguma forma, foi transportado para a sua arte.

Conforme já exposto, a primeira inserção de um texto nolliano em um livro aconteceu ainda na década de 1970, com a publicação dos contos “Matriarcanjo” e “A invenção”, o que não foi o suficiente para que ele atingisse a ressonância que, no fundo, sempre perseguiu. Em 1980, com 34 anos e vivendo no Rio há mais de dez, era apenas um “ilustre” desconhecido que se ocupava profissionalmente em agências publicitárias e jornais, colecionava alguns casamentos e descasamentos, ora com mulheres, ora com homens, e tentava fazer literatura em um país subdesenvolvido no qual, até então, com exceção de *Roda de fogo*, só havia conseguido publicar esparsamente em jornal ainda na época de Porto Alegre, cidade que já havia abandonado há uma década. Suas experiências profissionais com o jornalismo também já andavam bastante desgastadas, visto que ele via nisso apenas uma fonte de renda, pois seu verdadeiro objetivo era poder viver exclusivamente de sua ficção, o que pode ser antevisto na carta¹¹ que o escritor gaúcho remeteu aos seus pais no dia 28 de maio de 1980, 19 dias antes do lançamento do livro de contos *O cego e a dançarina*. O registro feito aos pais do momento que pode ser considerado como divisor de águas do percurso até então traçado por João Gilberto Noll é revelador do entusiasmo e satisfação do homem que tanto lutou por algo que julgava tão importante em sua vida: ser legitimado e reconhecido como escritor.

Na noite de 16 de junho de 1980, sem poder contar com a presença dos pais, depois de um percurso que havia se iniciado há 11 anos, Noll lançou seu primeiro livro na livraria carioca Muro-Ipanema. Naquele momento, foi festejado por amigos, distribuiu autógrafos e teve a satisfação de ver seu volume de contos despontar rapidamente para uma positiva apreciação dos críticos. Embora a insegurança associada aos entraves de alcançar o segmento editorial tenha feito com que a carreira literária de João se iniciasse tardiamente se comparada a de seus contemporâneos, como Caio Fernando Abreu, por exemplo, com quem cursou parte

¹¹ A transcrição da carta que Noll escreveu aos seus pais por ocasião do lançamento de *O cego e a dançarina* consta como anexo ao fim deste trabalho com o intuito de reafirmar a relação por ele estabelecida com a escrita e o quanto ele batalhou para poder ser um literato puro, que não tivesse outras obrigações a não ser a literatura.

da faculdade de Letras e já tinha uma carreira de quase uma década à época, sua obra inaugural foi imediatamente reconhecida e aclamada pela crítica, o que o levou a ser contemplado com os prêmios “Revelação do Ano”, da Associação Paulista de Críticos de Arte, “Ficção do Ano”, do Instituto Nacional do Livro, e o “Prêmio Jabuti”, na categoria autor revelação, da Câmara Brasileira do Livro, marcando uma estreia retumbante e, no mínimo, promissora, circunstância que se confirmou de modo bastante paradoxal, já que ao longo de uma carreira de quase 37 anos e muitos livros publicados, Noll precisou traçar uma jornada pautada em múltiplos deslocamentos, assim como seus protagonistas desfamiliarizados.

Nos 25 contos que compõem a obra já é possível vislumbrar o seu apurado e peculiar trabalho com a linguagem e os contínuos deslocamentos do sujeito personagem ao longo do enredo. O impacto do livro que havia fispado a crítica e conquistado prêmios cobiçados levou o diretor Murilo Salles a adaptar para o cinema, no ano de 1984, o conto “Alguma coisa urgentemente”, que inicia a coletânea, com o título *Nunca fomos tão felizes*.

A partir de então, Noll iniciou uma incursão profícua, constante e premiada pelo universo da literatura, totalizando 19 livros em sua produção. Entre eles estão os romances/novelas *A fúria do corpo* (1981), *Bandoleiros* (1985), *Rastros do verão* (1986), *Hotel Atlântico* (1989), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Canoas e marolas* (1999), *Berkeley em Bellagio* (2002), *Lorde* (2004), *Acenos e afagos* (2008) e *Solidão continental* (2012); os livros de contos *O cego e a dançarina* (1980), *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) e *A máquina de ser* (2006)¹²; os juvenis *O nervo da noite* (2009), *Sou eu!* (2009) e *Anjo das ondas* (2010); e também a coletânea *Romances e contos reunidos* (editada em 1997). Em comum, todas essas obras apresentam a perplexidade do homem contemporâneo diante da inexistência da vida moderna e também fornecem experiências de leitura sempre muito intensas, profundas e de alguma forma desconcertantes, nas quais o conteúdo se organiza em uma linguagem vigorosa, que afasta a palavra de qualquer trivialidade, dando a ela o poder de sempre gerar algum tipo de impacto, seja ele linguístico, sensorial ou mental.

¹² Depois de *O cego e a dançarina*, Noll encontrou sua identidade como escritor nos romances. Tanto *Mínimos, múltiplos, comuns* quanto *A máquina de ser* são produções decorrentes de períodos em que o autor escreveu, respectivamente, para os jornais *Folha de S. Paulo* e *Correio Braziliense*. Portanto, embora sejam textos que nasceram de uma motivação profissional, mais uma vez o escritor desafiou os limites da linguagem, criando experiências estéticas incomuns.

Cinco anos após a publicação de seu primeiro livro, foi defendida, no Rio de Janeiro, a primeira dissertação de mestrado sobre sua obra, *João Gilberto Show – O conto e o espetáculo em O cego e a Dançarina*, de autoria de Maurício Salles Vasconcelos. Em 1988, o escritor recebeu uma Bolsa da Fundação Vitae para escrever *Hotel Atlântico*, lançado em 1989 pela Rocco, editora com a qual firmou contrato e que lhe adiantou os direitos autorais a fim de que ele escrevesse um novo livro, *O quieto animal da esquina*, publicado em 1991. Em 1994 foi agraciado mais uma vez com um prêmio Jabuti, desta vez pela publicação de *Harmada*, fato que se repetirá no ano de 1997 com a obra *A céu aberto*, em 2004, com *Mínimos, múltiplos, comuns*, obra esta que também lhe proporcionou o “Prêmio Ficção da Academia Brasileira de Letras”, e em 2005, com *Lorde*, obra que voltou a ser premiada com o Jabuti em 2020 na categoria Livro Brasileiro Publicado no Exterior. Outros trabalhos também permitiram que Noll agregasse prêmios concedidos pela Associação Paulista de Críticos de Arte, *Revista Bravo*, Academia Brasileira de Letras, “Prêmio Fato Literário 2009” pela publicação de *Acenos e Afagos*, entre outros.

Durante os meses de agosto de 1998 a dezembro de 2001 foi colaborador do *Estado de S. Paulo*, publicando, semanalmente, dois contos extremamente concisos e enxutos, na verdade Instantes Ficcionalis, intitulados *Relâmpagos*. Foram três anos e quatro meses dedicados à escrita de relatos que deveriam se limitar a 130 palavras e que no ano de 2003 foram compilados e deram origem à edição de *Mínimos, múltiplos, comuns*, obra peculiar, que guarda o dom do incomparável por explorar um território ainda virgem, desconcertando o leitor devido à sua construção instantânea, seca e aguda, na qual Noll “trabalha e modela o barro do intuído para então juntar, literal e literariamente, seus tijolos na construção da consciência [...] ofício que ele desempenha com a destreza fácil e concentrada, imersa na criação, suspensão no tempo e alheia ao espaço” (2015, p. 21), conforme pontuou Wagner Carelli em “Um painel minimalista da criação”, que prefacia a obra.

Sua escrita incomum, lacunar, original e inquietante, além das premiações importantes e expressivas já citadas, rendeu-lhe três adaptações para o cinema¹³, sendo uma delas a do romance *Hotel Atlântico*¹⁴. O conto “Alguma coisa

¹³ As outras duas adaptações são a do já mencionado conto “Alguma coisa urgentemente”, que integra *O cego e a dançarina*, e do romance *Harmada*, roteirizado por Maurice Capovilla e lançado em 2003.

¹⁴ O filme foi dirigido por Suzana Amaral e lançado em 2009. Entretanto, ainda em 1989, logo após a publicação do livro, o cineasta Carlos Braksblat havia escrito uma adaptação do romance para o

urgentemente” integra o livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizado por Ítalo Moriconi, e *Harmada* foi eleito pela *Revista Bravo* como um dos 100 Livros Essenciais da Literatura Brasileira. Além disso, seus livros também foram traduzidos para o espanhol, inglês, italiano e até para o hebraico.

Desde que despontou no cenário literário brasileiro, Noll obteve o reconhecimento unânime da crítica sobre o valor de suas produções tão lacunares e desconcertantes, o que permitiu que estivesse, ao longo de toda a sua carreira, sempre ligado ao universo acadêmico. Além das inúmeras teses e dissertações defendidas pelo Brasil afora que buscam captar analiticamente os enredos e peculiaridades de suas obras, o interesse estrangeiro pela inquietante e característica intelectualidade nolliana fez com que ele tivesse diversificadas experiências em âmbito acadêmico no exterior. Ainda em 1982, ganhou bolsa do Programa de Escritores da Universidade de Yowa, nos Estados Unidos. Já em 1996, foi escritor visitante na Universidade da Califórnia, em Berkeley-EUA, à qual foi convidado a retornar no ano seguinte para lecionar Literatura Brasileira, experiências que o inspiraram para a escrita de *Berkeley em Bellagio*. No ano de 2004, passou dois meses em Londres como escritor residente do King’s College, momento no qual escreveu o romance *Lorde*. Nos anos que se seguiram até 2017, ele continuou em intensa atividade pelo exterior, fez palestras, participou de eventos literários, conferências e lançou traduções de suas obras.

A alma irrequieta de um escritor de temperamento insólito, que desenvolveu uma literatura singularíssima, permitiu que Noll fosse amplamente premiado, tendo alcançado o feito de ser contemplado cinco vezes com o Troféu Jabuti¹⁵, o mais desejado da literatura brasileira, tivesse experiências como colunista literário em influentes jornais do país e também fosse alvo de frutíferas pesquisas acadêmicas pelas universidades do Brasil afora. Porém, o estilo que nunca flertou com o popular, fazendo dele um autor mais voltado para segmentos cult, levou-o a um vasto alcance acadêmico, mas não possibilitou que seus livros chegassem ao domínio do público leitor em geral. Embora o valor estético de suas produções seja

cinema, mas antes mesmo que as filmagens pudessem começar “o projeto foi atropelado pelo Plano Collor (1990) que, entre outras coisas, criou o Programa de Desestatização, o qual extinguiu a Embrafilme.” (ILHA, 2021, p. 145). O interesse de cineastas pela adaptação do livro, possivelmente, se deve à linguagem muito cinematográfica que se observa no enredo.

¹⁵ Esse número faz referência à quantidade de premiações que o autor gaúcho recebeu enquanto ainda estava vivo. No ano passado, o livro *Lorde* venceu a categoria “Livro brasileiro publicado no exterior”, rendendo, postumamente, o sexto Jabuti ao escritor.

inquestionável, seus textos ainda têm uma recepção circunscrita a um público reduzido, em sua grande maioria admiradores de seu legado, estando radicalmente distanciado de um alcance literário mais amplo. As premiações que lhe concederam dinheiro, as participações em eventos literários, bem como as oficinas criativas que instigavam escritores iniciantes foram os elementos que permitiram que o escritor se dedicasse exclusivamente ao universo da literatura, ainda que, muitas vezes, de forma penosa, pois o fato de não ser um escritor profissional que se deixasse seduzir pelos apelos do mercado fez com que vivesse de forma muito modesta.¹⁶

Seus livros que despertaram o olhar da análise científica e receberam uma pertinente e sólida fortuna crítica conviveram com um dos grandes impasses de um país que não trata a cultura e a leitura como prioridades: a precariedade financeira. Meses antes de sua morte, segundo dados da agência carioca que o representava, a Editora Record, atual detentora de seus títulos, havia lhe depositado míseros R\$ 49,11 referentes aos meses de outubro de 2016 a fevereiro de 2017, havendo um irrisório aumento entre os meses de março a junho de 2017, com o repasse de R\$ 64,27. Para um escritor de altíssimo calibre como ele, essas cifras insignificantes são sintomáticas dos valores bastante questionáveis que costumam ser atribuídos à cultura em território nacional e, embora se caía em um lugar comum e este não seja um aspecto a ser problematizado nesta pesquisa, é sempre válido reforçar que o Brasil é um país onde a leitura é entendida como prioridade por uma parcela reduziíssima da população.

Embora tenha transitado com expressiva desenvoltura pelos espaços de legitimação, foi um homem que sempre teve uma vida módica, sem usufruir de grandes prerrogativas e, conforme demonstrado, jamais teria conseguido viver exclusivamente de direitos autorais. Apesar das significativas experiências docentes em terras estrangeiras, devido à falta de titulação acadêmica convencionalmente exigida pelas instituições, nunca ocupou uma cátedra em uma universidade de seu estado de origem. Mesmo tendo feito de Porto Alegre a invariável moldura para a quase totalidade de seus enredos, só teve oportunidade de publicar por uma editora gaúcha, a L&PM, em duas circunstâncias, na 1ª edição de *Rastros do verão* e na 2ª edição de *O cego e a dançarina*. A que se deve essa quase que resistência dos

¹⁶ A biografia escrita por Flávio Ilha, lançada este ano, revela que em algumas circunstâncias Noll passou por crises econômicas que o deixaram em uma situação bastante precária e isso se deve a sua escolha por viver irrestritamente de literatura.

gaúchos em integrar um de seus escritores contemporâneos mais premiados ainda é uma incógnita. Talvez a elaboração de narrativas que correspondiam ao seu modo muito particular de ver o mundo, a inclusão de muita escatologia em seus textos, que são impregnados de forças excretoras, o fato de não ser um escritor costumbrista – na verdade, é muito universal! – e ter se afastado radicalmente do gauchismo e de uma literatura de feições regionalistas possam ser alguns dos motivos que justifiquem tal situação, embora isso seja uma suposição que não está fundamentada evidentemente em algo concreto.

O crítico José Castello, em conversa com Flávio Ilha, autor de *João aos pedaços* (2021), biografia inédita sobre o escritor, no Festipoa Literário deste ano, afirmou que o escritor passou a escrever prosa após a leitura de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e vê nisso um ponto convergente na trajetória literária de ambos, pois tal qual ele, ela também foi uma solitária, que ao longo de anos obteve reconhecimento por parte de um público limitado, mas que nos últimos anos atingiu um boom nas vendas, abrangendo um círculo muito mais amplo de leitores, o que o crítico supõe que também acontecerá com Noll, já que para ele trata-se de literaturas que precisam de um tempo de maturação mais duradouro para que, então, sejam digeridas.

Com uma carreira de quase quatro décadas e múltiplas incursões literárias, grande parte de sua renda vinha de suas errâncias pelo Brasil – e também pelo mundo – para falar sobre literatura como convidado para palestras, debates, feiras, recitais, conferências ou festivais literários nos quais, muitas vezes, João não levava apenas a sua palavra, mas encarnava a leitura dos próprios textos com uma voz performática, inebriada, tornando esses momentos incomuns e únicos. Prestes a completar 71 anos e com uma carreira produtiva e longa, no ano de sua morte Noll parecia enfastiado de tantas deambulações e da constante busca por um reconhecimento monetário que parecia inalcançável. Além de sua aposentadoria de dois salários mínimos, o complemento de seu ordenado provinha de uma oficina de escrita criativa esporádica.

Em uma terça-feira, no dia 28 de março de 2017, Noll era aguardado para ministrar sua oficina no espaço multicultural Aldeia, em Porto Alegre, mas simplesmente não apareceu. O estranhamento causado pelo não comparecimento do escritor que sempre foi muito metódico quanto ao cumprimento de seus compromissos, fez com que membros da organização tentassem insistente contato

com o próprio autor e posteriormente com sua família. A busca pelo autor só terminou quando na noite daquele mesmo dia a sobrinha e afilhada Júlia conseguiu ter acesso ao apartamento e já encontrou o tio morto. Estava no quarto, caído de bruços, com a televisão ligada e a cabeça voltada para a porta. De acordo com o atestado de óbito, a morte por causas naturais foi ocasionada por motivo ignorado, encerrando, assim, uma trajetória de entrega e devoção à literatura, selada de forma tão lacunar e solitária quanto a existência de todos os seus personagens.

O velório de um dos maiores nomes da literatura contemporânea, em pleno exercício de sua atividade intelectual, revelou a indiferença que grande parte dos gaúchos parecia nutrir em relação a ele. Não houve nenhum tipo de honraria e sequer alguma forma de mobilização popular que evidenciasse o pesar por sua precoce partida. A imprensa também não esteve lá para fazer a cobertura do enterro discreto, que contou quase que exclusivamente com a presença de familiares e amigos. E assim um dos maiores ficcionistas da literatura nacional da atualidade “que renovou a escrita e enfrentou a supremacia do regionalismo, que fundou uma escrita urbana, feita da procura nômade da felicidade e de andarilhos que apenas encontravam pátria em seu corpo”¹⁷ (CARPINEJAR, 2017), fez sua “saída discreta pela porta dos fundos”, retirando-se da vida “com o mesmo peso de uma borboleta no dorso do nada.” (NOLL, 2008, p. 90)

1.2 *Hotel Atlântico*

“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 que contar. Eu me deixava conduzir pela fala, apenas isso, e esta fala nunca me desapontou, ao contrário, esta fala só soube me levar por inesperados e espantosos episódios.”

(João Gilberto Noll, *Harmada*, p.43)

O objeto de estudo e análise desta dissertação, *Hotel Atlântico*, foi o quinto livro publicado pelo escritor gaúcho, sendo seu quarto romance. Em meio ao seu processo criativo, em várias circunstâncias o escritor precisou traçar um embate

¹⁷ Extraído do artigo de opinião “João Gilberto Noll foi assassinado”, redigido em tom de indignação pelo também escritor Fabrício Carpinejar, que atribui a causa da morte de Noll a um hipotético ostracismo ao qual vinha sendo submetido nos últimos anos.

solitário com as palavras, e foi o que ocorreu para a produção desse livro que foi escrito na casa de veraneio que seu irmão Luiz possuía em Balneário Pinhal-RS¹⁸. Editado pela primeira vez no ano de 1989 pela Editora Rocco, contou com mais duas edições nacionais nos anos de 1995 e 2004 pelas editoras Francisco Alves e Francis (W11), respectivamente, também foi traduzido para o inglês e publicado na Inglaterra em 2004, em conjunto com o também romance *Harmada*, pela editora Boulevard Books, além de ser uma das obras que integrou, em 1997, a coletânea *Romances e contos reunidos*. No ano de 2009, a diretora Suzana Amaral, consagrada e premiada pela adaptação de *A hora da estrela*, levou às telas do cinema filme homônimo baseado na referida narrativa de Noll, trabalhando com a imprevisibilidade e ausência de sentido da vida.

Seus 12 livros que são classificados como romances podem ser divididos em dois grupos: os densos, nos quais se observa uma escrita convulsiva e podem ser representados por *A fúria do corpo* e *Acenos e afagos*, e os rarefeitos, como *Rastros do verão* e o próprio *Hotel Atlântico*, obras em que a escrita ressecada aliada à espessura reduzida permitem uma maior aproximação com a novela, que usualmente apresenta variante de personagens e é estruturada por frequentes cortes, do que com o próprio romance. Assim, os períodos longos e a carência de pontos, usualmente identificáveis em Noll, cedem espaço a um estilo de narrar mais convencional, mas com grande potencial analítico. Isso se deve ao fato de o próprio Noll acreditar que textos mais breves são característicos da contemporaneidade, visto que o tradicional “romance” perde adeptos gradativamente pelo fato de serem poucos os que têm tempo e paciência para ele. Portanto, a extensão dos romances de Noll pode ser entendida como um indício de uma época onde tudo é pautado na concisão e superficialidade, o que impulsiona a uma espécie de apagamento de si e do outro que eclode na lacuna e no silêncio, aspectos tão caros na obra em análise.

A carreira jornalística contribuiu decisivamente para o alcance do poder de síntese que se verbaliza em um romance sintético, que se justifica pela pressa e rapidez que regem a contemporaneidade e não cedem espaço a enredos muito volumosos. Ademais, a constituição da narrativa em um gênero que transita entre o romance e a novela também é muito significativa, demonstrando mais uma vez a comunhão existente entre enredo e forma, pois esse hibridismo também é contrário

¹⁸ Em *Hotel Atlântico*, o destino final da viagem do narrador é uma praia da cidade de Pinhal-RS.

a qualquer tipo de tradição consolidada, e nessa estruturação concisa, em dissolução, nasce uma prosa que não recusa apenas a identidade do personagem, do indivíduo, mas da forma utilizada para a fabulação da obra.

Noll foi um exímio criador de personagens anônimas, errantes, carregadas de um grande vazio existencial, que perambulam pelas ruas das grandes metrópoles. Constantemente, o escritor procurou criar narrativas enxutas, e em *Hotel*, os momentos em que o narrador se fixa em elementos mínimos, contribuem ainda mais para a rarefação da linguagem. Para Flora Süssekind, “a obra de Noll é renovadora da ficção brasileira dos anos 1980 e responsável por uma revitalização da pesquisa formal das estratégias narrativas.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2019).

Os seres avulsos que parecem impelidos a uma procura insana por algo que não conseguem precisar e os conduz a deslocamentos aleatórios e infinitos são esboçados desde a constituição da literatura nolliana. Nos contos que integram *O cego e a dançarina* “Já estavam presentes os narradores nômades em constante deslocamento tanto por lugares geográficos, muitas vezes não mapeáveis, mas também os sujeitos errantes da existência, marca maior de suas personagens” (CAMARGO, 2008, orelha), o que corrobora a tese de que o autor gaúcho parece ter escrito uma extensa e infindável narrativa que perpassa de forma indireta todos os seus livros, na qual seu protagonista, que era sempre o mesmo, independente se vagabundo, escritor ou ator, tinha a subjetividade constituída pelos mesmos aspectos.

Depois do barroquismo que demarcou sua gênese no universo romanesco com *A fúria do corpo* (1981), o escritor deu início ao que, segundo Mauricio Salles Vasconcelos (2000), pode ser entendido como o ciclo dos “romances percurso”, uma “escrita de caminhada”, já que os três romances que seguiram a este têm em comum o fato de apresentarem narradores protagonistas que veem no trânsito a única perspectiva para suas existências vazias e lacunares:

Se *A fúria do corpo* comemora o júbilo da descoberta do corpo como elemento autônomo, desregrado e rejuvenescido em cerimônias de transgressão e sacração, revelando Noll como um escritor somático e amoral, nas obras que vêm em seguida, sobretudo na chamada “trilogia minimalista” – formada por *Bandoleiros*, *Rastros do verão* e *Hotel Atlântico* –, o corpo sofre uma certa retração com relação ao erótico, mas que favorece uma reelaboração do movimento, uma espécie de reeducação dos sentidos. Temos, então, a prática do que chamo de *action writing/escrita de ação*. (VASCONCELOS, 2000, p. 237)

Essas obras guardam entre si o fato comum de terem seus enredos articulados por vozes em primeira pessoa que parecem se bastar na deambulação e demonstram uma obstinação pela errância que revela uma latente busca por um sentido para a própria existência que nunca será alcançada em sua plenitude. Tais semelhanças são tão acentuadas que em algumas circunstâncias é possível notar passagens do enredo que se replicam uma na outra, especialmente nos casos de *Hotel* e *Rastros*. Porém, como este tema por si só já renderia uma profícua discussão, nos deteremos apenas em mencionar a existência dessas ocorrências sem estabelecer uma análise mais específica das mesmas.

Se o valor de *Hotel Atlântico* fosse mensurado exclusivamente pelo seu enredo, possivelmente não haveria um campo muito fértil para a análise, já que a obra apresenta uma trama aparentemente simples. Um ator desempregado e destituído de nome próprio migra de um hotel do Rio de Janeiro para o sul do Brasil sem apresentar propósito definido para a viagem, tampouco um destino aonde possa chegar. Em seu percurso ele transita exclusivamente por não lugares, insiste na representação, encontra-se com pessoas que, de alguma forma, interferem no curso da sua errância, vive experiências esvaziadas de sentido, tudo regido por princípios non-sense que culminam na amputação despropositada de sua perna por um médico chamado Dr. Carlos que parece estar tentando se valer da fama passada do personagem para obter êxito em sua campanha eleitoral. Após a amputação de uma de suas pernas, elemento decisivo para a concretização da viagem, ele se apoia no enfermeiro Sebastião, espécie de muleta que poderia viabilizar a continuidade de seu percurso. Ao fim da obra, o narrador vai sendo privado de seus sentidos até a falência total que se opera em frente ao mar.

Todavia, contrariando as expectativas iniciais, no enredo que a princípio demonstra-se simples está a “prosa de João Gilberto Noll, riscando com estilete o desenho pesado [...] do nosso urbanoide.” (BOSI, 2006, p. 436), e é exatamente nesse ponto que recairá toda a singularidade da obra: de que forma Noll constitui uma narrativa vivenciada por um homem urbano que perambula pela própria vida porque está despido de referências que o insiram em algum tipo de passado histórico e é produto de relações sociológicas e antropológicas que instauram a falência das relações autênticas e duráveis, que são substituídas por signos que se diluem e esvaem cotidianamente deflagrando uma grande crise no saber narrável. Além disso, o périplo inicialmente instituído pelo narrador revela-se, a cada página,

totalmente desprovido de sentido, pois os rumos da viagem são ditados pelo acaso e por situações imprevistas que acabam o levando a ressignificar seus caminhos.

A constante necessidade de trânsito é sintomática da inadequação social de um homem que parece ter se divorciado de tudo o que está ao seu redor: emprego, família, estabelecimento de vínculos estáveis e duradouros e principalmente de um modelo de existência. Assim, todos esses desdobramentos estão no bojo de uma questão muito mais delicada e profunda que é suscitada pela falta de perspectiva existencial, a crise identitária. Submerso em um universo rarefeito movido por uma realidade na qual não se enquadra, há um desejo expressivo por uma busca de algo indefinido, e em meio a essa busca o protagonista não só se desenraiza de um espaço circunscrito, mas especialmente da própria identidade, que não se fixa, não se define, torna-se cada vez mais imprecisa, que se dilui em um meio pautado pela representação e se extingue com a finitude do corpo, expressão máxima de nossa inserção terrena e da materialidade da nossa existência.¹⁹

No que tange aos aspectos estruturais, o enredo é dividido em capítulos que, como o protagonista, não são nomeados ou numerados, e subdividido em blocos que são apenas sugeridos por espaços em branco e comungam com a atmosfera de imprecisão e indeterminação que permeia toda a narrativa. A ação se desloca exclusivamente pelo não lugar, pois ao longo do enredo o espaço ocupado pelo narrador reduz-se a hotéis, táxi, rodoviária, ônibus, hospital, ou seja, locais de passagem que não indicam parada, fixidez, que não configuram uma individualidade, mas sempre a divisão com o outro, e reforça a crise na constituição da identidade do indivíduo, pois mesmo estando em grandes capitais, como Rio de Janeiro e Florianópolis, elas são descritas de modo superficial e não permitem nem ao leitor e nem ao personagem extrair algo que possa singularizá-las enquanto espaço que pudesse agregar algo à experiência que estava sendo vivida.

Além disso, quando a ação se direciona para o sul do Brasil, o personagem erra por pequenos vilarejos, todos fictícios, que são mal delineados, destituídos de pormenores, que constituem apenas cidades sem história²⁰. A ausência de pertencimento que se institui na vivência exclusiva em espaços temporários reafirma a falta de identidade do protagonista e reforça o vazio existencial que é

¹⁹ As temáticas aqui apresentadas serão mais bem esmiuçadas nos capítulos posteriores, especialmente no que concerne à crise de identidade, principal eixo de análise desta dissertação.

²⁰ No segundo capítulo, há um tópico que versa exclusivamente sobre a rota da caminhada empreendida pelo personagem ao longo do enredo.

característico do homem contemporâneo. O fato de ele só transitar por espaços públicos faz com que nada em sua vida seja privado, todos os seus referenciais são anulados e ele não consegue ao menos ter condições para constituir uma identidade particular: "Mesmo o que a rigor pertenceria ao universo da subjetividade, do privado, na ficção de Noll se transforma numa espécie de mistura, de lugar de passagem entre a exposição e a intimidade" (SÜSSEKIND, 1993, p. 243, apud AVELAR, 1999, p.185).

Desse modo, o romance se conecta perfeitamente à nova ordem estabelecida na contemporaneidade. O título *Hotel Atlântico* funciona como uma espécie de passaporte que configura a representação do não lugar, pois um hotel não constitui morada permanente, sendo apenas um espaço pelo qual as pessoas passam sem se fixar. Marc Augé, em seu livro *Não lugares: introdução a uma antropologia de sobremodernidade*, postula que "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar." (1994, p. 73). Logo, o espaço inconstante, provisório e despersonalizado sinalizado pelo título caracteriza o não lugar e se prolongará a partir das errâncias do narrador protagonista que perambula apenas por ambientes transitórios que não lhe oferecem nenhum tipo de referência que possa fortalecer sua experiência. Para o crítico, o não lugar também não concede espaço à história, o que, invariavelmente, interfere no fato de o narrador-protagonista não ter um passado histórico constituído, pois seus pontos de trânsito renegam a sedimentação da fabulação da própria vida e "O espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude." (Ibidem, p. 95)

Assim, o narrador solitário de *Hotel Atlântico* frequentemente tem a impressão de estar vivendo circunstâncias repetitivas, demarcadas por uma espécie de circularidade, já que a falta de um ponto fixo podem levá-lo a não divisar os espaços pelos quais circula e tudo recai na mesmice:

Pensei em procurar um bar onde eu pudesse beber um conhaque com menos movimento. Saí do mercado, enfrentei o vento de novo. Entrei por uma rua estreita, depois por outra ainda mais estreita. (NOLL, 2004, p.34).

Nélson falava por enigmas. Mas todas as palavras que ele dizia, aquela casa, tudo aquilo me parecia *um filme antigo*. [...] E as duas sentaram uma em cada perna de Léo. Léo ficou ruborizado. *Um filme antigo*, balbuciei." (Ibidem, p. 45, grifos meus).

O personagem nômade, contrariando o que convencionalmente se estabelece na contemporaneidade, está inserido em uma temporalidade precisa, pois o tempo se materializa através de referências que servem para demarcar, especialmente, as partidas do narrador. Apesar de não ser possível definir em quantos dias transcorreu o enredo, a passagem do tempo se estabelece pelo amanhecer, entardecer, anoitecer que balizam as ações expostas na narrativa. Algumas referências temporais são bastante específicas, como é possível observar em “Era um jornal da região. A data daquele dia.” (NOLL, 2004, p. 46); “Vi na porta um calendário atrasado, de 1986, de uma tal Transportadora Fichter.” (Ibidem, p. 49) e “Olhei o meu relógio, eram nove da noite.” (Ibidem, p. 107).

Outro aspecto temporal que está bem evidenciado é a quantidade de dias transcorridos do início do trânsito, que ocorre no Rio de Janeiro, até a interrupção momentânea da errância, que ocorre no Rio Grande do Sul, no vilarejo fictício de Arraiol. Desde o ponto de partida até o de chegada, ele passa no máximo um dia em cada cidade e pernoita, respectivamente, em um hotel na capital carioca, no ônibus enquanto se desloca para Santa Catarina, em um hotel em Florianópolis, em um bordel, em um município não precisado, ainda no estado de Santa Catarina, e em uma casa paroquial na cidade fictícia de Viçoso, local de onde ele parte para Arraiol, espaço no qual a viagem será interrompida de forma inusitada pela mutilação da perna direita do narrador. Portanto, todo o percurso que levou até a amputação durou seis dias.

Durante o período em que ficou no hospital se restabelecendo do procedimento cirúrgico mutilador, o tempo continua sendo referenciado, como é possível observar no fragmento “Uma tarde apareceu Diana no quarto.” (NOLL, 2004, p. 90) e também percebe-se a passagem do mesmo pelas ações de dormir e acordar do narrador que ocorrem em diferentes estágios do dia:

Abri os olhos, levantei a cabeça, e dei de cara com a janela que mostrava uma bela manhã. (Ibidem, p. 91).

Quando acordei era noite, a luz do quarto apagada [...] (Ibidem, p. 93).

Acordei na manhã seguinte [...] (Ibidem, p. 94).

No dia da partida acordei com o ar clareando. (Ibidem, p. 98).

Contudo, tais referências não são tão específicas a ponto de ser possível quantificar qual foi o período de tempo que ele passou no hospital, caracterizando uma desestruturação temporal a partir da amputação. Esse fator está em comunhão com toda ordem impressa na narrativa, pois está em consonância com a ruptura da deambulação que acabara de ocorrer. Enquanto o narrador está em trânsito há uma temporalidade que se apresenta de modo delimitado, mas em conformidade com a interrupção desse movimento, diante da nova ordem estabelecida, há um tempo que simplesmente passa, pois o imperativo que caracteriza o eterno ir está em suspenso diante da impossibilidade de locomoção. Ao retomar a viagem, agora na companhia de Sebastião, fica especificado que a partida do hospital ocorreu no período da manhã e a chegada à capital gaúcha foi por volta das 16:00, local no qual permaneceram por pouco tempo e já seguiram para Balneário Pinhal, onde chegaram à noite. A hospedagem no Hotel Atlântico se restringe a um pernoite, pois o desfecho ocorre na manhã do dia seguinte. Diante disso, a partir da recuperação, percebe-se que o ritmo do movimento foi restabelecido e os aspectos temporais voltam a ser apresentados de modo especificado.

Mantendo-se, ainda, nos aspectos que estão ligados à temporalidade, considerando que a obra foi publicada no ano de 1989 e que havia um calendário atrasado do ano de 1986 afixado no banheiro do bordel, o que representa um tempo pretérito, é possível concluir que o tempo da ação possa ser equivalente ou estar próximo ao da publicação, abrindo espaço para um viés analítico que estabelece relação com uma época imediatamente posterior à ditadura militar, o que traz implicâncias de ordem política, social e estrutural na narrativa, conforme será abordado no tópico 1.4 deste capítulo.

Os personagens que estabelecem algum tipo de relação com o protagonista não podem ser analisados de modo aprofundado porque não há configurações satisfatórias dos mesmos para que isso aconteça. Eles simplesmente surgem e posteriormente desaparecem sem deixar rastros, movidos pelos impulsos do corpo e também estabelecendo relações breves e pouco aprofundadas com o outro. Porém, embora o narrador demonstre total indisposição para o intercâmbio de experiências - “ – Você nunca me perguntou como eu vim parar aqui – me disse ele. / – Eu ouço, eu ouço tudo, não peço. – falei. / Falei isso prevendo em mim um mal-estar. Eu queria silêncio antes de sair daquela casa. Mas o homem [...] queria que eu soubesse a sua história. (NOLL, 2004, p. 68) –, algumas pessoas que encontra ao

longo da viagem caminham em direção contrária, pois querem partilhar aquilo que está relacionado à sua história, mas não encontram reciprocidade no narrador que sempre prefere o silêncio.

Mesmo sem demonstrar grande interesse naquilo que diz respeito ao outro, há cinco pequenos relatos dentro do enredo: o de Susan, que confidencia o motivo de seus infortúnios que são atribuídos à morte da filha de sete anos por afogamento; o de Néelson, que conta sua origem e externa indignação pelo fato de a mãe ter morrido no seu parto decorrente de um erro médico; o da garota de traços orientais que revela os motivos que a levaram até a vida no bordel; o de Antônio, que relembra suas deambulações e o período conflituoso em que viveu em Roma e, por fim, o de Sebastião, que rememora a infância e juventude na companhia da avó.

As demarcações espaciais também são todas referenciáveis, pois as cidades pelas quais o narrador transita, sejam elas reais ou fictícias, apresentam categorizações específicas que as constituem como espaços definidos. Apesar de não fixar território em nenhum desses espaços e sempre transitar por ambientes considerados como não lugares, cada cidade que demarca um ponto da interminável deambulação tem o potencial de desacomodar os imprevistos caminhos até então supostos pelo protagonista. É como se cada lugar tivesse o potencial de não só ressignificar os rumos da viagem, mas também oferecer algum tipo de abalo mais profundo que modifica, suprime e deteriora ainda mais a interioridade e também o físico do ator desempregado, o que contribui gradativamente para a diluição do eu, que vai se potencializando a cada página do condensado livro, mas nem por isso menos instigante que toda a produção nolliana.

1.3 A escrita segundo João

“Eu sou um escritor de linguagem”.

(João Gilberto Noll)

João Gilberto Noll, a princípio, parece não ter escolhido adentrar o universo da literatura como escritor. Na verdade, para uma alma de pulsões eminentemente artísticas, a escrita foi um escape para quem precisava da arte para transbordar as próprias inquietações existenciais e já não dava conta de fazer isso através da música – o primeiro ofício ao qual se dedicou – devido a uma crise extremada que o

levou a se isentar do contato com o outro, em uma espécie de fobia social que fizeram com que ele se encerrasse em si mesmo. Porém, quando a ânsia de escrever ocupou o vazio até então deixado pela música, mais do que um mero ofício, a literatura se transformou em uma obsessão que o acompanharia até o fim da vida. Assim, o objetivo deste tópico é demonstrar como se estabeleceu o embate do autor com a própria escrita, evidenciando como em *Hotel Atlântico* foi abordado o eixo vital de suas produções: a linguagem.

Para José Castello (2021), ainda há muitas pessoas que cometem o grande equívoco de associar o termo “autor gaúcho” a uma tradição costumbrista e regionalista do Rio Grande do Sul. Porém, em Noll não é o pitoresco que vai conectá-lo ao seu estado natal, mas sim um espírito cosmopolita que, mesmo partindo das frequentes deambulações na capital Porto Alegre, permite que sua escrita atinja uma abrangência universal. Sem ter nenhum tipo de roteiro ou planejamento pré-estabelecido, Noll afirmava que suas narrativas brotavam do espontâneo ato de quem apenas sentava e escrevia de forma compulsiva, sempre em estado de vazio, transformando a linguagem na força motriz para a estruturação do enredo, fazendo com que a história nascesse dela, nunca incorrendo na realização do contrário. Por entender a escrita como uma aventura imprevisível, o autor sempre se autodenominou como um escritor de linguagem e não de enredos porque “A escrita funciona então como uma superação da consciência por meio da exposição à linguagem, porque é a partir dela que a transfiguração é possível.” (PELLANDA, 2010, p. 122).

A pedra de toque de sua literatura está indiscutivelmente apoiada no modo como trata o espírito humano, com todas as suas mazelas, conflitos identitários, perdido em meio a uma sociedade que tanto suprime e dita padrões nos quais seus protagonistas jamais se enquadrarão, levando-os a encontrar no trânsito a única perspectiva de suas existências imprecisas e mal delineadas, embora, em muitos casos, não entendam ao menos o porquê da errância tão impetuosa e a um só tempo tão destituída de propósito. Em *Hotel Atlântico*, sua escrita desprovida de roteiros, tal qual seus personagens, nunca sabe exatamente aonde vai chegar, se conduz integralmente pela própria linguagem e também se fixa em movimentos mínimos, fazendo com que Noll chegue “a ser denominado ‘escritor minimalista’, tamanha é a fixação dos menores movimentos, dispostos como uma verdadeira coreografia dos passos dos personagens” (VASCONCELOS, 2000, p. 236):

Me levantei. Abri a cortina. O que vi não foi um amanhecer, mas uma luz já madura. Levantei a vidraça. A janela dava para os fundos de vários prédios. Numa das janelas uma mulher lixava as unhas. Havia um cheiro de café no ar. Apoiado num parapeito um garoto olhava o breve voo de uma pomba. A pomba pousou num vão para ar-condicionado. Reparei que ali havia um ninho com um pombinho dentro. A pomba que tinha acabado de pousar, que deveria ser a mãe, ficou espetando o bico no filhote. (NOLL, 2004, p. 13).

O fragmento transcrito apresenta descrições muito precisas sobre o ambiente observado pelo narrador e do qual não deixa escapar nenhum detalhe. Ao dedicar tanta atenção ao mínimo, a linguagem se desvincula dos elementos essenciais, o que coopera para a rarefação da trama, pois o personagem que sequer consegue enxergar o outro, aguça o olhar para tudo que se movimenta em seu entorno, como se desse um “zoom” no que está ao seu redor para captar aquilo que não se constitui como significante para a sua integração social ou constituição da própria história, mas que materializa a movimentação à qual ele se sente sempre tão impelido. E nessa linguagem da palavra em movimento, Michel Laub observa que

a linguagem tem estilo telegráfico e baseia-se na supressão, já que ela desfia o novelo narrativo de um homem que parece estar em busca de si mesmo: vocabulário simples, próximo do coloquial, com utilização significativa de períodos simples e orações coordenadas, sempre reiterando a proposta de um simultaneísmo que se processa perante um olhar muito atento do narrador a algumas circunstâncias, em sua grande maioria, superficiais. (2006, p. 8).

E através dessa imagem de um mundo simultâneo, no qual tudo parece se processar a um só tempo, instaura-se uma sensação de um universo no qual as coisas não se conectam, onde só há possibilidade para o concomitante, anulando o antes e o depois e, de certo modo, o passado e o futuro: “Do laguinho saía um chafariz. Peixinhos avermelhados passeavam. Um miolo de pão boiava na água. Senti um respingo na testa.” (NOLL, 2004, p. 85). Portanto, essa linguagem, sempre muito potente, é capaz de guardar sentidos que estão em total consonância com as próprias complexidades existenciais apresentadas nesse texto que se edifica através de uma escrita que se constitui a partir da caminhada e da ação.

Ao se considerar o aspecto estrutural, os livros de João Gilberto Noll são todos classificados como prosa. Porém, comungando com os pressupostos de Luis Alberto Brandão (2021), todo texto possui ritmo e melodia que lhe conferem especificidades timbrísticas e harmônicas, o que faz com que toda prosa possa ser

musical. Para ele, Noll trabalha a palavra a partir de sua força sensorial, de sua carga pulsional, assumindo, dessa forma, a vocação poética da prosa, sem, contudo, renunciar às complexidades do plano da fabulação, alquimia perfeita entre o tecido e a tessitura.

A formação de cantor lírico também levou o próprio escritor a entender a literatura como uma derivação da música, o que desencadeou um processo criativo que acontece a partir de andamentos, ritmos, voltagens musicais e movimentos da linguagem, e “Noll é, pois sim, músico, um grande músico de nossa literatura. Certamente, um dos mais vigorosos, ousados e brilhantes músicos.” (BRANDÃO, 2021). Além da atmosfera musical que envolve o enredo, como se houvesse uma trilha sonora emoldurando as circunstâncias narrativas, os ritmos e movimentos estabelecidos pela linguagem também sugerem um cadenciamento das ações, que ora se processam de modo frenético, ora mais calmo e contemplativo. Assim, o drama existencial do personagem protagonista anônimo, que só consegue pautar sua existência na movimentação, no trânsito, mesmo que estes sejam desprovidos de sentidos, é encenado acompanhado de música, seja na expressão direta dos acordes que se fazem presentes concomitantemente às ações, seja nos ritmos que se operam na construção e articulação da própria linguagem.

Aí ele cantou um lied de Schubert. (NOLL, 2004, p.15-16).

Na sala de projeção tocava uma música só com violinos. (Ibidem, p. 38).

Nos arredores alguém ouvia ópera. (Ibidem, p. 74).

Diana contou que era uma ária do *Rigoletto* em ritmo de marcha, a ópera preferida do pai. (Ibidem, p. 81).

Mesmo que não se trabalhe especificamente com um ritmo na estruturação das palavras, a referência musical permite que se emane música daquilo que está sendo referenciado. Essa técnica, que parece brotar do inconsciente, está interligada ao caráter cinematográfico que está impresso em toda a configuração da obra e será melhor evidenciada no terceiro capítulo.

Em entrevista intitulada *O iluminista das sombras*, concedida a Pedro Maciel em 1999, o escritor gaúcho assim definiu sua relação com a poesia:

A literatura não está aí apenas para reproduzir situações problemáticas do ser humano, mas para brincar um pouco também. Por que só o poeta pode brincar? Eu sou absolutamente favorável a uma literatura híbrida, que mexa

na fronteira entre a poesia e a prosa, entre a poesia e a narrativa. Não digo “prosa poética”, porque eu acho a expressão um pouco balofa. (2019, p. 200).

Aceitando a negação de Noll em associar sua ficção à prosa poética por entendê-la como “balofa”, é preferível a tese de Brandão (2021) de que sua linguagem assume a vocação poética da prosa. Ainda ao ser entrevistado por Maciel, João também categorizou *Hotel* como seu livro mais clássico, o que atenua em certa medida os radicalismos que figuram em toda a sua obra, mas não exclui a existência de elementos no plano da linguagem que merecem ser considerados.

E dentro dessa linguagem, que pode conter atmosferas muito singulares, serão explorados, a partir de então, alguns elementos presentes no enredo da obra. A princípio, vale destacar algumas recorrências em que as combinações lexicais geram um efeito poético e em certa medida até suavizam o ambiente de desnorreamento, desencadeado pelas deambulações sem direção precisa do personagem, que se imprime na narrativa:

Abri a cortina. O que vi não foi um amanhecer, mas uma *luz já madura*. (NOLL, 2004, p. 13, grifos meus).

Olhei o seu perfil. Era agora apenas uma *sombra contra a noite* já enlutarada. (Ibidem, p. 25, grifos meus).

Começava a ventar, de modo que eu sentia nas pernas a *ardência da areia esvoaçante*. (Ibidem, p. 29, grifos meus).

O dia estava magnífico, com aquele *azul profundo* do céu de inverno. (Ibidem, p. 34, grifos meus).

Por um basculante à minha frente notei que a *luz lá fora começava a cair*. (Ibidem, p. 103, grifos meus).

Parei um segundo, olhei para cima, vi uma *lua cheia, pálida pela névoa*. (Ibidem, p. 105, grifos meus).

Como é possível observar, o narrador nolliano tem uma visão muito subjetiva sobre o mundo do qual faz parte e por isso não se priva do uso de metáforas, comparações, personificações ou simplesmente harmonizações estabelecidas entre palavras que usualmente apresentam referentes distintos e redimensionam o valor estilístico do que está sendo enunciado, preferindo o figurado em detrimento do literal. Tais ocorrências são partes de uma constituição literária que não puxa o fio narrativo do conteúdo, mas da potência da linguagem, de onde o autor era capaz de

extrair poesia até da mais desabrida escatologia²¹, aspecto também constante nos seus enredos e que será abordado no próximo capítulo.

A elaboração das figuras de linguagem vai se ampliando no decorrer do enredo, e, quando o artista acorda no hospital pela primeira vez após a cirurgia, depara-se com a incômoda figura do Dr. Carlos, que já demonstra o porquê em tratá-lo com empolgação: “O careca chegou ao meu ouvido e disse que era o cirurgião de Arraiol. Que a sua filha de dezoito anos desde os dez era devota devoradora das revistas que contam as histórias dos artistas de novela, que ela tinha me reconhecido.” (NOLL, 2004, p. 75). A fala provavelmente sussurrada do Dr. Carlos que causa incômodo no protagonista e se organiza na aliteração da letra D, que é uma consoante oclusiva e, segundo o dicionário Michaelis, seu “modo de articulação pressupõe que a corrente expiratória encontre sempre, em algum ponto da cavidade bucal, um obstáculo que a interrompe totalmente, mas que, a seguir, é rapidamente distendido”, serve para mimetizar, em certa medida, a situação vivenciada pelo protagonista, a princípio obstruído no seu processo de infinita errância ao ser encerrado pela mutilação no império do Dr. Carlos, situação que se distenderá quando recuperar a liberdade na companhia de Sebastião. Assim, a linguagem coopera na construção de sentidos que são deflagrados no enredo e também serve como índice de reforço da impressão negativa do ator desempregado que será acentuada quando ele acordar novamente na presença do médico, mas dessa vez para ser observado anatomicamente por residentes, confirmando que a sua relação com o futuro prefeito de Arraiol sempre foi motivada pelo interesse deste.

O trabalho concretizado pela construção de figuras de linguagem também amplia o valor da própria linguagem. Na noite que passou em Florianópolis, o narrador, que frequentemente faz menção às condições climáticas, sempre associando o frio e o calor a momentos de tensão que se configuram ao longo da obra, saiu para ir ao cinema. Durante seu percurso, ele cita insistentemente a presença do vento que parece ser a companhia involuntária de seu percurso:

Na rua de fato o vento gelado me tirava o ar. (NOLL, 2004, p. 38).

²¹ A escatologia, que se materializa em Noll a partir de um mundo que também se constitui por excrementos, é um traço da linguagem do escritor. Porém, por uma questão de afinidade temática, optou-se por explorá-la no próximo capítulo, que abordará as transgressões na obra nolliana.

Então me levantei. E fui para o *vento feroz* daquela noite. [...] Mas passando por uma esquina, todo encurvado para fazer frente ao vento, [...] E pedi um conhaque, e imaginei, se o *vento deixasse*, ir mais tarde atrás de uma mulher. O vento soprava *grosso lá fora*" (Ibidem, p. 39, grifos meus).

Ao longo de todas essas referências ao vento é como se o protagonista estivesse literalmente "Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento", o que deixa nítido o potencial de desconforto que o fenômeno da natureza impõe a ele, potencializando o efeito sinestésico associado à personificação, já que o vento adquire caracteres animados, sendo feroz, soprando e tendo o poder de permitir se o narrador praticará ou não uma ação, revelando um trabalho que tira a linguagem do simples reduto da comunicação, elevando-a a um nível estilístico e mais uma vez cooperando com os sentidos do texto, pois no decorrer da narrativa o personagem será, de fato, "brecado" em sua caminhada.

Outra figura de linguagem que será explorada em sua relação direta com o enredo é a anáfora: "Quem sabe eu volto para o quarto?, me perguntava. Quem sabe eu fico, desisto? Quem sabe eu caso com a melindrosa da portaria? Quem sabe me contento na companhia de uma mulher? (NOLL, 2004, p. 18). A repetição da expressão "Quem sabe" tem uma dimensão muito significativa ao considerarmos que a viagem do protagonista também é caracterizada pela dúvida e a imprecisão e funciona para representar o modo tateante como ele conduz suas escolhas e não escolhas.

Menções à cor branca, que usualmente remete ao sugestivo, ao diáfano, aquilo que não se pode precisar objetivamente, são feitas de modo insistente e também corroboram a atmosfera de imprecisão que muitas vezes se instala no enredo:

Pouco antes de subir no ônibus dei distraído uma topada numa pedra pintada de branco. (NOLL, 2004, p. 28).

Ele abriu a porta do quarto e a primeira coisa que eu vi foi uma cama coberta por um lençol branco. [...] Não mexi o corpo, só virei as pupilas para o alto, e vi o crucifixo contra a parede branca. [...] A janela dava para um vasto pátio. No fundo o muro branco. (Ibidem, p. 61).

A mulher que fazia os serviços da casa estendia um lençol branco no varal. [...] – Depois você vai tomar um café – ele disse me passando uma toalha branca. – Há tantas coisas brancas aqui – disse eu pegando a toalha. (Ibidem, p. 61-62).

Fiquei olhando o contraste entre a sua pele muito escura e o seu uniforme de enfermeiro, muito branco. (Ibidem, p. 79).

[...] eu vi uma imensidão de areias brancas. (Ibidem, p. 110).

Além dos excertos citados, também existem referências a “terno branco”, “vinho branco”, “casarão pintado de branco”, “corpo branco”, “cortina branca”, “foto esbranquiçada”, o que demonstra que a cor branca praticamente acompanhou o narrador durante toda viagem, fazendo-se mais constante na casa paroquial em Viçoso, na qual o ambiente ligado à religião poderia ser indicativo de pureza, fato que não se confirma, pois a casa é habitada por um homem que no passado se relacionava sexualmente com uma freira, e por uma mulher que faz sexo com o protagonista no momento em que ele traja uma batina, em meio aos lençóis brancos, ampliando a dimensão negativa tão característica da obra.

No desfecho do enredo, antes de ficar completamente cego, a última visão do narrador é uma imensidão de areias brancas que parecem contrastar com o mar escuro do Sul, o que abre uma possibilidade de entendimento de que a cor se expandiria no momento final de total falência do indivíduo, ou seja, mais uma vez um elemento de linguagem sendo utilizado para conferir um caráter simbólico. E, por fim, a insistência em referências a elementos brancos também pode estar relacionada com a questão identitária do narrador, como se ela servisse para simbolizar uma página em branco, que não foi escrita porque as deambulações do protagonista não constituem propriamente uma história, e, ainda, pode representar a desmemória do artista que apagou seu passado, remetendo ao velho clichê “deu branco”, ao qual recorreremos quando não nos lembramos de alguma coisa.

A utilização de vocábulos que contenham o prefixo latino ‘des’, que etimologicamente indica negação, ação contrária, também é um elemento recorrente no texto. Ao analisar algumas passagens nas quais o prefixo é utilizado, percebe-se que muito além de uma mera recorrência, essa escolha lexical está totalmente alinhada com a atmosfera de privação, negação e ausência que constitui a vida do narrador andarilho em seu percurso “desbussolado”:

Andar por aí seria uma loucura. As minhas pernas fracas. O meu coração batendo *desordenado*, eu sei. (NOLL, 2004, p. 18).

– Um *desocupado*, é disso que te chamam – eu costumava dizer sozinho me olhando no espelho. (Ibidem, p. 14).

– Você é poeta? – Susan indagou.

– Ator *desempregado*, vivendo nesse momento da venda de um carro – respondi. (Ibidem, p. 27).

[...] mal tinha descido com a ajuda de Sebastião o degrau da porta, me veio uma tonteira, um *desequilíbrio*. (Ibidem, p. 84).

Era um salão bem espaçoso, com muitas mesas, cheias de vidraças para a rua. Todas as paredes *descascavam*. (Ibidem, p. 104).

[...] foi assim que eu fui caindo, e enquanto eu desmoronava a primeira coisa que senti foi que eu ia perdendo a audição. (Ibidem, p. 109).

Portanto, conforme é observado nos fragmentos selecionados, o prefixo ‘des’ funciona como índice das perdas recorrentes pelas quais o narrador passa, sejam elas físicas, morais, espirituais e também caracteriza as falências que se operam naquilo que está em seu entorno. Mais do que uma escolha morfológica há uma opção semântica que demarca o processo de deterioração que o protagonista sofre desde sua partida do Rio de Janeiro, fator que coopera com a ausência de identidade desse homem que é destituído de tudo aquilo que possa singularizá-lo, que é privado do espaço constituído humana e socialmente, o que evidencia sua condição na qual tudo é suprimido, negado, e a ausência é demarcadora de sua condição. Além dos excertos apresentados, o prefixo ‘des’ foi identificado nas palavras “desabotoando”, “desembolsando”, “despudorados”, “desespero”, “desbragadamente”, “descabacei”, “descarga”, “desmanchar”, “desconfiar”, “desamarrar”, “desenfreadamente”, “descansado”, “descabaçado”, “desvirginasse” e “desesperada”, vocábulos que, em sua grande maioria, funcionam como meios de potencializar a atmosfera negativa na qual o ator desempregado está envolvido.

Outra recorrência vocabular que está vinculada à noção de crise e esfacelamento é a utilização do adjetivo velho:

Estou velho, pensei. Mal chegado aos quarenta, velho. (NOLL, 2004, p. 18).

Encontrei o que deveria ser o velho mercado da cidade. (Ibidem, p. 34).

Entrei. Vi uma velha muito enrugada, que chorava. [...] Entrei no quarto pela mão da velha. A irmã dela, Diva, parecia ainda mais velha, tinha manchas escuras pela mão e pelo rosto. [...] A velha então suspirou, e morreu. (Ibidem, p.66-67).

De repente me veio a velha sensação de que alguém estava representando, no caso aquela garota. (Ibidem, p. 76).

Até que chegamos à velha posição [...] (Ibidem, p. 90).

- Um dia a velha comentou comigo que não tinha intimidade com ninguém em Porto Alegre que pudesse ler ou escrever alguma coisa para ela. (Ibidem, p. 102).

Ele veio, se debruçou sobre a janela ao meu lado, e disse que ainda era o mesmo velho o dono do boteco. (Ibidem, p. 103).

A primeira menção ao adjetivo velho ocorre em referência direta ao próprio narrador, que ao perceber os impactos que a deambulação tem provocado nele acaba constatando que, apesar de ainda estar distanciado cronologicamente da velhice, seu corpo desgastado pelas infinitas errâncias e pela não fixação de um território começa a dar indícios do impacto negativo que esse “estilo de vida” está desencadeando em seu físico. Seguindo sua caminhada na busca daquilo que ainda não sabe precisar, a condição de velhice que está corporificada nele se amplia e se estende aos ambientes e pessoas encontrados ao longo do percurso, reforçando a ideia de desgaste, deterioração, falência e a quase ruína na qual ele se encontra e gradativamente vai se expandindo para o que está ao seu redor.

A prolepse que, grosso modo, pode ser entendida como a antecipação ou previsão de algo que ainda não aconteceu, é explorada pelo apontamento de eventos que são posteriores ao presente da enunciação e, considerando que essas ocorrências se dão em situações muito potentes da narrativa, quando elas de fato ocorrem o caráter dramático se acentua e paira uma sensação de que tais ações obedecem a um script que está sendo desenvolvido no decorrer de todo o enredo. No momento da partida do hotel de Copacabana, o sujeito sem nome sente uma vertigem, que é acompanhada de uma névoa na vista e de falta de ar, o que caracteriza a antecipação do desfecho da narrativa, quando ele literalmente se espatifa no chão do banheiro e vai, gradativamente, sendo privado dos sentidos. Na sequência, compara a viagem ao corpo em cirurgia, algo que ocorrerá, de fato, quando tem a perna mutilada sem nenhum motivo lógico para isso. Também relacionados à amputação estão os momentos em que, ainda no hotel, precisa se levantar da cama fazendo esforço e reclama de dor nas pernas e quando está na rodoviária do Rio de Janeiro e constata que sua perna provocava certo ar de piedade, já sinalizando o destino final desse membro de seu corpo.

Já no hospital, e sem uma das pernas, estreita laços com a filha do médico que o operou e em uma das ocasiões nas quais é empurrado por ela na cadeira de rodas pelos corredores do hospital, em um momento de silêncio, é possível escutar apenas “a respiração dela, ofegante.” (NOOL, 2004, p. 82). Dias depois, quando ela pede que ele a desvirgine, quando ainda se acomodavam para o desempenho do

ato sexual, “O corpo de Diana tinha virado uma espécie de depósito para o peso da minha carcaça ferida. Ela gemia porque lhe faltava o ar.” (Ibidem, p. 90). Esse momento de sufocamento já foi antevisto tanto na passagem referida quanto em outro momento no qual a moça atende ao telefone, arfante. Ademais, no primeiro momento sexual entre eles, no qual ela o conduz pela primeira vez à capela e lhe oferece os seios, mesmo com o estímulo apresenta uma ereção incompleta, fator indicativo da situação posterior na qual não há condições para a penetração, de fato, ocorrer. Assim, percebe-se que o narrador era um peso para Diana, que quando está na companhia dele sente o ar rarefeito, seja para empurrar sua cadeira de rodas, quando solicitada para estar na presença dele ou por não suportar o peso de um indivíduo que já não detém o controle do próprio corpo e que se transformou em uma estrutura deteriorada, compactuando, mais uma vez, com o sentimento de falência que se insere em todo o texto.

A linguagem sensorial, muito auditiva que se estabelece desde o primeiro capítulo do livro, é mais um componente que reforça expressivamente as questões sonoras: “Enquanto subia, ouvia vozes, o choro de alguém.” (NOLL, 2004, p. 9); “Ouvi um relógio bater distante. Imediatamente um sino começou a tocar. A *buzina nervosa* de um carro. E no fundo de tudo o *rumor abafado* de Copacabana. (Ibidem, p. 16, grifos meus). O sensorial vai gradativamente tomando vulto e chega ao seu esplendor na expressão dos sentidos despertados no protagonista:

Corri para a casinha, empurrei a porta. A porta *rangeu*, se abriu. Estava *escuro*, nenhum *ruído* humano. Perto dali o gado *mugia*. Sapos *coaxavam* sem parar.

Tão logo entrei me acocorei à esquerda da porta. Fiquei um tempo grande ali, quieto, *ouvindo* a tempestade, *abraçando* o meu corpo que *tremia de frio*.

Ouvi a chuva se amainando até parar, o *claro* voltar eu ia *vendo*, não tão claro, pois já era o fim da tarde. Saí da tapera, e havia um *arco-íris cortando de ponta a ponta o céu já penumbroso*. (NOLL, 2004, p. 73, grifos meus).

Nesse momento que é praticamente o que antecipa sua chegada a Arraiol, a recorrência à audição, visão e tato evidenciam que é exclusivamente através dos sentidos que esse homem sem rosto se conecta com o mundo e isso potencializa muito os desdobramentos de sua vida após a amputação, que o condena não somente à incapacidade física, mas também sensorial, já que, no desfecho, é através da perda dos sentidos que se inicia o processo de falência do corpo do indivíduo. Vale destacar que esse excerto, em especial, ao ser lido em voz alta ativa

a carga ritmo melódica presente na prosa de Noll, como se as palavras se articulassem a partir de especificidades harmônicas e timbrísticas que constituem essa linguagem sempre tão pulsional.

É importante pontuar que os elementos de linguagem não se esgotam por aqui, mas dentre tantas possibilidades foi necessário fazer algumas escolhas que pudessem evidenciar não só o trabalho que João Gilberto Noll constrói a partir da linguagem, mas também o quanto os elementos linguísticos podem compactuar com a dimensão da crise identitária que vai se deflagrando no decorrer do percurso empreendido pelo narrador. Como ainda há outras considerações a serem feitas sobre outros aspectos da obra, a linguagem voltará a ser motivo de apreciação nos próximos capítulos, mas dessa vez em consonância direta com os elementos de análise que serão enfocados.

1.4 Uma literatura pós-utópica

“A literatura é muitas vezes uma forma des governada de enunciar o mundo.”

(João Gilberto Noll)

A análise aqui desenvolvida se propõe olhar o contemporâneo de dentro do próprio contemporâneo e por isso irá contar com a instabilidade dos próprios teóricos que busca teorizar. Diante disso, qualquer trabalho que se proponha exprimir um conceito cristalizado, baseado em uma “verdade totalizante”, seria pretensioso demais, pois o panorama literário contemporâneo ainda está em pleno processo de configuração, não havendo generalizações e tampouco verdades absolutas, o que é pontuado por Carneiro:

É bom lembrar que falar do presente é tarefa delicada. A história tradicional nos ensinou que é preciso ter certo distanciamento do fato para analisá-lo com imparcialidade, mas desde pelo menos a década de 70 têm defendido posição contrária: é preciso ler o contemporâneo de dentro mesmo do contemporâneo. Tal empreitada, evidentemente, demanda toda uma nova metodologia de leitura, obrigando o analista – seja ele um historiador ou um crítico – a lidar o tempo todo com a *instabilidade*, a *dúvida*.

E se conviver com a incerteza pode nos levar ao caos, também pode nos livrar da ilusão de que há verdades absolutas e de que todo gesto humano deve ser devidamente catalogado, depois de dissecado plenamente. Quem lida com literatura sabe que só há verdades relativas e é imbuído desse pensamento que se deve olhar para o presente, sem a pretensão de dar explicações definitivas ou cair na armadilha de tentar estabelecer futuros cânones. Nesse caso, ao contrário do que rezam os antigos manuais, a

instabilidade deve ser entendida não como adversário, mas como aliada (2005, p. 32-33, grifos meus).

A tentativa de estabelecer um enquadramento dos textos nollianos em um movimento ou estilo literário parece confluir para um mistério. Sua produção é tão singular e autêntica que parece não ser possível aproximá-la de ninguém. Para Luis Alberto Brandão (2021), organizador de *Canção de amor para João Gilberto Noll*²², exercício de crítica que investiga a original e inquietante produção nolliana, sua obra segue linhagens oblíquas, estabelecendo apenas familiaridades esquisitas que não permitem um encaixe preciso em nada. O escritor, e também amigo de Noll, Sérgio Sant'anna²³ considerava-o como o autor contemporâneo mais importante do país e assim o define:

Sua linguagem é de uma originalidade, de uma unicidade, tão especial que só pode ser comparada a de Clarice Lispector, embora Noll não fosse de modo algum um seguidor influenciado por Clarice. Mas, como ela, seus livros sempre propiciavam verdadeiras revelações para os leitores. E nunca forma e conteúdo foram tão inseparáveis. (2019, p.87)

A aproximação estabelecida com Clarice remete a uma linguagem que se aproxima de uma atmosfera pulsional e subjetiva, provocando experiências de leitura que costumam desacomodar o leitor. Noll afirmava que foi após a leitura de *A paixão segundo G. H.* que decidiu que sua literatura seria especificamente em prosa, mas ainda assim, a prosa nolliana guarda registros tão exclusivos que parece ser improvável tentar comparar o que é incomparável, situando-o em uma genealogia com limites fechados e definidos. Em sua opção irrestrita pela literatura fez a opção arriscada de nunca encará-la como pedagogia ou entretenimento, mas sim como algo feito para pensar, que pudesse proporcionar ao leitor uma experiência que de alguma forma o atordoasse e permitisse uma ressignificação quanto ao próprio sentido dos textos literários.

A realidade, sempre exposta de modo oblíquo, nunca se acomoda em uma perspectiva costumbrista, pois mesmo quando a ambientação é o Rio Grande do Sul a ênfase nunca recai sobre o aspecto regional porque o que sempre se sobressai é

²² Para o próprio organizador, o livro se define como um projeto experimental que alia crítica literária, depoimento histórico e afetivo, elaboração criativa, poética e ficcional, veiculação pública por intermédio de diversos meios como performances, postagens na rede digital, convites a outros pesquisadores e artistas, publicações em periódicos, entre outros.

²³ Vencedor de dois Jabutis e autor do célebre e experimental *Confissões de Ralfo*, Sant'Anna, em pleno exercício de suas atividades intelectuais, faleceu em maio de 2020 depois de apresentar sintomas relacionados à Covid-19.

o espírito humano, o que confere à escrita desse gaúcho um alcance universal. Seu exotismo não permite que ele se coloque na condição de um retratista da realidade social, pois ao abordar a condição do homem, antes de se preocupar com sua penúria financeira, há um grande interesse pela sua existência que se reduz a uma subjetividade estilhaçada, na qual o sujeito desorientado, fragmentado e sem perspectiva de futuro acaba sendo incapaz de atribuir significado e sentido a sua existência, ficando impossibilitado de constituir a própria identidade: “Naquele espelho eu parecia de uma terra remota, obrigado a enfrentar diariamente as maiores intempéries. Senti como se uma falta do que eu jamais precisaria suportar. Baixei os olhos.” (NOLL, 2004, p. 37-38).

Sua literatura não é panfletária, mas isso não significa, necessariamente, que seus textos não sejam políticos. Para José Castello (2021), sua escrita pode ser entendida como um exercício de liberdade, no qual nem o autor sabe exatamente o que quer e escreve sem roteiro, sendo guiado apenas pela linguagem em uma postura de entrega e liberdade que tem uma força política muito forte. Quando Castello entrevistou o escritor em 2012, Noll afirmou que considerava seus romances como políticos e centrou sua afirmação em dois pontos chave de suas obras, a abordagem da subjetividade e da solidão:

Acho que meus romances são políticos. Falar de solidão, hoje, é uma questão altamente política. Na minha juventude, falar de solidão era alienação. [...] E eu sou um autor que fala das subjetividades. [...] Mas, realmente, os meus romances são políticos, sim, essa é a condição que a nossa sociedade engendrou através da cibernética, através dessa coisa de todo mundo estar olhando para uma tela em branco e tendo que falar, falar, falar nessa terra devastada pelo branco. Mas, hoje, ninguém quer encarar essa condição tão finita que nos foi legada e que, se não fosse assim, não haveria literatura. [...] Acho que, realmente, falar-se de solidão hoje é um ato político. [...] O meu modo de encarar a literatura é esse: é dizer o que não é dito em sociedade. E, realmente, você denuncia muitas vezes.²⁴ (NOLL, 2012).

Nesse afã de explorar subjetividades partidas, isoladas, difusas e desnordeadas e demonstrar que a organização social relega o homem a uma irremediável solidão, inconscientemente, Noll acabou construindo um mesmo personagem que esteve presente em toda a sua ficção, um sujeito “inconstitucional, sem família, desfamiliarizado” (ILHA, 2021, p. 104), deslocado, avulso, que exercita na errância a procura insana por algo que parece desconhecer. E foi a partir de

²⁴ Conversa mediada pelo também romancista José Castello, no oitavo encontro do projeto “Um Escritor na Biblioteca”, em 2012.

Hotel Atlântico que o autor começou a perceber que existia muito de seus protagonistas anteriores naquele personagem que insistia em não se constituir em suas individualidades e tem uma compulsão pelo trânsito que o impele a sempre partir, mesmo que não se saiba para onde e nem por quê.

Conforme já exposto anteriormente, a primeira edição da obra é de 1989, pouco tempo após o início do processo de redemocratização do Brasil. No enredo, faz-se menção a um calendário atrasado de 1986 e mesmo que não exista uma plena equivalência temporal, esse ano é imediatamente posterior ao da reabertura política. Então, o sentimento que motiva a construção desse personagem desenraizado, que não se adequa socialmente e parece ter se divorciado do mundo, pode ser reflexo de uma tensão pós-ditatorial que suprime do indivíduo a possibilidade de construção identitária, pois não há como se vincular a um passado em ruínas, que fomenta a desmemória, tampouco se apegar a um futuro que, muitas vezes, não parece existir sequer como possibilidade.

Portanto, ao considerar que o enredo de *Hotel Atlântico* está inserido em uma temporalidade muito próxima do fim da ditadura militar, é possível compreender que a obra alegoriza a reabertura política do país, pois mesmo com os novos rumos políticos que se estabeleciam no Brasil, a sociedade, mais uma vez, continuou legada ao abandono, ao desamparo, seguiu desorientada e levou o homem a ficar em um meio tateante, especulando o próprio destino. Na obra, o protagonista é um ator desempregado, o que suscita a hipótese de que ele possa ter sofrido diretamente as ações impostas aos artistas durante o regime militar. Mesmo sem saber se ele está se comprometendo com a verdade ou mais uma vez representando, ele afirma ter deixado sua mala no Galeão, indicativo de uma viagem de avião que pode ser o retorno do exílio imposto pelo governo: “O garoto me conduzia por um corredor mal iluminado [...] E perguntou se eu não tinha bagagem. Repeti que a minha bagagem estava guardada no Galeão.” (NOLL, 2004, p. 11).

Partindo da hipótese de que ele havia sido exilado, a reintegração dos artistas promovida pelo novo governo não foi satisfatória, pois ainda continuam sentindo-se como excêntricos, especialmente por essa reinserção não lhes possibilitar a recuperação do que foi subtraído. O corredor mal iluminado, citado anteriormente, também pode ser lido em chave alegórica e entendido como a falta de clareza com a qual o sujeito divisa a própria existência que já não se fixa a nada que é instituído: “ – Um desocupado, é disso que te chamam – eu costumava dizer sozinho me

olhando no espelho.” (NOLL, 2004, p. 14). Desempregado, sem ter uma ocupação regular, totalmente sem perspectivas e vivendo uma profunda crise identitária, ele se desintegra de todos os pontos que possam funcionar como referência e vê no trânsito uma saída para uma vida aparentemente sem sentido, pois a viagem seria o último recurso para a constituição de sua identidade perdida.

Outro demarcador dos tempos pós-ditadura ocorre quando o protagonista estava na rodoviária de Florianópolis e ao entrar em uma livraria se atenta a um livro e lê um fragmento que diz “ele agradece a Deus a graça de viver numa época em que existe claramente contra quem lutar, o inimigo.” (NOLL, 2004, p. 33). Associando essa passagem do enredo ao contexto no qual o livro foi escrito, entende-se que, possivelmente, o fato de não haver mais contra quem lutar caracteriza o sentimento de uma época que se encontra desorientada e sem perspectivas, pois apesar de o “inimigo” ter sido destituído o país segue sem nenhum tipo de orientação quanto ao próprio destino. Esse sentimento pós-ditadura também pode ser observado na apreensão que o narrador externa em dois momentos específicos: quando está no hotel de Copacabana e sente-se alarmado a ponto de julgar que poderia existir algum invasor no banheiro, e a caminho de Florianópolis, quando está em um restaurante, em uma das paradas do trajeto, e tem a sensação de estar sendo observado por alguém. Essas duas ocorrências indicam a apreensão do protagonista por alguma circunstância que ainda lhe traz inquietação, e nesse caso pode ser decorrente de algum tipo de perseguição sofrida ao longo do período militar.

Nessa perspectiva, seus sentimentos e ações tateantes, pautados na falta de orientação, refletem a situação do Brasil diante de suas próprias ruínas após os anos de chumbo. Portanto, apesar de a obra não constituir uma crítica aos tempos ditatoriais, ela reflete o clima de tensão pós-ditatorial que leva o indivíduo ao apagamento da memória, à negação da tradição e interfere na constituição da identidade, que se dissolve diante da ausência de utopias e acaba por se esfacelar definitivamente no decurso da viagem, reforçando o sentimento de perda e apagamento da individuação.

Apesar de a literatura nolliana como um todo ser de difícil enquadramento, a questão da deambulação, da perda da memória, da falta de perspectivas e da negação da identidade em *Hotel Atlântico* parecem estar radicadas em questões contextuais que podem contribuir para a leitura aqui estabelecida, especialmente se

considerarmos esse sentimento de ausência, fragmentação e lacuna que pairaram após o fim do período militar. Por isso, ainda aproveitando as possibilidades que o momento histórico pode oferecer, será abordado, de modo sucinto, quais eram as características da literatura produzida em épocas ditatoriais para, posteriormente, demonstrar que havia uma promessa de liberdade após a transposição dessa época que não se cumpriu, e nesse abismo entre a intenção e a ação, as utopias parecem irreversivelmente perdidas.

Em *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*, Rildo Cosson afirma que, em tempos ditatoriais, a censura fez da literatura uma “válvula de escape cultural”, na qual os artistas poderiam manifestar seus anseios e ao mesmo tempo denunciar os abusos da ditadura. Com isso, os romances adquiriram um caráter semelhante ao jornalístico, pois relatos verídicos são expostos nas obras em forma de confissões e testemunhos, tornando-as descrições documentais. A literatura perde sua finalidade estética e passa a funcionar como expressão autobiográfica das agruras ditatoriais, afinal há um inimigo a ser combatido: o silêncio predominante em um tempo em que nada era permitido.

Em uma época marcada pelo desalento, pela repressão da intelectualidade engajada e por intensas perdas culturais, mas, paradoxalmente, por supostos ganhos políticos, como a “economia galopante” proposta pelo milagre econômico, por exemplo, há um intenso desejo em libertar a voz tão reprimida. A era marcada pela “síndrome da prisão”, caracterizada “como é frequente nas celas das prisões, ora (por) gritos de rebeldia, como os da ‘arte de protesto’; ora sussurros medrosos, como nas alusões e parábolas” (SÜSSEKIND, 2004, p. 72), estigmatizada pelo sofrimento físico e psíquico advindo de um período opressor, produz

uma literatura de mão única cujo trajeto obrigatório é pelo próprio ego. Estas duas trilhas que, de certa maneira, aprisionam a literatura brasileira dos anos 70 e do início da década de 80: de um lado, o naturalismo evidente dos romances-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a “literatura do eu”, dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico geracional (SÜSSEKIND, 2004, p. 72).

Com o fim da ditadura militar, em 1985, e o consequente direito à liberdade de expressão, há a expansão de um campo de possibilidades a serem seguidas no âmbito da literatura, porém, para uma geração marcada pela repressão, o que vale é

se expressar e esse fator culmina nas manifestações de discursos díspares²⁵, perdidos em meio à ausência de um projeto definido a ser seguido, afinal o “inimigo morreu” e, portanto, não há mais contra quem protestar.

Veio o golpe de 64, o recrudescimento ditatorial de 68, os longos anos de autoritarismo e frustração de expectativas no plano nacional: poesia em tempo de sufoco. No plano internacional, acelerou-se a crise das ideologias. O capitalismo imperial, selvagem e predatório, por um lado; por outro, o estado burocrático, repressivo e uniformizador, convertendo os revolucionários de ontem nos *apparatchki* de hoje, fazendo da arte um espaço de vassalagem para a dogmática partidária. A poesia esvaziava-se de sua função utópica. (CAMPOS, 1997, p. 268).

A partir de então, estabelecer parâmetros para a literatura que vem sendo produzida nos últimos tempos, mais especificamente a partir da década de 1980, é um caminho de várias direções, afinal não há uma lógica específica para defini-la. Há uma predisposição muito forte em associar as produções contemporâneas à ainda controversa nomenclatura pós-modernismo. Para Frederic Jameson, a sociedade vive um enorme descompasso, pois tem a pretensão de ser pós-moderna sem nem ainda ter se modernizado em todas as suas organizações. O crítico norte-americano postula que só é possível alcançar a pós-modernidade quando o passado deixar de existir, pois no pós-modernismo o passado desaparece. Sobre esta questão, vale considerar o pensamento de Pellegrini, que afirma:

Em relação a isso, no Brasil ainda somos modernos, pois aqui o passado ainda existe como força atuante e poderosa; o novo é possível porque o antigo ainda está vivo para se contrapor a ele; o momento presente é algo do futuro, em direção ao qual se move; ainda se fala de utopia e de transformação social; ainda se celebram os velhos modos de produção individual, mesmo em computador; ainda resiste a ideia de “grande autor”; as pessoas mantêm com relação à tecnologia uma admiração um tanto temerosa e ainda persistem o choque e a excitação, tão peculiares à modernidade (PELLEGRINI, 1999, p. 209).

De acordo com a teórica, entende-se que não é possível falar em pós-modernismo em uma sociedade marcada pela convivência do novo e do velho, na qual o passado ainda é uma força fantasmagórica atuante. A pós-modernidade é condição de uma sociedade plenamente urbana, e mesmo que *Hotel* tenha sido escrito há pouco mais de três décadas, no Brasil nunca logramos ser totalmente urbanos e por isso a teoria de Jameson associada às considerações de Pellegrini

²⁵ Apesar de não exclusivo, reitero aqui um dos motivos de o discurso nolliano ser tão dessemelhante aos de outros escritores que viveram na mesma época.

abarcam exatamente o que se observa no enredo da obra, espacialidade na qual a modernidade sequer se completou.

Eu olhava as ancas do cavalo marchando, olhava o homem alourado todo franzido pelo sol, olhei para trás e vi a carga que ele levava, abóboras. A carroça sacudia [...]” (NOLL, 2004, p. 58).

A janela dava para um vasto pátio. [...] Galinhas ciscavam debaixo de um limoeiro.(Ibidem, p. 61).

[...] eu via bem o bezerro preto que pastava no terreno baldio, eu vi um cachorro correndo atrás das patas de um cavalo que puxava uma carroça [...]” (Ibidem, p. 110).

Dentre as perambulações do narrador, ele passa por cidadezinhas que mesmo inseridas em um reduto urbano guardam nítidas marcas de um atraso que ainda se configura em boa parte do país. Por isso, é inconsistente se falar em transposição de um fenômeno que sequer foi ainda superado, pois nem o status de modernidade ainda foi atingido, o que se confirma pela força do passado que ainda atua de modo contundente na paisagem geográfica - e também social - brasileira divisada como fantasmagoria entre o urbano e o provinciano, o litoral e o interior, o que pode ser antevisto no convívio entre elementos modernos e arcaicos, já que há um protagonista que supostamente se desloca de avião - “A bagagem eu deixei guardada no Galeão” (NOLL, 2004, p. 10) - com a mesma naturalidade com que se locomove em uma carroça “ – Tá certo, sobe na carroça – ele falou. [...] Sentado ao lado dele, no balanço da carroça, perguntei para onde ele ia.” (Ibidem, p. 57). Conforme se observa nos fragmentos, os espaços transitam entre uma modernidade que ainda não se completou, pois em uma época na qual se anseia por modernização ainda existem elementos rurais que insistem em conviver dentro de um cenário urbano.

Assim, aceitando as contradições do termo pós-moderno levantadas por Jameson que, inclusive, são encontradas no romance, e ao analisar a conjuntura sócio-histórica na qual está inserido, após uma vasta pesquisa na busca da identidade literária para a referida época, a proposta de Flávio Carneiro em *No país do presente*, que está alicerçada à teoria defendida por Haroldo de Campos, foi a que mais se coadunou ao objeto de estudo desta análise. Portanto, ao considerar que a obra em questão é marcada pela incompletude, pela inexistência de um fio condutor narrativo que guie as produções literárias e também por entender que a diluição do eu está pautada em uma crítica à própria condição de existir em um

universo no qual a alienação parece induzir a uma mesmice que transforma todos os indivíduos em seres iguais, que parecem obedecer sempre a uma mesma ordem e que tem sua individualidade e os traços que os singularizam em vias de extinção, já não há nada que possa orientá-lo rumo a uma utopia²⁶, pois o “princípio esperança” que usualmente guiou as produções literárias cedeu espaço ao “princípio realidade”, fazendo com que a mola narrativa já não tivesse uma perspectiva pela qual se conduzir.

A humanidade vive em uma época marcada pela “morte” das utopias, portanto o período no qual o romance *Hotel Atlântico* está inserido pode ser entendido como pós-utópico. Ao analisar o percurso literário empreendido desde o primeiro momento do Modernismo até o início da década de 1980, constata-se que toda produção artística voltada para o campo das letras foi sustentada por um “princípio esperança”, ou seja, as estéticas se guiavam ou tentavam combater algum fator, que acaba lhes servindo como elemento norteador para os rumos que a escrita deveria tomar, como se houvesse sempre algo de “missionário” na escrita, uma incumbência que se espera poder cumprir através das palavras.

Considerando que no Brasil a modernidade não se completou, que a situação político-econômica internacional em tempos ditatoriais foi, aos poucos, fazendo com que o campo fértil das ideologias fosse se enfraquecendo e que a queda do regime militar instaurou definitivamente a ruptura com as utopias, a obra *Hotel Atlântico* é nitidamente representativa de uma literatura que vivencia os tempos pós-utópicos, que pode ser compreendido como uma nova era literária marcada pela inexistência de projetos em comum, mas que, para esta análise, também demarca a inserção social e a constituição individual do personagem sempre de maneira incerta e tateante.

O termo pós-utópico foi cunhado por Haroldo de Campos e, contrariando a maior parte dos críticos que se dedicaram a problematizar a literatura pós-moderna, em seu livro *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, Campos publicou o ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-

²⁶ Utopia: Pode ser entendida como o espaço da esperança e também definida como a configuração do ideal projetado no tempo e no espaço. Para este trabalho, a definição da escritora Marilena Chauí de que ela seria “o que nada tem em comum com o lugar em que vivemos, a descoberta do absolutamente outro, o encontro com a alteridade absoluta” se encaixa muito bem ao viés sociológico do indivíduo, pois diante de um meio de tantas supressões, o que lhe falta é exatamente a alteridade.

utópico²⁷”, no qual demonstra que a tão debatida questão da pós-modernidade tem um caminho bastante distinto daquele que vinha sendo convencionalizado por grande parte dos teóricos e nomeia as produções em âmbito literário, de meados da década de 1980, como pós-utópicas. A teoria defendida por Haroldo ecoa nos ramos de estudo da literatura produzida nas últimas três décadas e atrai, gradativamente, simpatizantes.

A designação me parece mais precisa que *pós-moderno*, por dois motivos. Primeiro, porque evita certas ambiguidades – por exemplo, supor que se trata de um período cujo objetivo é encerrar definitivamente a modernidade, o *pós* sugerindo a ruptura radical e não, como quer Lyotard, uma redefinição de caminhos. Depois, porque aponta para a diferença principal entre o imaginário estampado na produção estética, não só a literária, da primeira metade do século (e um pouco além) daquele que, a partir pelo menos do final dos anos 60 temos vivenciado (CARNEIRO, 2005, p. 13).

Os argumentos de Flávio Carneiro são sedimentados pelo viés teórico adotado por Campos, que julgava que a Modernidade se iniciou a partir do momento em que inovações estilísticas passaram a existir na escrita literária. O que é observado na era pós-utópica é a existência de uma produção da “agoridade”, voltada para uma grande presentidade, pois não almeja atingir nenhum tipo de ideal futuro, afinal a época das grandes expectativas foi irreversivelmente sepultada. A pós-utopia, apesar de não funcionar simplesmente como uma negação da utopia, é, na verdade, a negação do aspecto futuroológico que se atribui a ela:

A dimensão crítica com que a utopia nos permitia pensar o presente e exigir dele transformações, isso permanece, como seu principal resíduo vivo. Ou seja, a dimensão crítica da utopia, ínsita, ou interna ao conceito de utopia, continua presente. A utopia perde um pouco dessa ideia visionária de ficar projetando para o futuro aquilo que não pode realizar no presente, mas mantém sua dimensão crítica e, através dessa dimensão crítica, pode fazer a recuperação de certas tradições do passado, que não haviam tido condições de prosperar, e oferecer instigações para o presente. E eu não vejo essa operação como um nostálgico e eclético retorno ao passado (CAMPOS, apud MATA, 1994).

O deslocamento das ideologias e a ausência de projetos coletivos, já que a inexistência da coletividade é uma marca pós-utópica, levam alguns escritores e seus personagens a se perderem em meio à multidão regida pela sociedade globalizada, pois ambos parecem deambular pelo enredo sem estabelecer nenhum

²⁷ No ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, inserido no livro *O arco-íris branco*, Haroldo de Campos fala sobretudo de poesia. Porém, neste trabalho o termo pós-utópico será utilizado em sentido amplo, sendo relacionado à prosa e não caracterizando apenas a ausência de um projeto para a literatura, mas também em relação à própria sociedade.

tipo de referência que os constitua em suas individualidades. A carência de um espaço único e exclusivo culmina na desterritorialização, já que a falta de um lugar circunscrito leva o indivíduo a uma crise subjetiva que o precipita para a negação, fazendo dele um ser sem nenhum tipo de esperança no amanhã.

Diante dessas observações, entendeu-se como plenamente possível constituir a análise de *Hotel Atlântico* a partir do viés da pós-utopia, pois, de acordo com o que foi exposto, há muitos pontos convergentes entre a teoria e o sentimento que se funda na ossatura que sustenta a composição do livro, quanto no sentimento de descrença que leva o homem a não só se despir dos seus referenciais como a não projetar mais nenhum tipo de expectativa no futuro, vivendo em um eterno presente, prerrogativas que interferem sensivelmente na construção de sua identidade. Em síntese, a motivação pós-utópica está contida tanto na inexistência de rotas ou direções a serem percorridas pela escrita quanto no sentimento de desorientação, negação do passado e falta de perspectivas que justificam as ações do narrador protagonista que não se constituiu humana e socialmente.

2 ENTRE RESSIGNIFICAÇÕES E TRANSGRESSÕES

“Desci a encosta em direção ao rio. Veio-me à cabeça a minha imagem como a do personagem de um filme em meio à natureza, captado por uma câmera em sobrevoo. Essa figura solitária caminhava em direção ao rio não por um motivo imediato – como seria o do encontro do refrigerio das águas ou o de simplesmente explorar o ambiente –, mas o de encontrar a razão de sua estada naquela paisagem.”

(João Gilberto Noll, *Solidão continental*, p. 65)

2.1 As reconfigurações narrativas do romance moderno

“Além da linguagem trabalhada, Noll sempre se preocupou em fugir de modelos tradicionais na maneira como conta as histórias e constrói personagens. Em vez de criar tipos que se enquadram em rótulos comuns – o herói, o vilão, o sábio, o tolo, o são, o louco –, ele com frequência junta esses diferentes atributos na mesma personalidade.”

(Michel Laub – Apresentação *Sou eu!*, de João Gilberto Noll)

A literatura produzida após 1980 convencionalmente apresenta características que tendem para a ruptura, a ambivalência e a indeterminação. Diante disso, antes de abordar os aspectos narrativos da obra em análise, é de fundamental importância considerar as mudanças sensíveis que se operam no romance moderno. Via de regra, a produção nolliana tende a subtrair tudo aquilo que pode ser considerado como esquemático, previsível ou convencional, o que não é desmentido por suas obras. Contudo, quando Noll foi questionado em uma entrevista sobre qual seu livro mais radical, ele seguiu na contramão e apontou o mais clássico: *Hotel Atlântico*. Dessa maneira, embora o livro esteja desvinculado de uma sólida tradição literária que performou as páginas ficcionais ao longo de muitos anos, ele faz parte de um entroncamento que não subverterá os esquemas narrativos em todas as suas instâncias. Por isso, a partir dos pressupostos teóricos de Rosenfeld sobre o romance moderno e de Rosenthal sobre a fragmentação, serão apresentados quais fenômenos dessa nova configuração narrativa estão presentes nesta obra nolliana.

Anatol Rosenfeld dedicou o capítulo “Reflexões sobre o romance moderno”, de seu livro *Texto/Contexto*, exclusivamente à problematização das mutações pelas quais o gênero passou. O ponto de partida do assunto é demonstrar como o abandono da *mimesis*, que entendia a arte como representação de um modelo e se pautava na “cópia” fiel da realidade, convencionada por Aristóteles, desempenhou função preponderante para as modificações desencadeadas nas artes plásticas e também literárias. Uma vez convencionalizada em épocas clássicas, a *mimesis* atingiu seu apogeu no Brasil com o sucesso dos romances realistas, extremamente fiéis à realidade palpável no que concerne à caracterização dos ambientes físicos expostos nos contos, novelas ou romances. As obras realistas compartilhavam com o leitor histórias ricas em detalhamentos de aspectos físicos e psicológicos, respectivamente, do espaço e das personagens, o que tornava o enredo mais verossímil possível.

Além das amarras aos modelos clássicos, atribui-se ao sucesso da *mimesis*, possivelmente, a inexistência de recursos que captassem o mundo concreto em sua totalidade, sendo pertinente a arte poder cumprir esse papel. Porém, o aparecimento da fotografia provoca o declínio do mundo mimético, afinal, a tecnologia fez com que a realidade fosse captada em filmes fotográficos. Além disso, a invasão das vanguardas europeias, no início do século XX, levou os artistas a reorganizarem seu modo de contemplar o mundo, que é apresentado de maneira bastante peculiar e subjetiva. Os ideais vanguardistas serviram, definitivamente, para arrematar um processo de intensas inovações no plano artístico literário.

O ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou “reduzido” (no Cubismo), deformado (no Expressionismo) ou eliminado (no não figurativismo). O retrato desapareceu. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no Surrealismo, distorções ou “falsificações” (ROSENFELD, 1977, p. 77).

Assim, os ramos artísticos passam por um processo de sensíveis mudanças que se iniciam na pintura e acabam desembocando na literatura, que passa a transfigurar o real, recriando-o e transformando-o: “Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo.” (ROSENFELD, 1977, p. 80). Em Noll não há, necessariamente, um compromisso firmado com a manutenção do real, e por isso a narração transita entre a realidade e as projeções de realidade que ocorrem na mente do narrador protagonista. Portanto, o romance do século XX, embora se

apoie em aspectos da realidade, não precisa mais ser mimético, o que em *Hotel Atlântico* será perfeitamente demonstrado no desfecho, no qual a obrigação do compromisso com o real esbarra no fracasso das soluções literárias instituídas convencionalmente pela literatura.

As narrativas não representam as experiências do indivíduo por causa do *Zeitgeist*, pois o sentimento de desilusão que se estabelece na sociedade contemporânea, submersa no culto de falsos valores, diluída em meio ao universo do capital que consagra a matéria e coisifica o humano, caracteriza perfeitamente o espírito de um tempo no qual o superficial ganhou grande espaço diante de qualquer tipo de aprofundamento que condiciona as experiências a se restringirem apenas àquilo que é vivido pelo corpo.

O personagem, que não pode simplesmente desaparecer do enredo, acompanhou essas transformações e foi desconstruído, ou seja, perdeu sua configuração totalizante, sendo lançado de forma estilhaçada no caos da própria existência. O universo seguro e estável, muitas vezes encontrado nas obras do passado que, usualmente, estavam calcadas em aspectos que abarcavam a simplicidade e a totalidade dá lugar à complexidade e a descontinuidade, fator também observado em *Hotel* através do protagonista nômade, inominado, impetuoso pela deambulação, que tem sua individualidade constituída por estilhaços e segue por uma rota sempre difusa e imprecisa.

No romance do século passado a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista, onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência da verdade) [...] O narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo (ROSENFELD, 1977, p. 91-92).

As mudanças engendradas na modernidade propiciaram uma atmosfera de leitura oposta à ordenação que constituía as narrativas do século passado. Ao contrário das certezas proporcionadas pelas antigas narrativas, as obras modernas mergulham o leitor em uma avalanche de dúvidas:

O romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam [...]. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há a distância que produz a visão perspectivica.

Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da situação microscópica e da voz presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico (ROSENFELD, 1977, p. 92).

Diante disso, a imprecisão e a fragmentação também são grandes marcas de *Hotel Atlântico*, pois além da viagem que se constitui em uma experiência sem sentido há circunstâncias narrativas que se marcam pela indefinição não só para o protagonista, mas também pelo leitor, como o momento em que o personagem é ameaçado por Nélon, sem que haja um motivo evidente para isso, e no episódio da amputação da perna que também não foi concretizado a partir de uma definição.

A nova postura assumida pelo narrador, que está totalmente inserido na ação narrada e por isso apresenta uma visão limitada e restrita, irá refletir diretamente na elaboração dos personagens. Se anteriormente eram perfeitamente delineadas quanto aos seus aspectos físicos e morais, atualmente corroboram para intensificar o caos narrativo

A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediate*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se [...] mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim (ROSENFELD, 1977, p. 84).

O universo organizado, pautado em aspectos concretos, cede lugar a uma realidade vaga e dispersa. A completude, a totalidade e as certezas se tornam aspectos meramente figurativos porque se vive em uma época transitória, de valores mutáveis, na qual já não há mais tempo e nem espaço para adentrar em “um mundo explicado”. O estilhaçamento da identidade do personagem protagonista denominado de Noll, embora seja reflexo desse processo que coisifica as pessoas reduzindo-as a números e cifras, não está interligado ao universo do consumo, já que ao longo de toda a trama há uma postura de despojamento de bens materiais e outros signos ilusórios que possam induzir o ser humano a consumir imagens em detrimento da realidade.

Os indivíduos, personagem e narrador, que começaram a adentrar um meio indeterminado viverão em um mundo despedaçado, aos cacos, o que desencadeará o esgarçamento de suas subjetividades. A sociedade capitalista, movida por avanços tecnológicos, que cultua aparentes verdades, fazendo com que o real e o hiperreal se situem em um mesmo patamar, o da simulação, faz do homem um ser errante, sem ponto de partida, rota ou chegada, despersonalizando-se mais a cada novo dia. Esse fato explica perfeitamente a hipotética função das narrativas contemporâneas: a de representar a realidade despedaçada e flutuante.

Essa “reinvenção” da realidade, a representação da realidade moderna, “flutuante”, constitui a tarefa do romance adaptado aos nossos dias. Já não é possível aprendê-lo como um todo: trata-se de um ente híbrido, de um Proteu, carregado de manifestações, desejos e anseios humanos (ROSENTHAL, 1975, p. 9).

Na contemporaneidade há um novo tipo de configuração narrativa que privilegia o relato do mundo psíquico fundido ao exterior. A maior complexidade apresentada é a dificuldade de representar o mundo, pois não existem mais peculiaridades únicas e inequívocas. Dessa forma, costuma-se situar as narrativas em um campo de busca de soluções de enigmas quando, na verdade, sua real intenção é evidenciar o porquê de os enigmas existirem:

[...] o romance moderno não considera atribuição sua decifrar mistérios ou concretizar os fenômenos flutuantes da vida atual. Antes de mais nada pretende mostrar o porquê de sua natureza enigmática e revelar os motivos pelos quais a realidade moderna precisa ser apresentada de forma “flutuante”, isto é, imprecisa, coruscante, camaleônica (ROSENTHAL, 1975, p. 8).

Portanto, as situações caóticas são reflexos de um cotidiano banal, no qual um grande abismo está a descoberto. A representação da angústia existencial torna o homem desabrigado e extremamente fragilizado, pois está despido de sua própria identidade e de seu passado, exposto em meio a uma multidão de desconhecidos.

[...] em nossos dias o romance representa um mundo concebido a partir de uma perspectiva específica, determinadas experiências são transpostas para âmbito poético, o escritor seleciona um campo de observação específico, a fim de revelar situações caóticas que, assim como a representação do cotidiano banal, põem o abismo a descoberto. Trata-se do problema sempre recorrente do “homem desabrigado” (ROSENTHAL, 1975, p. 155).

Além de o espaço operar como importante catalisador dos desdobramentos narrativos, o personagem, tal qual a sociedade em que está inserido, constitui-se de modo fragmentado, fazendo os contornos extremamente nítidos desaparecerem, deixando em seu lugar um ser ficcional difuso, incompleto e mal delineado, que expõe sua realidade psíquica, desconhecida, desagradável e inaceitável.

O desenvolvimento das possibilidades de configuração do romance procura, portanto, adaptar-se à imagem do mundo, que se apresenta cada vez mais incompreensível, ambígua e inconstante. Dessa maneira surgem obras multiformes, nas quais o mundo é descrito com escrupulosa exatidão e minudência (constituindo um contraste apenas aparente), mas que precisamente por seu extremo rigor sublinham em primeiro plano as incertezas da existência humana (ROSENTHAL, 1975, p. 19-20).

O narrador que tradicionalmente intercambiava experiências através da narrativa vai se tornando um ser menor, cada vez mais distanciado, transformando seus personagens em seres menos nítidos, perdidos diante da solidão extrema. Moriconi, ao organizar o livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*, explicita o sentimento de vazio que marca a literatura a partir de 1980:

Forças liberadas desde os anos 60 encontram aqui seu momento paradoxal de clímax e crise. A geração que fez a revolução sexual agora coloca no papel histórias. Explode o erotismo feminino. As grandes metrópoles oferecem cenários para as aventuras do corpo. As trocas sociais, no contexto totalmente urbanizado e erotizado, são roteirizadas pela cultura da mídia, cuja língua internacional é o inglês. Emerge a problemática homossexual. Mas a década que começou eufórica termina cética e deprimida por causa da Aids e da crise das ideias coletivistas. Sensações de *fracasso* e *vazio* parecem anunciar um fim de século melancólico (MORICONI, 2000, p. 393 – grifos meus).

Como bem definiu Moriconi, a escrita da década de 1980 é marcada por um grande vazio que pode ter sido originado pela ânsia de extrapolar todos os limites e barreiras, romper com a lógica das proibições até então defendidas e buscar renascer e se purificar das opressões através da palavra. Nota-se que tudo isso acontece sem existir uma rota, um caminho, como em um romance no qual o narrador parece morrer porque está perdido dentro de suas próprias subjetividades, que são marcadas por aspectos conflitantes e contraditórios.

Assim, essas narrativas se desenvolvem de maneira tateante, pairam em meio a algo extremamente vago, e o narrador, juntamente com os personagens, parece implodir-se em eu. O elo perdido com o mundo que o cerca e o faz um eterno errante porque não se encontra em lugar algum, inclusive nem dentro de si mesmo,

revela um ego fragmentado, amorfo, disforme, sem perspectivas de passado, e tampouco de futuro, já que o hoje, o agora, o instante circunstancial são as únicas marcas concretas do momento que passa. E como aquele que conta a história é o grande regente que irá orquestrar todas essas singularidades que se configuram na narrativa, o próximo tópico versará exclusivamente sobre a figura do narrador.

2.2 O narrador

“Movidos pelos ventos dos acontecimentos, seus narradores/personagens percorrem as infinitas veredas do ser, não em busca de uma essência interior não-encontrável, mas como forma de criação existencial.”

Sandro Ornellas

Toda a trama que se desenrola a partir da questão da identidade está centrada no personagem, elemento preponderante para que a análise aqui estabelecida possa se desenvolver. Em um primeiro momento, é necessário considerar que personagem e enredo são elementos narrativos imbricados, construídos de maneira absolutamente indissolúvel, afinal, se este se desenvolve em torno e em função daquele, aquele vive e desempenha suas ações dentro deste. Contudo, tanto o enredo quanto o personagem seriam elementos nulos sem a existência do narrador, o grande regente e condutor de cada episódio circunstancial que se apresentará dentro do enredo e de cada atitude do personagem que se transformará em vivências praticamente reais através de seu potencial de articulação narrativa, especialmente nesta obra onde o narrador é o protagonista das ações que são sempre expostas de modo muito particularizado por uma figura que lança o olhar para aquilo que está em seu entorno e oferta a realidade ao leitor a partir de suas impressões ora pormenorizadas, ora subjetivas, ora lacunares.

Logo, antes da criação de um enredo ou de um personagem existiu a gênese do narrador, “figura” responsável pela mediação entre o leitor e o universo narrativo ficcional. É ele quem transmite, arranja, subtrai, articula os eventos expostos na narrativa, conduzindo o desencadear do tempo em histórias vivenciadas em espaços que podem ser estabelecidos ou não e, principalmente, dá vida às criaturas de papel que, ao entrarem em contato com ele, recebem uma imensa gama de carga vital, como se um “deus” soprasse vida em corpos até então estáticos, transformando-os

em seres humanos verossímeis, capazes de provocar reações naqueles que presenciam, sob sua ótica, histórias. Por esse motivo, é absolutamente impraticável discorrer de modo mais atilado sobre a crise identitária do sujeito personagem sem antes caracterizar devidamente a fisionomia daquele que é o construtor de toda uma estrutura narrativa, o narrador. Para isso, serão consideradas as teorias sobre os narradores clássico e pós-moderno a fim de demonstrar em que medida o narrador de *Hotel Atlântico* se aproxima ou se distancia de tais perspectivas para que seja possível construir uma fisionomia do modo de narrar nolliano.

O crítico e ensaísta alemão, Walter Benjamin, a partir de estudos sobre a obra de Nikolai Leskow, demonstra em seu texto intitulado “O narrador” que as antigas narrativas apresentavam como primeiro objetivo o intercâmbio de histórias. O homem, independentemente de ser humilde ou altamente distinto, sedentário ou viajante, tinha prazer em imortalizar suas vivências e criações para a posteridade por meio da oralidade, afinal, para uma boa história sempre existiu um sedento narrador com desejo de propagá-la, passando-a adiante e imortalizando-a na eternidade. Este narrador nomeado como clássico foi o responsável pela veiculação de histórias ao longo de muitos anos. Porém, ao analisar a conjuntura narrativa das últimas décadas, constata-se que esse tipo de narração está agonizando, praticamente dando seus últimos suspiros, porque a troca de experiências está em declínio, as pessoas já não têm mais o que contar umas às outras e por isso a oralidade e a experiência comunicável estão morrendo.

[...] a arte de narrar caminha para o fim. Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais frequente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências (BENJAMIM, 1980, p. 57).

O ato de narrar remonta há séculos, afinal, se o ser humano é antes de qualquer coisa um ser de linguagem, uma de suas primeiras necessidades vitais é a de se comunicar através da fala, o que gera, posteriormente, o intercâmbio de vivências e experiências entre comuns. Em épocas passadas, a ausência de aparelhos tecnológicos comunicativos favorecia a troca de conhecimento entre as pessoas e era usual que narrativas, mesmo sem nunca terem sido registradas em papel, atravessassem longos anos apenas caminhando de boca em boca. Naquele período, a tradição oral possuía extrema força e era muito valorizada, pois a

necessidade de se basear naquilo que é empírico era muito maior do que a observada atualmente.

Além de citar a perda da experiência comunicável, Benjamin também aponta para o fim das narrativas com finalidade utilitária. Muitas histórias se originavam da motivação de repassar algo que pudesse ser útil ao convívio social ou à posteridade porque a valorização do conhecimento e da sabedoria levava as pessoas a transmitirem conselhos e ensinamentos umas às outras, o que conferia às histórias um interesse prático, fato não mais observado na atualidade e exposto na obra em análise quando o narrador protagonista se mostra indiferente àquilo que é transmitido pelo outro.

Para tentar explicar tais ocorrências, ele faz algumas constatações que podem ter levado o narrador clássico ao declínio. Em seu ponto de vista, a Guerra Mundial deflagrou um processo de silenciamento. As pessoas chegavam mudas dos campos de batalhas, estigmatizadas pela dor, pela angústia e pelo medo, já não sentiam nenhum desejo de trocar experiências, pois o que tinham para contar, a partir de então, só ampliaria a tristeza já vivenciada. Os conflitos políticos e ideológicos entre nações teriam sido, portanto, o primeiro fator a desencadear um distanciamento social porque as pessoas foram, gradativamente, afastando-se umas das outras a fim de não permitirem que um clima caótico ecoasse em dimensões mais extremas e longínquas.

Anteriormente a isso, o surgimento do gênero romance serviu para precipitar o processo de desaparecimento da oralidade. O romance suplantou o caráter narrativo em prol do informativo devido a sua estreita ligação com a imprensa, e ao contrário das narrativas de caráter épico que se originavam através da troca de experiências, não faz parte da tradição oral e se origina da solidão de quem o produz. As informações transmitidas pelos veículos midiáticos apresentam caráter efêmero e notadamente objetivo, fazendo com que o papel do leitor se restrinja exclusivamente a fixar aquilo que está situado em uma esfera de proximidade, descaracterizando o distanciamento originado por narrativas que não se exauriam, propagando-se durante eras. Dessa forma, o processo de perda da oralidade iniciado pela guerra já podia ser antevisto com o surgimento de tal gênero, que favorece uma narrativa calcada em uma certa presentidade.

[...] o que mais atrai a audiência, agora, já não é a notícia que vem de longe, mas a informação que oferece um ponto de apoio para o que é mais

próximo. A notícia que vinha da distância – fosse ela a distância espacial de terras estranhas ou a temporal da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe conferia validade, mesmo nos casos onde não era submetida a controle (BENJAMIM, 1980, p. 61).

A lembrança é o veículo que conduz o leitor a armazenar uma narrativa a fim de disseminá-la, através da oralidade, de gerações para gerações. No entanto, o homem da atualidade, envolvido em um turbilhão tecnológico e inserido em um meio pautado na efemeridade, anseia utilizar a sua memória o quanto menos possível, sem contar que, em sua rotina, não há espaços para prolongamentos, culminando na sua falta de paciência para as grandes narrativas originadas na tradição oral, visto que sua maior necessidade reside naquilo que é rápido e o mais conciso possível. Esta situação pode servir como base para explicar o grande silenciamento observado nas narrativas contemporâneas que não têm mais espaço para se pautarem em experiências: “A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas [...] é um dos fenômenos mais lúgubres do fim do século XX.” (HOBBSAWN, 1995, 13). E em *Hotel Atlântico*, a anulação do passado, que se evidencia como um elemento não constituído, já que não é sabido de onde o protagonista estava vindo, quais as circunstâncias que o levaram ao desemprego e o que teria sido o deflagrador da viagem, é uma das marcas mais sensíveis do processo de construção identitário, pois quem demonstra não ter nenhuma crença, opinião crítica sobre o meio em que se insere, não está ligado a nenhum tipo de tradição, não tem família e tampouco qualquer outro tipo de vínculo constituído fica impossibilitado de ter uma identidade autônoma e definida.

As postulações de Benjamin valorizam o intercâmbio de experiências que deu origem ao finado narrador clássico, mas diante de uma realidade na qual o homem se encontra isolado em um meio pautado pela incomunicabilidade, novas necessidades passaram a figurar o processo de construção narrativa, dando origem a um estilo de narrar inovador. Um novo narrador, pautado na concisão, rapidez e efemeridade entrou em cena, o narrador que, de acordo com o escritor e crítico literário Silviano Santiago, pode ser chamado pós-moderno e que atende às perspectivas de um período em que a efemeridade de todas as coisas se tornou a protagonista de uma época. Esse narrador que agora protagoniza as narrativas na modernidade se assemelha muito a um jornalista que transmite apenas informações,

não narrando a própria experiência, mas apenas repassando o que foi vivenciado por outros.

Se a arte de narrar rareou, então a difusão da informação teve nesse acontecimento uma participação decisiva.

Cada manhã nos informa sobre as novidades do universo. No entanto somos pobres em histórias notáveis. Isso ocorre porque não chega até nós nenhum fato que já não tenha sido impregnado de explicações. Em outras palavras: quase mais nada do que acontece beneficia a narrativa, tudo reverte em proveito da informação (BENJAMIM, 1980, p. 61).

Silviano Santiago trabalha com algumas hipóteses acerca das características do narrador pós-moderno que merecem ser consideradas. Para ele, esse novo narrador “é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou espectador” (SANTIAGO, 1989, p. 39) porque prioriza o distanciamento em detrimento do mergulho na própria existência adotado pelo narrador clássico, pois a sua postura é a de quem contempla um espetáculo sempre a distância. Ele também pondera que o narrador da atualidade é um manipulador da linguagem que transforma em realidade aquilo que não vivenciou, sendo, portanto, um legítimo criador ficcional.

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 1989, p. 40).

O narrador pós-moderno cumpre a audaciosa função de, através da linguagem, conferir autenticidade àquilo que não vivenciou e por meio dela também pode reconstituir o universo que se esfacelou. Nos primórdios os indivíduos eram submissos à tradição que estava apoiada no intercâmbio de experiências e na valorização do caráter épico. Atualmente, fatores como o desenvolvimento do capitalismo levaram os seres humanos a assumirem uma nova postura perante a sociedade, e tais mudanças são reveladoras do contexto social vigente. O desmedido avanço da tecnologia que muitas vezes coisifica o homem o leva a se esquecer da existência do próprio passado e, principalmente, de trocar e viver experiências que, muitas vezes, já não existem, tamanha a apatia dos indivíduos

diante de um espaço social e humano que ultrapassou o campo da promessa e já não oferece grandes perspectivas em relação ao amanhã.

Para Benjamin os seres humanos estão se privando hoje da “faculdade de intercambiar experiência”, isso porque “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.” À medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem narrar o que experimentaram na própria pele (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Theodor W. Adorno, um dos pioneiros no estudo sobre o narrador contemporâneo, em seu livro *Notas de Literatura I*, expõe que o narrador tradicional executava sua tarefa de um modo que se assemelhava a um protótipo de um palco italiano, no qual apesar do distanciamento oferecia a condição de assistir a algo organizado, com começo, meio e fim, onde existia uma voz onisciente que conduzia o espectador. Mas em meio a um período regido pela supremacia do universo das coisas, a literatura caminha para um grande impasse: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração” (ADORNO, 2005, p. 55). Em um mundo desencantado e esvaziado de sentido, a experiência passa por um irreversível processo de desintegração e já não há mais espaço para um narrador onisciente, que expõe todas as coisas:

[...] contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo [...] (ADORNO, 2005, p. 56-57)

Com isso, as mudanças no modelo social que favoreceram as modificações na postura adotada pelo narrador vão desembocar diretamente na construção dos personagens ficcionais, que passam a se organizarem de maneira fragmentada em decorrência da perda da estabilidade e do roubo das certezas quanto à própria existência, o que deflagra uma intensa crise quanto à constituição da identidade, que se institui por meio de borrões, lacunas, vazios, transformando o sujeito personagem em um ser impreciso, que é ao mesmo tempo “todo mundo” e “ninguém”.

Por trás de circunstâncias narrativas que em um primeiro instante não se mostram por completo está a base do iceberg, pois a condição do personagem que

se encontra à deriva pode ser representativa do fracasso existencial do próprio homem que está afundado em uma vida na qual não enxerga nenhum tipo de significado. A nova conjuntura social fomenta a crise existencial, e as vivências sempre tão rasas e banais, conseqüentemente, deflagram a falência da narrabilidade da experiência, pois o vivido já não alcança um status significativo a ponto de ser relatado, e assim o saber intercambiável perde definitivamente o seu valor. Mesmo assim, o impasse da modernidade é a manutenção da narração quando já não há mais o que narrar e isso justifica o porquê de o romance se apoiar excessivamente naquilo que é vazio, lacunar e sem sentido, pois é como se ele transmutasse para o papel as inconstâncias que regem uma época cética e marcada por tantas incertezas.

A narração em primeira pessoa possibilita o encontro do narrador personagem com o mundo que o circunda a partir da própria consciência, e a falta de um ponto de vista externo faz com que esse tipo de narração sempre apresente uma visão parcial e não unívoca dos acontecimentos, pois a postura unilateral pode caracterizar distorções que impossibilitam a existência de uma verdade totalizante. Contudo, essa perspectiva é afetada por uma constante na literatura que se processa na contemporaneidade e se caracteriza por “narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens desencarnadas e sem rumo” (DALCASTAGNÈ, 2003, p.33), o que transforma a narrativa em um terreno propício para vazios e incertezas. O narrador protagonista de *Hotel Atlântico* é um ser, como já referido anteriormente, sem nome, itinerante, expatriado, sem origem, literalmente não evidenciado ou precisado, que está o tempo todo envolvido por uma atmosfera de simulações, invenções, manipulações e encenações, que ao representar perante aquilo que está sendo vivenciado está, na verdade, representando simulacros e demonstrando que tudo pode ser ilusório em uma organização social que não fortalece mais nenhum tipo de vínculo.

A ótica do narrador está essencialmente pautada na fragilidade dos seres diante de uma realidade sem utopia que não traz qualquer expectativa quanto ao futuro e não permite que se conecte a nada que se relacione ao passado, sendo o presente, o agora, o instante circunstancial, as únicas coisas que pertencem à personagem. Os buracos deixados ao longo do enredo dilaceram, corroem, suprimem, devoram porque apenas sugerem a decadência do mundo e dos seres, o que causa uma sensação de mal-estar no leitor que, muitas vezes, pode antever na

personagem o reflexo de sua época. O deslocamento da visão perspectivica é total, não há sequer um resíduo do narrador clássico que construía sua narrativa a partir da experiência, o fingimento do mundo paira de maneira soberana e o simulacro do consumo que impera na nova ordem social não desempenha nenhum tipo de atração por parte da personagem que não consegue se vincular a nada e nem a ninguém. Com isso, a lacuna e o entredito pela falta de referenciais geram uma sensação de sufocamento que culmina em um universo onde tudo parece feito de incertezas.

Diante das considerações teóricas sobre a figura do narrador associadas à conjuntura na qual o personagem protagonista se encontra, a narrativa de Noll está sedimentada na narração daquilo que é vivenciado na presentidade da ação, e nega as experiências que eram preponderantes para a constituição da narrativa exemplar, confirmando que na contemporaneidade a experiência advém do olhar e não do saber do viajante, o que se confirma, especialmente, pelo fato do narrador de *Hotel Atlântico* construir também uma narrativa do olhar, na qual o universo que o circunda é captado pela sua retina e exposto em paralelo às suas ações. Desse modo, as incertezas e a fugacidade do presente levam a narração a se afastar expressivamente da concepção clássica: “Numa linguagem que muitas vezes beira o roteiro, ele vai descrevendo espaços, caminhos, sons, tudo com um olhar perscrutador e visualmente preciso.” (ORNELLAS, 2000).

A composição de um modo de narrar quase que exclusivo fez com que o professor e crítico argentino Gonzalo Aguilar (2008) afirmasse que umas das grandes contribuições de Noll para a literatura contemporânea foi a invenção do narrador, que é alcançada após um intenso trabalho de despojo e esfacelamento, que se materializam, respectivamente, nessa figura que não só se priva de viver experiências significativas, mas insiste em transitar sem levar nada consigo, sejam roupas, bagagem, memórias, vínculos, afetos, e vai dismantando a própria identidade diante da inconstância, imprecisão e superficialidade de sua existência.

Em *A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll*, Sandro Ornellas demonstra que a singularidade das narrativas nollinas reside particularmente na figura do narrador, que confere importância ao senso de movimentação por ele empreendido, pois diante de uma crise, o maior problema sempre seria permanecer, e afirma que

sua migração exterior e interior, emblematiza um caminho para a liberdade, para a produção de acontecimentos que estão sob o signo da diversidade,

um discurso pela diferença e pela alegria do múltiplo. Nunca os estados tediosos, nunca a estagnação: “sair é viver, ficar é apodrecer. (2000).

E, por fim, nas andanças desse personagem andarilho, que não tem a necessidade de estar totalmente inserido em uma realidade mimética, as ações do narrador que é qualificado por Gonzalo Aguilar como sonâmbulo, aparentemente apático, que está em permanente deslocamento, colocam em discussão as fronteiras entre ficção e realidade e reforçam o caráter de invenção literária que o escritor confere às suas criações, conforme será observado no desfecho da narrativa, um dos pontos altos desta obra e que será devidamente considerado no capítulo final deste trabalho.

2.3 “Frágeis afetos”²⁸ em uma era de amores líquidos

“Eu não guardo nada comigo.”

(João Gilberto Noll, *Hotel Atlântico*, p. 48)

“Apertei Jill contra mim, lhe varei a boca com a língua. Em meio ao beijo ela sussurrou sim, vem logo. Novamente, abrupto, arredei meus instintos e lhe confessei que eu queria tempo para amar. Jill disse que não, que tinha sido esse romantismo pateta que despedaçara Steve.”

(João Gilberto Noll, *Bandoleiros*, p. 134)

A abordagem amorosa fugaz na literatura contemporânea, grosso modo, costuma estar vinculada à teoria do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, que criou o conceito de modernidade líquida – período que se iniciou após a Segunda Guerra Mundial e se tornou mais evidente em meados de 1960 – para definir uma época na qual as relações sociais, econômicas, afetivas, de produção e de consumo são tão maleáveis quanto os líquidos. Na construção de sua teoria, Bauman (2001) opõe a conceituação de modernidade líquida a de modernidade sólida, período imediatamente anterior ao desenvolvimento da sociedade que está se liquefazendo, sendo esta o contraponto daquela pelo fato de as relações estabelecidas serem estáveis e duradouras, pois a manutenção da tradição solidificava as relações humanas.

²⁸ Inspirado no título de um dos contos que compõem *A máquina de ser*.

Tal circunstância é entendida como produto de uma organização social que impele os indivíduos a terem um contato cada vez menor entre si, tornando as relações afetivas superficiais, frágeis, transitórias e maleáveis como os líquidos. Em oposição às relações sólidas que eram consistentes, duradouras e resistiam às agruras do tempo e do espaço, surge o universo das conexões, em que tudo é superficial e já não há mais lugar para o que se entende por relacionamentos. O homem, imerso em um universo tão volátil, onde tudo parece estar em movimento, orienta-se por um princípio de deslocamento constante por não conseguir estabelecer um ponto de referência ao qual possa se fixar, e é daí, também, que pode surgir a questão da desterritorialização.

Desde a Revolução Industrial a lógica capitalista do consumo já ocupa a lógica da moral, mas, conforme já afirmado anteriormente, tal circunstância se potencializa a partir de 1960, época em que a modernidade líquida encontra seu apogeu e dá vazão a amores também líquidos. O sujeito transformou-se em objeto da superficialidade de sua própria existência e os laços afetivos anteriormente estabelecidos se afrouxam e cedem espaço para vivências circunstanciais, banais e eventuais. O encontro com o outro, que permitia a vivência de uma relação de cumplicidade, no qual se partilhavam sentimentos e emoções, se reduz, na modernidade líquida, a uma busca desenfreada pelo prazer a qualquer custo, pois já não se procura uma companhia, mas sim o sexo como impulso fisiológico que se basta em si mesmo. O contato real entre os indivíduos é cada vez menos frequente, e na busca da autossatisfação o número de relações transitórias e banais se opõe diametralmente ao de vínculos que se almeja constituir.

Assim, a modernidade líquida rompe com a rigidez das instituições sociais que se tornam amorfas como os líquidos, pois nela tudo é descartável e provisório. O homem por sua vez torna-se um anônimo dentro das grandes metrópoles, ocupa o não lugar e fundamenta suas relações interpessoais no desconhecimento e na superficialidade, pois os frágeis laços de afeto se desfazem perante uma sociedade hedonista e imediatista que sequer consegue enxergar o outro, o que em *Hotel Atlântico* se vislumbra na total indiferença e falta de compaixão por aqueles que perecem diante dos olhos do narrador, situação que se especifica pela morte de Susan ao seu lado, que desencadeou apenas temor de uma possível acusação, e da senhora de Viçoso, que morreu diante do personagem protagonista depois de ter recebido uma falsa extrema unção por parte dele, que naquele momento

incorporava o papel de um padre. Se o senso de compaixão está impossibilitado de ser desenvolvido devido à fragilidade dos vínculos, o mesmo ocorre em relação às mulheres com quem ele têm relações sexuais, pois é só o hedonismo que justificou o encontro entre os corpos e está nítido que a constituição de uma conexão mais profunda é improvável porque os sentimentos se liquefizeram, o que é demonstrado pelo comportamento de Marisa, que apesar de ter transado com ele não demonstra nenhuma afetação em relação à forma afetiva como ele passou a tratá-la, em uma postura de total indiferença que reafirma que tal qual ele, ela apenas buscou um corpo que pudesse lhe proporcionar prazer:

O casaco ela trazia pendurado numa das mãos. Falei que ela tinha sido tão rápida. Ela não demonstrou nenhuma afetação pelo elogio. (NOLL, 2004, p. 69).

Então dei-lhe apenas um beijo suave na boca. Falei que eu ia. Ela pareceu não se perturbar. Deixei um dinheiro em sua mão pelo seu trabalho de lavar a roupa. (Ibidem, p. 70).

Essa leveza que é a materialização da falta de vínculos de ordem pessoal, afetiva, humana, social ou profissional facilita a mobilidade porque o indivíduo não está vinculado a nada e não se orienta por nenhum tipo de amarra que possa fixá-lo a um território ou a alguém. O narrador protagonista de Noll, na ânsia de deslizar mais facilmente, esvazia-se do que pode interferir na sua cômoda liberdade de ir e vir, desapega-se de tudo que possa representar um peso ou empecilho para sua errância e por isso se desfaz de objetos, não possuindo bagagem, levando consigo apenas a roupa do corpo e também abdicando de pertences que pudessem surgir em seu caminho, da própria profissão, já que é um ator desempregado, e, particularmente de pessoas, pois quando ele afirma que não leva nada com ele aí também estão contidos seus “amores líquidos” que escorrem após a busca pelo prazer: “Eu disse adeus, falei que um dia a gente ia se rever, me sentindo completamente ridículo.” (NOLL, 2004, p. 17). Até quando o narrador desempregado vai ao cinema em Florianópolis também há menção a formas de amor líquido, pois o personagem do filme mantém um relacionamento com muitas mulheres: “Eram várias, todas tendo um caso ao mesmo tempo com ele.” (Ibidem, p. 38), reiterando a atmosfera de derretimento dos vínculos.

Os fluidos se movem facilmente. Eles 'fluem', 'escorrem', 'esvaem-se', 'respingam', 'transbordam', 'vazam', 'inundam', 'borrifam', 'pingam', são

'filtrados', 'destilados'; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho... Associamos 'leveza' ou 'ausência de peso' à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos (BAUMAN, 2001, p. 8).

Assim, ao habitar um espaço no qual todas as relações são leves, dinâmicas, fluídas, fugazes e maleáveis, o homem já não se sente pertencente a território algum e se transforma em um ser sem território, que não possui ponto fixo e não estabelece referências, restando-lhe apenas alojamentos provisórios, que na obra se materializam no não lugar, pois sua vida é marcada por um movimento intenso e constante. Profissionalmente, ele migra por todos os setores da empresa até esgotar todas as possibilidades de seu aproveitamento funcional, quando lhe sobra apenas o desemprego e novas migrações, dessa vez não mais dentro de um espaço empresarial, já que é necessário transpor cidades a fim de se alojar, mais uma vez provisoriamente, em um novo emprego, e mesmo que em *Hotel* não seja o emprego que o impulsiona a fluir rapidamente por diferentes espaços, há uma motivação intrínseca que o leva a transbordar e a se esvaír a cada novo destino.

Portanto, em *Hotel Atlântico*, o narrador protagonista, corroborando a teoria de Bauman, têm relações sexuais fortuitas, nas quais a construção de um vínculo se torna impossível diante da instantaneidade das ações e dos desígnios que ele impõe à própria existência, sempre fugidia. No entanto, a obra em análise, não se reduz exclusivamente à lógica dos amores líquidos, há uma transgressão sexual que exige o mergulhar em “águas mais profundas”, pois o erotismo aqui estabelecido guarda peculiaridades que precisam ser mais bem contempladas. Não se bastando na transgressão daquilo que está relacionado ao sexo, mais uma vez é a linguagem que engendra uma perspectiva anticonvencional.

2.4 Alguns acenos e o corpo em fúria

“A literatura foi feita, do meu ponto de vista, para que você enuncie as coisas que são silenciadas pela cultura dominante.”

(João Gilberto Noll)

“Comecei a me masturbar para chegar junto ou quase junto de Bernardo. Os dois no mesmo gesto intensíssimo à procura de um minuto dilatado, coisa que só de ser intuída entre os vultos poderia provocar tesões em turbilhões famélicos.

Imaginava o meu amigo engenheiro nu, e ainda mais eu o queria ao vê-lo socando meu pau, o rosto bem próximo, para levar o jato leitoso na cara.”

(João Gilberto Noll, *Acenos e afagos*, p. 67)

Noll cresceu em um ambiente no qual a repressão parece ter sido muito decisiva para os rumos de sua literatura. A mãe, extremamente católica e autoritária, possivelmente, foi a grande cerceadora das pulsões criativas que passaram a acometer o escritor já na adolescência e isso pode ter contribuído para essa busca incessante de fazer da escrita um grande exercício de liberdade, seja no plano da linguagem, dos gostos, de gênero sexual, de estilos ou de gênero literário. Dentre suas muitas significativas influências, ele sempre afirmou que era um homem que tinha se formado intelectualmente lendo padre Antônio Vieira, mas também considerava que os dizeres obscenos e despudorados das portas de banheiros públicos também são uma forma de literatura e que considerava tal manifestação da escrita também como uma influência para seus textos.

Diante disso, e também por ter abraçado um projeto de produção literária que não se curva nessa insistente e anacrônica manutenção do gosto burguês na literatura, Noll foge do senso comum e descentraliza qualquer tipo de convencionalismo a esse respeito e, em seus textos, chama as coisas pelos nomes que elas têm, sem se preocupar com qualquer tipo de afetação que poderia soar demasiadamente piegas diante da brutalidade que tem se transformado existir. Mesmo assim, “Há ainda discursos na própria academia que confundem a obra nolliana com pornografia. O autor pretende, com isso, mais uma vez, fazer carnaval de gêneros e, por isso mesmo, causar dissenso. Daí sua insistência em escrever e descrever cenas com a presença de sangue, fezes, espermatozoides e urina [...]” (CAMARGO, 2008, p. 1). Ao contrário da pornografia, o elemento reinante na obra nolliana é a escatologia, pois em um universo que ansiou por um progresso que se revelou destrutivo e em uma era na qual a apatia, a incerteza, a fragmentação e a insegurança anulam qualquer tipo de utopia, a exposição das entranhas é um meio de exhibir esse homem que oferece o corpo em sacrifício e deixa pedaços de si pelos caminhos por onde passa, representando a própria materialidade da destituição do seu eu que é característica de uma identidade inconstituída.

Assim, a primeira transgressão a ser analisada é a da linguagem escatológica que se corporifica dentro do enredo e parece se constituir em uma espécie de paraliteratura²⁹ dentro do universo nolliano, que nunca tem a intenção de usar nomenclaturas mais nobres para falar de sexo ou excrementos. Muito mais sutil do que o desentranhamento observado em *A fúria do corpo* ou *Acenos e afagos*, em total consonância com o ressecamento que é próprio desta narrativa, é instituída a escatologia, que não opera sentidos sozinha, mas muitas vezes acompanhada do elemento grotesco que potencializa o absurdo das situações inusitadas aos quais o narrador é exposto.

Ao explorar o universo escatológico se observa que a vida dos personagens é feita de fatores excretos, que são expostos com muita naturalidade porque todo ser humano é composto por secreções como urina, fezes, sangue, saliva e se isso faz essencialmente parte da existência, não há por que a literatura não enunciá-las:

Deixei para lá e fui mijar. (NOLL, 2004, p. 29).

Era um amarelo-escuro que o seu organismo tinha expelido durante a noite. Não parecia propriamente um vômito, mas uma secreção séria. A boca aberta, a língua à mostra. (Ibidem, p. 30).

Dei um leve arroto, um pouco de cerveja azeda veio até a garganta. (Ibidem, p. 37).

O cinema fedia a mijo. (Ibidem, p. 38).

Alguém tossia muito no outro lado da parede. De repente escarrou forte e puxou uma descarga. Mijei. (Ibidem, p. 50).

Eu vi então ele se encolher todo num frêmito, como se tivesse levado uma punhalada, se retorcer e cair no assoalho em convulsão. Da sua boca escorria uma baba. (Ibidem, p. 68).

Uma bolha se formou no furo direito do meu nariz e imediatamente estourou. [...] E ele me mostrou uma mancha amarelada, de mijo, que me deixou tremendamente humilhado. [...] Sebastião me respondeu que grave assim como eu fiquei, até que eu tinha me borrado e me mijado pouco na roupa e nos lençóis. (Ibidem, p. 89).

Norberto Perkoski, em *A Transgressão Erótica na Obra de João Gilberto Noll*, traz a lume questões muito prementes relacionadas às relações não exclusivamente afetivas que se imprimem nos enredos do escritor gaúcho. Para isso, em um

²⁹ É o conjunto de textos que está à margem da literatura estabelecida ou dos cânones literários. Diante do modo como Noll considera o escatológico, entende-se que em sua produção tais questões funcionam como paraliteratura.

capítulo de natureza teórica introdutória, ancorado nas ideias de Georges Bataille³⁰, ele aborda didática e assertivamente pontos específicos que remetem às três formas de erotismo, a do sagrado, a dos corações e a dos corpos. A partir da noção de erotismo, o autor articula sua análise às categorias da transgressão em *hiper* e em *hipo*, pressupostos desenvolvidos pelo francês Michel Maffesoli³¹, que serão contemplados a partir de suas implicações na linguagem e serão fundamentais para o que se colocará em evidência a partir de então.

Bataille compreende o erotismo como procura da transcendência humana e supõe que a totalidade do ser só pode ser alcançada, momentaneamente, com o outro, projetando o erótico sempre em direção à totalidade, à fusão e à supressão do limite, que podem levar o ser a se perder. Em *Hotel Atlântico*, nessa busca momentânea pelo complemento, as ações sexuais reforçam a atmosfera de vazio e perda: “Quando a mulher da portaria saiu do quarto, me sentei na cama. Senti como se ela tivesse me levado alguma coisa. Eu parecia mais raso, meio alarmado [...]” (NOLL, 2004, p. 15). Como se pode observar, a busca pelo alcance da continuidade perdida gera uma sensação potencialmente antagônica, a da falta.

Na obra de Noll a vivência sexual se dá por meio da transgressão, pois o próprio modelo do que evoca o desejo erótico é modificado e subvertido, já que o objeto do desejo é ocasional, se basta naquilo que se encontra em meio ao percurso, sem haver propriamente qualquer “ritual” que possa justificar a cópula, bastando-se no ato metonímico de “nada que não fossem ancas anônimas se procurando” (NOLL, 2004, p. 12). O todo se reduz à parte porque o que está de fato engendrado na ação é o sexo de ambos em busca de uma satisfação recíproca, e outros elementos que poderiam conectá-los como afeto, vínculo, busca pessoal não se fazem presentes para acentuar que o interesse que impele um ao outro é o que está da cintura para baixo, podendo ser logicamente substituído por uma outra pessoa sem causar nenhum tipo de prejuízo aos envolvidos.

³⁰ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. (Obra acessada indiretamente a partir do livro de Perkoski)

³¹ MAFESSOLI, Michel. *A sombra e Dionísio* (contribuição a uma sociologia da orgia). Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985. (Obra acessada indiretamente a partir do livro de Perkoski)

Se há transgressão no fundamento que justifica o erotismo, ela também se encontra na própria escritura erótica que, para Michel Maffesoli, se constrói a partir do deslocamento da linguagem que pode ocorrer de duas formas diferenciadas:

[...] existe uma transgressão social em *hipo* tal como há uma transgressão em *hiper*, da mesma forma defende-se aqui que na escritura erótica se viola a linearidade linguística e discursiva de duas maneiras que podem ou não se tornar complementares em um mesmo texto ou obra. Entre outros aspectos, a escritura erótica ou dimensiona a insinuação, a carência que ultrapassa o significante linguístico, que é, muitas vezes, apenas sugerido por associação de ideias, ou até mesmo abortado, direcionando-se então para um ou mais significados que se encontram além do próprio texto; ou, inversamente, se produz na abundância dos significantes que se associam ao mesmo campo semântico pretendido.

No primeiro caso, há um convite, um incitar a figura do leitor para que este preencha, através do código do imaginário comum, as ausências e insinuações deflagradas pelo texto. No segundo, o texto parece preencher todas as expectativas do leitor, levando ao excesso tanto os atos eróticos quanto a linguagem que os sedimenta. (PERKOSKI, 1994, p.28).

Considerando que Noll nunca se furtou a chamar as coisas pelo nome, espera-se que a transgressão em hiper seja a escolha nolliana na abordagem do erótico. Entretanto isso não ocorre via de regra porque a transgressão em hipo não só está presente como também pode se constituir por padrões comparativos entre uma obra e outra, transformando tais categorizações em elementos particulares e subjetivos, ou seja, a crueza e o total desnudamento utilizado em um texto podem transformar em hipo aquele que faz a exposição de modo mais sutil. E é exatamente isso o que ocorre em *Hotel Atlântico*. Se a obra for analisada individualmente, grande parte da transgressão está em hiper, mas se comparadas a outras produções nollianas nas quais as obscenidades são radicalizadas, ela, então, assume uma configuração em hipo:

“[...] a escritura erótica também depende do contexto em que as personagens estão envolvidas, da situação de enunciação e de outros elementos da narrativa. Acrescente-se ainda que, devido ao caráter sutil do erótico, o que é transgressão em *hiper* em uma determinada obra (ou texto) pode converter-se em transgressão em *hipo* quando cotejada com outra e vice-versa. Essa dicotomia não implica hierarquia de valores no que tange ao aspecto interno da escritura erótica, já que ambas são transgressoras.” (PERKOSKI, 1994, p. 30).

Grosso modo, na escritura em *hiper* a seleção vocabular está mais próxima da escória e por isso se materializa no exagero e na exibição não só dos atos da personagem como também daquilo que lhe é particular, pautando-se no que é evidenciado. Já na escritura em *hipo*, o léxico volta-se para o implícito e está

centrado em apenas sugerir a situação erótica, bastando-se nas insinuações. Contudo, a predominância de um dos tipos de transgressão não anula a existência da outra, sendo perfeitamente possível a coexistência de ambos em uma obra. Diante disso, em um primeiro momento serão expostos os fragmentos que caracterizam a transgressão em *hiper*:

Vendo-se despida ela se pôs de quatro sobre o imundo carpete verde. (NOLL, 2004, p. 12).

Eu disse que eu desejava ela, que eu estava morrendo de tesão. (Ibidem, p. 14).

Não passou muito, ali estava ela desabotoando a blusa, me oferecendo os seios fartos que eu ia abocanhando, mordendo, saboreando. Eu disse que dessa vez eu queria comer ela de frente, eu deitado em cima dela, chupando aquelas tetas magníficas. (Ibidem, p. 15).

A noite é toda dele, reservei as melhores mulheres, tudo por minha conta. A última grande foda de solteiro. (Ibidem, p. 43).

- Esse cara tá rondando aqui, chega nele e mata, vai, senão além de te matar eu vou contar pra pomar inteira que eu é que descabacei a tua noivinha, seu puto! A minha querida irmãzinha, ela sim, eu fui o primeiro a comer minha maninha quando ela tinha doze anos! (Ibidem, p. 54).

Marisa abriu alguns botões da batina e gozamos juntos, de pé. (Ibidem, p. 68).

Coloquei a mão em concha no meu sexo. Ele estava pegajoso. (Ibidem, p. 70).

Pedi que ela abrisse os botões do vestido. Eu peguei um seio. Era tão pequeno que quase cabia inteiro na minha boca. (Ibidem, p. 83).

E me contou que no começo do meu sono, antes de perceber que me aplicara uma dose excessiva, ele tinha descabaçado a filha do Dr. Carlos. [...] Quando ela tirou a chave da capela de dentro do vestido, eu pressenti que havia uma bela loura na minha frente querendo ser comida por um negrão. Só não esperava é que o trabalho fosse de descabaçar. Conte para Sebastião que eu só chupava os peitinhos dela, não passava disso. (Ibidem, p. 93).

Todas as circunstâncias narrativas referenciadas têm em comum o fato de fazerem a abordagem sexual sempre de forma muito explícita e até certo ponto chula, já que os praticantes da ação associam o sexo aos verbos foder, abocanhar, chupar, comer, descabaçar, revelando a condição de exclusiva busca da satisfação do corpo que o ato proporciona. Mesmo assim, se comparado a outras obras de Noll, o discurso aqui apresentado constitui-se como algo bem sutil, já que o escritor costuma transpor limites de forma ainda extremada.

Em relação à transgressão em *hipo* é possível observar:

[...] eu disse que tinha me apaixonado em questão de segundos. Ela disse que não acreditava. Pedi que ela pegasse em mim para sentir a prova. Ela pegou e disse que havia muito tempo não via nada com tanta vontade. [...] A minha missão, cobri-la fora do alcance dos seus olhos. (NOLL, 2004, p. 12).

Quando terminei de falar ela estava sentada na beirada da cama, eu de pé. Enquanto ela me aproximava da sua boca, com ar esfaimado ela falou:

- Não, não, o nosso filho é este daqui.

- Vai, vai, trate bem dele – falei gotejando por todos os poros. (Ibidem, p. 15).

Nas duas circunstâncias, a linguagem utilizada, de alguma forma, encobre o que está de fato sendo enunciado e se pauta pela sugestão do momento erótico, que terá seu sentido devidamente preenchido pelo leitor. Portanto, a ereção está sugerida no “algo com tanta vontade” e a prática sexual em “cobri-la”. A prática do sexo oral ficará oculta em “me aproximava da sua boca”, momento no qual o pênis é chamado de “filho” e o narrador pede para a melindrosa “tratar bem dele”, ou seja, esmerar-se no sexo oral, o que provoca o “gotejamento por todos os poros”, que tanto pode remeter à transpiração como ao ato de expelir o sêmen que brota diante do gozo carnal. E assim se constitui a transgressão em hipo a partir do preenchimento dos “vazios” pelo leitor.

Em Noll o sexo totalmente dessacralizado, assim como a viagem, não apresenta uma intenção ou finalidade. No início do livro, barulhos provocativos vindos de outro quarto o excitam, fazendo-o procurar a satisfação de seus desejos na recepcionista do hotel. A relação estabelecida entre ambos quebra a lógica causa/efeito e constitui um caráter de que a intimidade entre eles é somente o sexo pelo sexo, dois corpos que se procuram na ânsia de satisfazer seus impulsos. O sexo pelo sexo também será contemplado posteriormente em sua relação difusa com Marisa, a lavadeira da casa paroquial onde ele se hospedará em Viçoso. Mesmo não tendo manifestado a princípio nenhum indício de atração por ela, mais uma vez o corpo ansiando outro corpo o leva a buscar nela a satisfação de seus desejos primários: “Avancei e lhe beijei o pescoço. Ouvi a bacia cair. Eu abria os botões da sua blusa e lhe beijava os seios. Levantei a saia molhada e lhe apertei as coxas – ela não usava calcinha. / Marisa abriu alguns botões da batina e gozamos juntos, de pé.” (NOLL, 2004, p. 68-70). Também com Diana, a bonita e jovem loira

filha do Dr. Carlos, não haverá nada que o aproxime do amor ágape³², pois nela ele também não projeta nada que vá além do desejo: “Pedi que ela abrisse os botões do vestido. Eu peguei um seio. Era tão pequeno que quase cabia inteiro na minha boca. Ela tirou para fora o outro seio, falou que eu viesse nele também.” (Ibidem p. 83).

Diante da síntese que constitui as experiências sexuais por ele vivenciadas, observa-se que a recepcionista ao ser associada a uma melindrosa, que remete ao ambiente dionisíaco do Carnaval, aproxima-se do elemento profano e o sexo com ela ocorre em um lugar abjeto, que é caracterizado pelo carpete imundo do quarto de hotel, e ele se satisfaz sexualmente através de atos vorazes como morder, abocanhar. Já com Diana, que tem o nome de uma deusa grega que representa o ideal feminino, a pureza, o ato sexual caminha para a atmosfera do sagrado, tanto no que concerne ao ambiente da capela no qual ocorrem os encontros eróticos quanto à não consumação do sexo propriamente dito, já que ele não a violou. É válido ressaltar que as transgressões em hiper quando associadas ao universo do sagrado ficam ainda mais potentes e deslocadoras:

Quando o verão acabava eu procurava o albergue de uma ordem religiosa. Lá um dia comecei a fazer amor com uma freira. Notei que ela se dedicava de maneira a mim de maneira toda especial. [...]

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

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

– Meu Deus! (NOLL, 2004, p. 64).

As experiências pautadas na fluidez das relações corporais parecem insistir em transitar por um universo de profanação religiosa. O que Antônio chamou de “fazer amor”, na verdade revelou-se como o estupro de uma freira, que ocorreu dentro de um convento, e no momento da consumação, o ato foi entrecortado por um “Meu Deus!”, causando um desconforto que será ampliado quando ele revelar a manutenção das práticas sexuais no convento, mas dessa vez a partir de uma inversão: é a freira quem constantemente o procura e oferece comida em troca da satisfação de sua voracidade sexual, o que desnivela a relação desses

³² É o amor que se doa e é incondicional. Na Grécia Antiga, os filósofos atribuíam esse tipo de amor à esposa, aos filhos, à família.

personagens, que é baseada na troca de favores. Também existem outros momentos do enredo no qual o sexo está diretamente relacionado a um espaço religioso, como naquele em que o narrador passou a noite em um bordel e observou que havia um calendário com a imagem de Cristo pendurado na porta do banheiro de seu quarto, símbolo completamente dissonante de um ambiente de prostituição. Em Viçoso, ele se hospedou em uma casa paroquial sem padre e tem relações sexuais usando batina. Por fim, já na condição de mutilado, é na capela do hospital que ele tenta manter relações sexuais com Diana, espaço onde a moça perderá a virgindade com Sebastião. O sagrado convive com o profano como se ambos pertencessem a uma mesma ordem, como se um pudesse se fundir ao outro de forma natural, funcionando como simulacros do real.³³

Ainda no âmbito da transgressão, essa atmosfera sexual que se faz por meio de profanações reforça a impressão de que a mesma atenção dispensada ao sexo é também devotada a signos católicos, como crucifixos ou imagens de Jesus Cristo, reiterando o quanto a identidade do protagonista é tateante e não se fixa, pois ele se sente atraído pelo profano e pelo sagrado. No bordel, ambiente próprio para a celebração efusiva da sexualidade, o narrador não sente nenhum tipo de pulsão que possa impeli-lo ao sexo, pois ele se encontra em uma condição de apatia que só o levam a sentir vontade de dormir. Paradoxalmente, o calendário pregado à porta do banheiro que estampa a figura de Jesus Cristo despojado de suas vestes, e não guarda coerência alguma com o espaço que está situado, pois a busca da satisfação do corpo pelo gozo sexual é recorrentemente combatida pelos princípios cristãos, exerce mais fascínio sobre ele do que a figura da garota de traços orientais, prostituta que ao ser repelida no exercício do seu ofício, passou a cuidar dele de modo muito maternal, oferecendo, inclusive, o pijama que fora de seu pai para o ator vestir, situação entendida como confirmação direta da impossibilidade do coito, já que a imagem paterna se legitima na figura do pretenso parceiro sexual.

Apesar de não constituir uma generalização, o homoerotismo é uma recorrência na produção nolliana que tem merecido cada vez mais destaque dentro dos frutíferos campos de análise existentes na obra do autor. O conjunto das obras

³³ Em entrevista para ao canal Saraiva Conteúdo, o autor gaúcho afirmou ser um escritor obscuro, que dá nome às coisas sexualmente falando, e isso se deve a uma infância reprimida por princípios religiosos católicos. Dessa forma, essa atmosfera de dessacralização pode tanto ser suscitada pela própria experiência particular do escritor como também funcionar como um demarcador do hedonismo presente no mundo do consumo de sensações.

de João Gilberto Noll é a síntese de uma voz literária que é por si só muito homoerótica, sendo uma força afirmativa dentro dos enredos. Embora o narrador protagonista mantenha apenas relações heterossexuais, as referências ao corpo masculino são constantes, e mesmo que as relações homossexuais não se concretizem, há passagens significativas nas quais há um olhar de homem para homem, um interesse pelo masculino que são compreendidos como uma forma de homossociabilidade, termo cunhado pela crítica literária Eve Kosofsky Sedgwick e que pode ilustrar a amizade construída pelo narrador e Sebastião. Para endossar a tese de que o homoerotismo pode estar subentendido na narrativa, episódios pontuais do enredo serão considerados a partir de então.

Ao fazer check-in no hotel de Copacabana, o ator desempregado demonstra certa inclinação para a recepcionista, mas ao se acomodar no quarto que teoricamente poderia lhe oferecer algum descanso físico e psicológico, visto que o primeiro contato com o ambiente foi deparando-se com um cadáver, barulhos vindos do quarto vizinho exercem interferência em seus ânimos “O gemido persistia, era masculino e agora vinha ritmado. Peguei em mim, eu estava levemente excitado.” (NOLL, 2004, p. 11). Mesmo não havendo menção a um desejo pelo masculino, é nesse sexo que está a motivação para a relação heterossexual que ocorrerá na sequência e esse indicativo sutil continuará a aparecer ao longo do enredo e gradativamente ganhará mais vulto.

No decurso da viagem, os cunhados Néelson e Léo passam a ser companhias momentâneas do narrador e desde quando são apresentados está visível que há uma relação de força e fraqueza por eles constituída, sendo este submisso e cativo aos desígnios daquele, que é caricato, afetado e invasivo na quase totalidade das suas ações. Desde o primeiro contato com o protagonista, Néelson estreita uma relação de proximidade com ele que não lhe foi concedida quando se senta à mesa sem ter pedido licença. Essa condição, a princípio apenas invasiva, ganha dimensões mais particulares após a passagem pelo bordel: “Saí do banheiro enrolado na toalha. Néelson deitado na minha cama [...] Boas crinas, Néelson repetiu, e enfiou a mão por dentro da calça. (NOLL, 2004, p. 50). Mesmo que não exista nenhum tipo de explicitação de desejo por parte dos dois personagens, o modo como o discurso se constrói é sugestivo de uma circunstância homoerótica. Também no desenrolar das ações envolvendo os dois cunhados, novas referências ao corpo masculino convertem diretamente para uma referência direta ao órgão sexual: “Léo

sem camisa, ajoelhado na lama. [...] Nélon puxou a cabeça de Léo pelos cabelos, e fez Léo beijar a sua braguilha: - Beija, beija aqui o cara que abriu caminho para você seu puto, beija!" (Ibidem, p. 53-54). Além do rebaixamento imposto a Léo por Nélon, que o agride física e moralmente, a posição na qual os dois se encontram, potencializada pela ação que se configura, é muito sugestiva de uma prática de felação. Mesmo que o ato em si não aconteça, está tudo orquestrado para tal, o que, mais uma vez, reforça a potência que o masculino erotizado vai adquirindo com o desenrolar das ações.

A última e mais importante referência ao corpo masculino está no enfermeiro Sebastião, personagem em quem o narrador parece encontrar a alteridade, o que potencializa a força do que é expresso devido à identificação, afeto e admiração que vão sendo construídas em torno do enfermeiro. No primeiro contato mais direto entre eles, embora com finalidades medicinais, expõe-se uma situação bastante íntima "Ele me despiu com muito cuidado. E começou a passar uma esponja ensaboada pelo meu corpo. [...] ele confirmou passando a esponja pela minha barriga. Depois ele passou pelo meu corpo um pano úmido para tirar os resíduos de espuma." (NOLL, 2004, p. 78). Como se pode observar, são toques contínuos, especialmente em uma região do corpo que costuma ser mais suscetível a estímulos externos e está muito próxima da área peniana. Devido à condição enfermiça do protagonista, a ação do enfermeiro denota cuidado, mas se fosse exposta de forma descontextualizada, seria possível assumir uma feição erótica que, mais uma vez, está diretamente relacionada a dois homens.

Há também outros dois momentos muito sugestivos de um pretenso homoerotismo quando "Sebastião sentado a meu lado, me pegando na mão. Ele disse que ia me levar junto, sim. Que estaríamos na estrada em plena primavera." (NOLL, 2004, p.93) e a proximidade estabelecida entre ambos fornece a imagem quase que de um enlace amoroso que se consumaria em plena primavera, estação climática eminentemente positiva; e já no desfecho o narrador revela que "sentia o cheiro dele na cama muito próxima da minha. Escutava ele começando a rressonar." (Ibidem, p.106), indicando mais uma vez que, mesmo que inconscientemente, Sebastião exerce um potencial de atração sobre ele, que se não se enquadra no homoerotismo se estabelece por uma relação de homosociabilidade e faz cair por terra os enquadramentos engessados e estigmatizados que a sociedade ainda impõe às pessoas na vivência de suas afetividades, comprovando que:

a escritura *queer* de João Gilberto Noll instaura, num gesto profano perante as marcações que definem como instituição questões como gênero e sexualidade, uma literatura que, em seu interior, em seu processo de consagração das palavras — isto é, de separação, de escolha, de proposição ética e estética —, faz cair por terra a ideia de uma *natureza* humana a partir da qual os seres vivos devem se moldar. Trata-se, portanto, de uma literatura que, através de uma linguagem deslocada das repetições que sedimentam gênero e sexualidade, propondo personagens que expressam *formas de vida* singulares, contrapõe-se às organizações contemporâneas que buscam, incessantemente, sacralizar corpos — separá-los à esfera do não uso — subversivos. (SANT'ANNA, 2020, p. 09).

Independentemente de rótulos sexuais, o corpo para Noll parece ser celebrado como um ponto de busca, de conhecimento e de entrega, e isso não condiz com gêneros ou sexualidades específicos, pois para sua literatura molde é algo que não tem serventia alguma. Por isso, mesmo que em *Hotel* esses corpos não se toquem sexualmente, a forma como são apresentados deixa antever a possibilidade desse encontro.

Por ser oco de sonhos, aspirações ou objetivos racionais, a força sexual é a única condição que o leva agir, fazendo com que o corpo, movido por instintos e desejos, não só para ele, mas para todas as personagens com as quais se envolve ao longo da trama, represente o avesso daquilo que é entendido como decência, pois com exceção da estrangeira Susan Flemming e de Dr. Carlos, os demais personagens estão de alguma forma relacionados a aspectos sexuais que se fundamentam na falta de idealização, encantamento, centrando-se na busca por um prazer momentâneo e imediato, que nada mais simboliza do que a condição primitiva do ser humano.

2.5 Rastros de um bandoleiro³⁴ a céu aberto: a viagem

“Então eu vim. Parece fácil dizer “então eu vim” – alguém todo preparado para atravessar o Atlântico de uma hora para outra, sem ter nada o que deixar que carecesse de sua presença. Mas afirmo que essa é uma das frases mais espinhosas que eu já pronunciei nesta já tão curta existência: “Então eu vim.”

(João Gilberto Noll, *Lorde*, p. 10)

³⁴ A primeira definição de “bandoleiro” encontrada no dicionário remete a um salteador de estradas. Porém, para esse título optou-se pelo entendimento da segunda acepção que significa pessoa errante, que se movimenta de um lado para o outro.

Dentre os rituais que João Gilberto Noll cumpriu em suas narrativas, a deambulação é evidentemente um dos mais estimulantes a serem abordados, em especial pelo modo despropositado, vazio, incerto pelo qual o narrador protagonista se desloca, transformando o personagem em um ser que está à deriva da própria existência, fator que também implica decisivamente na crise da identidade. O motivo da viagem é recorrente na literatura e abre um leque muito diverso de implicações no enredo e no destino dos personagens, mas aqui, contrariamente às perspectivas que se desenvolveram a partir de um viés atrelado às produções mais convencionais, tudo parece convergir para uma lacuna infinita que precipita o ser ao abismo de existir em mundo destituído de referências, que lhe nega, inclusive, a condição de constituir a própria identidade.

Voo cego, desbussolado, marca a trajetória do personagem em transe/trânsito de Noll: “Voltei a andar com o meu bordão. No mesmo caminho de antes, de quem não podia se dispersar com as coisas do mundo, de quem suportava uma cegueira que lhe abria o contato com as forças. Me interromper seria um insulto.”³⁵

Ao paradoxo da cegueira que, em vez de cerrar, abre possibilidades de contato, adiciona-se a errância, espécie de maldição abençoada pela vítima, que nela encontra toda a razão de seu existir. (BARBIERI, 2003, p. 60).

Em entrevista à revista *Entrelivros*, realizada por Michel Laub, Noll afirmou que para ele *Hotel Atlântico* era uma pequena epopeia infeliz e isso se deve, talvez, pela atmosfera de desencanto e tantas privações que constitui a eterna viagem do narrador protagonista. Aqui também se entende que a obra pode ser considerada como uma epopeia às avessas, pois o herói que não é mítico, além de não impor à sua viagem um grande feito que pudesse sedimentar seu heroísmo, já que sequer tem um motivo definido para viajar. Desse modo, o livro se desvincula de uma tradição literária consolidada, mas estabelece uma reaproximação em chave paródica com a figura do herói que sai de casa. E se “sair é viver e ficar é apodrecer”, para esse sujeito destituído de referências e de identidades provisórias o grande impasse seria permanecer, ficar, pois em sua condição de desalojado do mundo o embarque nessa cartografia não planejada é indicativa de uma procura, de uma busca que poderiam evitar o seu aniquilamento, já que é só no trânsito que ele parece encontrar o sentido para a sua vida tão desprovida de sentidos.

³⁵ NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 66. (A edição usada por Barbieri não é a mesma utilizada para esse trabalho.)

Antes de pontuar o que a errância agrega ou subtrai no destino do protagonista, serão apresentados os pontos percorridos pelo narrador durante seu percurso itinerante, que também serão considerados sob a perspectiva da toponálise³⁶, e as ações por ele desempenhadas em cada um desses lugares. O ponto de partida se dá em um hotel em Copacabana, Rio de Janeiro, local ao qual ele chega sem bagagem, alegando tê-la deixado no aeroporto do Galeão, o que indicaria que o modo pelo qual ele chegou à cidade foi o avião. A cidade do Rio de Janeiro se estabelece como a referência espacial mais precisa ao longo da obra, pois nomeiam-se a cidade, as ruas, locais públicos, estabelecendo uma referência realista a esse espaço. Nesse hotel, já em sua chegada, depara-se com um cadáver e demonstra uma reação inusitada a tal circunstância ao dar uma “gargalhada imprevista diante da morte”. Durante sua estada na capital carioca, começa a perceber os sinais de desgaste de seu corpo que parece estar gradativamente se deteriorando e também faz sexo duas vezes com a recepcionista, sendo que em uma delas a prática ocorre no carpete verde imundo, que revela o ambiente de sujeira e rebaixamento no qual ele se encontra.

Partindo dali, ele vai de táxi até a rodoviária, local onde embarca em um ônibus para Florianópolis, destino decidido de modo totalmente ocasional: “Resolvi comprar uma passagem para Florianópolis. Vi o nome da cidade num luminoso em cima de um guichê. De repente uma ilha: era um tema que me interessava. E depois eu nunca tinha ido lá.” (NOLL, 2004, p. 22). Mesmo que seja uma escolha inusitada, a ilha remete a isolamento e reforça a condição sempre solitária do protagonista. Porém, um fato imprevisto faz com que ele modifique o rumo inicialmente dado ao seu percurso, pois durante a viagem de ônibus, a passageira que estava sentada ao seu lado morre após uma overdose de medicamentos. Durante o período em que permanece na capital catarinense, transita por ambientes abertos (ruas) e fechados (mercado, restaurante, cinema, bar) e se hospeda em um hotel, que na verdade é uma casa velha adaptada, que ficava na direção do mar. Mais uma vez o lugar que ele ocupa é um espaço que sugere decadência, o que leva ao entendimento de que esses locais estejam relacionados à condição do narrador, não só do nomadismo, por serem lugares de passagem no qual o sujeito não se fixa, mas também do declínio.

³⁶ O elemento norteador para tais considerações é o artigo “Sob o signo de Caronte: *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, escrito pelo professor Oziris Borges Filho.

Em suas perambulações por Florianópolis, entra em um bar para beber um conhaque e, novamente de forma aleatória, volta a tentar dar rumos à sua viagem: “Foi quando lhe perguntei se não sabia de ninguém que fosse de carro para o Oeste catarinense e estivesse querendo rachar a gasolina. A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra direção geográfica.” (NOLL, 2004, p. 35) Como a princípio não é correspondido no seu desejo, ele parte, mas, curiosamente, à noite, quando está voltando do cinema, avista o bar e resolve ir até ele novamente. Considerando que o rumo da viagem desse itinerante é sempre adiante, pois retornar não é sua jurisdição, há nessa ação um indicativo de que algo importante se desenvolverá na trama narrativa a partir de então, o que se confirma pelo fato de ele praticamente ser induzido pelas condições climáticas a entrar no bar, já que no ambiente externo há um vento tão incômodo que chega a interferir na sua respiração, em contraponto ao interno que traz sensação de acolhimento. Então, ele é apresentado aos cunhados Léo e Nélon e, a partir de uma proposta deste, o narrador combina ir de carona com eles até o seu destino pretendido. Aqui uma nova prolepse é constituída, pois o narrador demonstra certa desconfiança em relação a Nélon, impressão que será confirmada no decurso da viagem.

Na tarde do dia seguinte, partem à tarde, em um Gol amarelo, rumo ao oeste catarinense, mas ao anoitecer Nélon inclui na viagem uma parada em um bordel que não havia sido mencionada ao ator desempregado. Nesse lugar, Léo teria sua despedida de solteiro e Nélon incita o narrador a também usufruir dos prazeres do corpo naquele ambiente profano, mas ele demonstra-se apático e deseja apenas dormir. Além de essa letargia funcionar como um indício da degradação que se opera lentamente em seu corpo, também pode ser sintomática do que aquele ambiente limpo, organizado, com signos cristãos, que nada se assemelha a um prostíbulo pode ter provocado nele. Quando no outro dia a partida é retomada, mais uma vez Nélon aborta a viagem e para em uma fazenda chamada Oásis para que possa resolver uma situação com um amigo na companhia de Léo. Enquanto os aguarda, o protagonista vai até um rio que ficava próximo à fazenda e lá encontra um espaço bastante ameno e agradável que será desarticulado pela presença de manchas de sangue na areia, que se seguirão ao testemunho de uma discussão entre os cunhados, na qual ele descobre que Nélon está pressionando Léo a matá-lo. Ele, então, empreende uma fuga alucinante, em ritmo frenético, e consegue escapar da morte que pela primeira vez havia agido com seus imperativos em

relação a ele, e assim o nome da fazenda que está relacionado a uma situação que proporciona algo prazeroso, revela-se totalmente contrário, já que para o narrador constitui-se em um local no qual viveu uma situação hostil e totalmente ameaçadora.

Ao conquistar uma nova chance de prosseguir no seu trânsito, o personagem que estava vagando pela estrada consegue pegar carona em uma carroça e parte para o destino do carroceiro, uma cidadezinha chamada Viçoso. Nesse lugarejo, ele se hospeda em uma casa paroquial sem padre, que estava sob responsabilidade de Antônio, e volta a receber cuidados por parte do outro³⁷, pois suas roupas, que já cheiravam mal, são lavadas e passadas, sua alimentação é assegurada, sem a necessidade de dispendir nada para isso, e dorme em um quarto organizado e limpo. Enquanto suas roupas secam, ele sai pelas ruas do povoado trajando a batina de um velho padre e é reverenciado religiosamente pelos passantes. No decurso de sua caminhada, supõe ter visto Léo em um bar, amedronta-se, passa a andar pelas margens da cidade e acaba entrando em uma casa na qual dá a extrema unção a uma moribunda. Esse momento de total representação, no qual ele adere ao lugar do outro, desempenhando um sacramento que só é conferido aos representantes religiosos católicos, ele se fortalece substancialmente, como se a arte de representar fosse uma potência positiva dentro desse ser em que tudo é negação. Assim, o adjetivo viçoso, que dentre suas acepções indica aquele que tem vigor, se materializa no narrador protagonista, pois a ação de representar o revigora momentaneamente, dá viço, permitindo que ele se sinta fortalecido e tenha coragem de voltar pelas ruas centrais da cidade, tenha disposição para transar com Marisa e possa deixar a casa paroquial e retomar sua errância com alegria: “E com o sorriso na boca recomecei a andar.” (NOLL, 2004, p. 71).

No prosseguimento da itinerância, dessa vez a pé, ele caminha rumo ao Rio Grande do Sul, mas a natureza, que até então não tinha se feito muito presente no enredo, dá indícios de que ele deveria ficar, pois uma escura e intimidadora tempestade se formava. Contrariando os elementos indicativos da permanência, ele aceita a provocação e segue na direção da tempestade, pois não há medo que consiga se impor ao ímpeto pela deambulação, e quando tem consciência que está

³⁷ Quando ele pernoitou no bordel, a garota de traços orientais que Nélon mandou até o quarto para a prática sexual com o protagonista, ao perceber a indiferença dele quanto ao sexo e o cansaço que se abate sobre ele, opta por lhe oferecer cuidados fraternos, ajudando-o a se despir das roupas certamente já marcadas pelas poeiras dos caminhos, arrumando um pijama limpo e cheiroso para que ele possa vestir.

sob as nuvens enegrecidas, pela primeira vez, de forma instantânea, ele projeta sua consciência para o passado: “Me virei para trás, sabia que olhava Viçoso pela última vez. Num átimo me veio tudo o que eu tinha vivido na cidade, como se eu precisasse fazer aquele rápido balanço para me sentir em condições plenas de partir.” (NOLL, 2004, p. 72) E seguindo em frente, ele é atingido pela chuva fria e lançado à noite mais escura - mesmo que ainda estivesse no meio da tarde - sendo intimidado por relâmpagos e raios que o impelem a se abrigar em uma tapera. Cessada a chuva monumental, ele retoma o percurso e já à noite divisa luzinhas que se constituiriam na cidade de Arraiol, e a natureza, em novo momento de alerta, interferiu na estabilidade do solo que ele percorre, dificultando as possibilidades de ele avançar: “O terreno agora era quase pantanoso, e com tremenda dificuldade de levantar as pernas e dar um passo eu ia atrás daquelas luzinhas.” (Ibidem, p. 74). Sua aparência física, potencialmente contravertida pela chuva, faz com que sua caminhada em direção à luz seja infrutífera, pois foi confundido com um possível sequestrador e depois de acuado acabou caindo no chão e perdendo a consciência:

O homem quando viu o meu aspecto enlameado tirou uma arma do bolso. E me apontou. [...]
Lá no fundo da rua vinha vindo um volks preto e branco da polícia, com a luz vermelha em cima girando.
Essa luz vermelha girando, foi a última coisa que eu vi. Me segurei no ferro de um portão e senti que eu perdia as forças. Ainda ouvi a batida da minha cabeça contra o calçamento. (Ibidem, p. 75).

Ao acordar, está internado em um hospital porque teve a perna direita mutilada em uma operação realizada pelo Dr. Carlos, o mesmo homem que teve papel decisivo em relação ao seu destino na noite em que chegou a Arraiol. Durante a internação, é cuidado pelo enfermeiro Sebastião e estabelece proximidade com Diana, a filha do cirurgião. Sua estada no hospital é caracterizada pelo sentimento de enfado, privação e impotência, associada a momentos eróticos com Diana e pela positiva companhia do enfermeiro. O personagem que teve sua trajetória pautada na ação encontra-se em um repouso forçado, e Arraiol se revela como o espaço da quase total decadência, pois nesse ambiente ele foi perseguido, amputado, perdeu o controle do próprio corpo e por esse motivo urinou na cama, vacilou, caiu e “broxou”, e esteve na iminência da morte, experiências que potencializam a crise existencial e o colocam em posição de nulidade diante daquilo que ainda preenchia os vazios da sua existência: a possibilidade de errar, transitar,

deambular, viajar na busca daquilo que não se consegue precisar, mas que é uma urgência que sempre o coloca em movimento.

A atmosfera negativa exercida por Arraiol é reafirmada no dia da alta do hospital, momento no qual o narrador se veste tranquilamente para poder retomar o fluxo interrompido, e é na companhia de Sebastião, aquele que poderá auxiliá-lo a continuar a dar curso ao seu trânsito, que ele parte em uma viagem tranquila, por uma estrada impregnada de elementos positivos, até Porto Alegre. Na capital gaúcha, as expectativas são frustradas, pois o pretenso encontro entre Sebastião e avó que não via havia mais de 20 anos esbarra em um prédio de quatro andares que ocupa o lugar da casa azul de madeira que o enfermeiro esperava encontrar. Junto com a simples casinha demolida ruíu também a figura da avó, fazendo de Sebastião, nas palavras de Idelber Avelar, “um derrotado rastreador de origens”:

Quando chegamos no endereço que Sebastião tinha num papel amarelado, vimos que ali não havia mais a casa de madeira azul que ele me descrevia agora, nos mínimos detalhes, na esperança de eu ajudá-lo a procurar. Agora, ali, tinham erguido um prédio de quatro andares, uma construção visivelmente recente. Perguntei se ele não costumava se comunicar com a avó. Ele contou que não, que desde os vinte anos nunca mais a vira, não se escreviam porque ela era analfabeta. (NOLL, 2004, p. 102).

A partir desse destino fracassado, é o narrador quem indicará assertivamente uma rota, fato incomum até então. E o destino final da viagem é a cidade litorânea de Pinhal, no Rio Grande do Sul, para qual o narrador costumava ir quando garoto, o que pode configurar como um simulacro, pois há a tentativa de recuperar o mar perdido da infância a partir desse. A cidade, de fato, se constituirá como um espaço positivo, apesar do frio incomum, que a faz ser caracterizada como “cidade fantasma”, já que em cidades litorâneas a condição climática é determinante do fluxo de pessoas. Contudo, ao chegarem ao hotel de nome Atlântico, que remete à grandiosidade e imensidão do oceano, materializa-se um ambiente inabitado, visto que eles eram os únicos hóspedes, e deteriorado, pois a fachada está descascando. Após pernoitarem, o desfecho, e o fim da viagem, ocorrerão diante das águas do mar escuro do sul.

Após ser aventada a rota da caminhada, que expôs todo o percurso do narrador de um mar ao outro, observa-se que em todo esse deslocamento a falta de um direcionamento específico, que caracterizaria um roteiro traçado e planejado, foi uma constante, e que mais do que um caminho constituído, o que mais importa para

o narrador é a viagem. Mesmo sem saber por que ou para onde, o narrador está sempre indo, ir é sua rota, porque não tem para onde voltar. E a ação, tal qual o viajante, caminha sempre para frente, não cedendo espaço para recuos ou retornos, o que pode ser entendido como uma forma de resistência à circularidade característica da contemporaneidade. A errância, de certa forma, poderia romper com esse ciclo vicioso e circular que desemboca na mesmice e na apatia, mas a viagem, ao contrário do esperado, ao invés de agregar, apenas suprime, e por não apresentar nenhum tipo de propósito o homem apenas se lança ao caos do mundo sem conseguir estabelecer nenhum tipo de diálogo ou dialética que lhe permitiram extrair significado das próprias experiências. A inconsistência do vivido, aliada à inconstância de experimentações banais que não permitem que nada seja agregado ao destino do viajante, desencadeiam um sentimento de indiferença pela própria condição:

Sim, também eu mataria, e ganharia uma cela e comida do Estado. [...] 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).

Todos os símbolos da viagem estão destituídos de sentido para o narrador e para a narrativa. A bagagem, elemento primeiro daquele que viaja, não existe, ele se basta com a roupa do corpo e não quer levar consigo nada que possa de alguma forma vinculá-lo a algo ou alguém. O mapa que orienta o destino do viajante também não desempenha sua finalidade usual, pois quando utilizado serve apenas para o narrador tatear possibilidades geográficas que não vão necessariamente guiá-lo ou orientá-lo: “No mapa o interior de Minas parecia um formigueiro de localidades. Os meus olhos desceram um pouco, entraram pelo interior de São Paulo [...] Dobrei o mapa, disfarçadamente coloquei-o debaixo da bunda. Depois me levantei e saí andando.” (NOLL, 2004, p. 22). Por não se fixar a nada que é material, desapega-se do mapa que não representou nenhum tipo de função norteadora para a sua errância, pois posteriormente a isso decide ir para Florianópolis, cidade sequer contemplada enquanto ele traçava um novo destino, e que por se tratar de uma ilha pode funcionar como um indicativo do prolongamento de seu isolamento. Outro elemento falho na trajetória do viajante são os cartões postais em branco e nunca enviados, que são marcas explícitas de impessoalidade e deterioração, e funcionam

apenas como demarcadores dos espaços pelos quais ele transitou sem ter encontrado sentido em nenhum:

À tarde *perambulei* pelo centro da cidade. Comprei um postal da ponte de Florianópolis. Eu costumava guardar postais de recordação. Naqueles dias eu levava num bolso de trás da calça dois postais. Já estavam bem amarfanhados. Um deles mostrava a praia de Copacabana à noite. O outro, a barca para Niterói. Agora, aquele postal para a praia de Florianópolis *atravessando* um mar de um azul *escandalosamente artificial*, aquele postal faria companhia a outros (Ibidem, p. 36, grifos meus).

Fundido ao universo dos simulacros, em que tudo é automatizado e imagético, o personagem não consegue abarcar nem a própria experiência, pois está legado a uma condição de profundo isolamento, e também decreta a falência da identidade ao não conseguir constituir um nome próprio. Ao contrário do flâneur, nem a experiência desatenta e superficial parece possível de ser narrada, pois o universo contemporâneo permeado pela inconstância e transitoriedade impossibilita que as vivências sejam organizadas e convertidas em matéria narrável. Nesse contexto, a experiência já não possui nenhum tipo de valor, pois em sua vida tudo parece se converter em um eterno retorno que caracteriza um processo repetitivo que levaria a uma circularidade infinita. Sem saídas ou outros tipos de escolhas, a única condição que resta para o personagem é a da itinerância, pois por meio dela seria possível romper com o universo cíclico ao qual está fadado e também alcançar a alteridade.

No entanto, a realidade à qual se expõe não permite o encontro com o eu e nem com o outro, e em um meio no qual o simulacro do consumo impera sem exercer nenhum tipo de atração por parte do personagem, a viagem que usualmente traz descobertas e fortalece a experiência “em Noll não tem função libertadora, pedagógica ou edificante”, pois ela só potencializa a solidão do indivíduo, não possibilitando a ele nenhum tipo de troca ou relação dialética que permitam que ele extraia sentidos das próprias vivências, o que poderia conferir algum tipo de propósito para a sua existência:

O narrador andarilho de Noll empreende uma viagem sem intenção que se reflete na escrita que ele elabora, pondo-se, então, como antípoda da figura clássica do narrador de Walter Benjamin, pois que não há a transmissão de um saber na sua fala, igualmente esvaziada de uma recepção ancestral e de uma experiência ocasionada pelo distanciamento geográfico do viajante. Trajetória errante esvaziada de sentido ou saber que, no entanto, se faz obra, pois que as viagens sem relato de experiência do narrador nolliano

contam daquilo que não contam de si pela narrativa na qual se desenvolvem, pelo trajeto silencioso que se faz livro (SOUZA, 2015, p. 15).

Impossibilitado de converter o que está sendo vivenciado em matéria narrável, pois tudo aquilo que é experimentado não constitui em si uma experiência, já que na modernidade líquida a superficialidade é a palavra de ordem e pessoas, objetos e relações são coisificados, o texto de Noll demonstra a inquietação do personagem perante um universo de fragmentações, inconstâncias, vazios que transformam a vida humana em algo banal e fugaz. Mas como ele está despido de qualquer tipo de memória ou laço que o vincule a algo palpável, a tradição cede espaço à dissolução e sua peregrinação não alcança nenhum tipo de efeito ou sentido. A desorientação faz com que a localização geográfica não importe, visto que em todos os momentos o narrador externa indiferença em relação a qual rota guiaria seu percurso, estando constantemente exposto aos contornos que os personagens e circunstâncias que cruzam seu caminho de alguma forma lhe impõem, pois o isolamento do mundo constitui a incomunicabilidade, fazendo que o personagem não receba conselhos e tampouco consiga dá-los, pois ao longo de todas as cidades por ele percorridas foi sempre uma postura de silêncio que regeu sua relação com o outro, pois no momento em que é cobrado sobre o porquê de nunca fazer perguntas afirma “– Eu ouço, eu ouço tudo, não peço.” (NOLL, 2004, p. 68), e na sequência já prevê um mal-estar que seria desencadeado pela exposição da história do outro. Por isso, para ele a viagem se basta no silêncio e é esse mesmo silêncio que impossibilita a troca, fazendo com que a viagem também não adquira sentido.

E nessa viagem solitária, motivada pela necessidade de movimento e pela própria inquietude de viver, em uma pretensa tentativa mal sucedida de encarar o mundo, as inevitáveis mudanças que se operam na contemporaneidade interferem e reconfiguram o processo narrativo, pois com a falência da experiência intercambiável, viajar não é mais sinônimo de narrar e, com a fratura na partilha de conhecimentos que ora as viagens suscitaram, “quem ainda aprende com relatos e viagens?” Seguramente, não é o narrador protagonista de *Hotel Atlântico*, que de suas infinitas partidas só lhe resta o sentimento de perda que a viagem provoca, pois ela não consegue ser a articuladora de seus impasses humanos e sociais.

3 A DESTITUIÇÃO DA IDENTIDADE, DO CORPO E O FIM

“O meu nome não. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante [...]”

(João Gilberto Noll, *A fúria do corpo*, p. 09-10)

“Eu andara esses anos todos por aí, e que história pessoal eu poderia contar? Por essa geografia rarefeita quem tinha gerado comigo alguma memória duradoura?”

(João Gilberto Noll, *Rastros do verão*, p.19)

3.1 A identidade não constituída e a representação

“Por enquanto percebia que já não se estava sob a luz do sol, mas de refletores que incidem sobre ele. Ele se constituía em um ator sem ainda possuir a visão da história.”

(João Gilberto Noll, *O nervo da noite*, p. 38)

Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer estabelece reflexões muito pertinentes e pontuais sobre a literatura contemporânea. Ao analisar a literatura que se desenvolveu no Brasil na década de 1980, dentre os muitos autores que estão inclusos dentro dessa vasta seara, o crítico valeu-se das singularidades de algumas obras e dentre elas lançou especial olhar às produções de João Gilberto Noll, assim categorizando-as:

Noll cumpre uma trajetória que o identifica, inicialmente, como o intérprete mais original do sentimento [...] de perda de sentido e de referência. Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; *seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual*, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo. Acontecimentos violentos interrompem seus trajetos de modo enigmático e deixam o corpo em estado de ferida e num arriscado percurso de vulnerabilidade e exposição. Sempre em movimento, perambulando numa geografia incerta, o movimento narrativo de Noll é a viagem [...] (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 32, grifos meus).

Assim, com uma definição certa, identifica-se todo o percurso narrativo observado em *Hotel Atlântico*, colocando em evidência uma questão que foi insistentemente mencionada ao longo de toda a análise até aqui estabelecida: a crise da identidade. Ao vivenciar o esplendor da globalização, o indivíduo se encontra em um grande impasse, está conectado ao mundo, mas totalmente

desconectado de seu espaço, pois está cada vez mais distanciado de um ambiente personalizado no qual as relações não sejam mais fugidias e exista a possibilidade de constituir vínculos, um terreno exclusivo no qual possa se construir como ser. A sociedade que exige modernidade e globalização e é movida pelo capitalismo, mas, ao mesmo tempo, impregnada de arcaísmos, fomenta o problema da ausência de personalidade e da falta de uma identidade constituída. Se não existe uma identidade cultural formada e autônoma, como é possível que o sujeito tenha uma personalidade e identidade plenamente construídas? Confuso diante da atual circunstância, ele percorre caminhos indecifráveis e imprevisíveis, inserindo-se em um período cético, descrente, que é marcado por um vazio tão eloquente.

Em consonância com essa organização social questionável, João Gilberto Noll criou um narrador personagem destituído de nome próprio, totalmente desadequado em relação à configuração social na qual está inserido, um *gauche* perante às ordens sociais estabelecidas, como a obrigatoriedade de ter casa, família, emprego, elementos que lhe configurem um vínculo, uma pertença e uma identidade. Por estar em total desacordo com essas imposições cotidianas, e por sentir-se desajustado diante de um meio no qual não se reconhece, ele vê na errância uma saída para esse abismo, pois a locomoção implica uma aparente fuga daquilo que ele não sabe precisar objetivamente e uma busca por algo que ainda desconhece. A falta de identificação dos propósitos que o colocaram em trânsito faz com que ele siga caminhando por um universo que nunca lhe confere algum tipo de sentido, mas apenas subtrai. Com isso, a identidade que era mais um elemento não constituído em sua vida tão imprecisa vai se esgarçando até chegar ao limite, que é a destituição da própria existência. Portanto, esse tópico se concentrará em analisar como se processa a crise de identidade do sujeito protagonista.

No momento da exaltação dos simulacros e do auge da desterritorialização, o que falta é a identidade. A identidade pode ser o maior traço distintivo para configurar o indivíduo como único. Geralmente, além dos laços familiares, a identidade é determinada por um espaço geográfico delimitado, marcado e conhecido. A mutabilidade de todas as coisas leva as referências espaciais a se dissolverem tais quais as certezas sobre a condição da humanidade. Quem não tem espaço próprio, um ponto de referência, apresenta uma identidade vazia, confusa, mal delineada e sedenta por encontrar uma continuidade, o que desencadeia uma busca incerta pela necessidade de sempre estar em trânsito e que acaba assumindo

identidades provisórias e indefinidas que também são consequências de um estilo de vida escorregadio, movediço, no qual o sujeito parece querer romper qualquer tipo de vínculo com a própria história.

A longa errância da personagem tem início de forma insólita em “(...) um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel Lemos. Enquanto subia ouvi vozes nervosas, o choro de alguém.” (NOLL, 2004, p. 9), momento no qual o protagonista observa tais circunstâncias em um misto de perplexidade e indiferença. É nesse lugar, no Rio de Janeiro, em meio a pessoas e circunstâncias atípicas, que se localiza o ponto de partida da eterna viagem empreendida ao longo de todo o enredo. Sua inserção no texto ocorre por um pedido “– Um quarto com banheiro, cama de casal, uma televisão, e uma mesa onde eu possa apoiar os cotovelos e pensar.” (Ibidem, p. 10). Não é sabido de onde vem, por que estava ali e, tampouco, seu nome. A identidade, fator que condiciona a distinção do ser humano perante a sociedade, não existe para esse homem que não é referenciado por meio de um nome próprio e é apenas mais um entre tantos que viajam sem ao menos entender o porquê de tal empreitada: “– Sim, darei uma olhada no que está acontecendo, senhor..., como posso chamar o senhor? – ela falou. / – Amor, me chame de Amor, Verbo Encarnado³⁸ – respondi.” (Ibidem, p. 14 – grifo meu).

Assim, ele adentra a diegese a partir de supressões do que possa lhe caracterizar com traços peculiares, pois a inexistência de referências aos seus traços físicos como estatura, cor da pele, cabelos, olhos, é compensada apenas nos momentos em que é necessário mencionar elementos do corpo que se deterioram –

³⁸ Essa forma como ele pretensamente “não se identifica” caracteriza uma estranha associação com uma atmosfera religiosa, pois Deus se fez carne na figura de Jesus Cristo. Ao longo da viagem empreendida pelo narrador, o encontro simbólico com Cristo se dá em diversas ocasiões: na imagem do calendário do bordel – “Cristo despojado de suas vestes, só com um pano em volta dos quadris. Estava de pé, tinha as mãos presas uma à outra por uma corda, a coroa de espinhos, gotas de sangue na testa. As pupilas olhavam para o Alto.” (NOLL, 2004, p. 49-50); na casa paroquial em Viçoso, onde ele observa, de forma insistente, a imagem de um crucifixo na parede do quarto no qual está hospedado: “Em dois segundos me desfazia da imagem de padre. Eu era um homem nu diante do crucifixo na parede. Senti um calafrio.” (Ibidem, p. 69-70); no quarto em que está internado no hospital: “Via o Sagrado Coração de Jesus na minha frente, via imagens de pessoas que vinham olhar o artista sem perna, via a careca lustrosa do Dr. Carlos, e em certas ocasiões lamentei não ter perdido além da perna a vista.” (Ibidem, p. 80) e na capela do hospital: “Quando acordei já era noite, tudo escuro. Vi um vitral da Ressurreição iluminado pela lua.” (Ibidem, p. 91) É interessante como essas referências a Cristo estão naturalmente associadas às condições pelas quais ele passa: despojamento, encontro com sua autenticidade após um momento de representação, a indiferença diante da sua condição de impotência e o próprio desejo de poder “ressuscitar” para a errância, o seu eterno vagar sem destino.

“olheiras fundas”, “pele toda escamada”, “lábios ressequidos”, “cárie inflamada de um dente”, “perna que causava piedade”. Outros traços constitutivos de sua personalidade também são escamoteados e, quando apresentados, sempre sem grandes proporções, são feitos aos pedaços, impossibilitando que se construa um sentido contínuo e articulado acerca da figura do narrador, que vai apenas lançando “pistas” esparsas sobre seus traços identitários ao longo do percurso. A primeira referência direta que o singulariza diante das pessoas que cruzam seu caminho ocorre quando está no ônibus que o levaria até Florianópolis e revela a Susan que era um “– Ator desempregado, vivendo nesse momento da venda de um carro.” (NOOL, 2004, p. 27), afirmação que foi feita apenas na página 27, pois até então o elo constituído entre o personagem e o leitor se estabeleceu apenas a partir de suas andanças e pelas ações sempre tateantes e ora sexualizadas. Então, a partir disso inferem-se duas coisas a partir de sua condição: a negação de vincular-se a práticas institucionalizadas como a manutenção de um emprego, e a atitude de quem se despoja daquilo que é material.

Essa ação de despojamento também é indicativa da negação identitária, pois ele recusa se vincular a qualquer tipo de coisa que lhe ofereça pertença ou personalização, o que começa com a venda do carro e se amplia na ausência de bagagem, no fato de possuir apenas a troca de roupa que leva no próprio corpo, do abandono do mapa na rodoviária e da jaqueta no meio da estrada, como se ele estivesse se aliviando não só daquilo que poderia ser um entrave para a viagem, mas também do peso de carregar consigo coisas que lhe dessem algum tipo de singularização. E esse despojar-se fica ainda mais reforçado quando ele recebe um livro no hospital sobre a vida de São Francisco, santo notoriamente conhecido no universo católico pelo desapego, já que em seu processo de conversão se desfez de todos os seus bens materiais, negando toda a opulência que o cercava, em uma atitude de despojamento que o levariam à vivência genuína da espiritualidade, que é reiterada no ato de não possuir absolutamente nada.

Na página 40, mais um pedaço do personagem é apresentado. Em um bar em Florianópolis, ele percebe que dois rapazes estão olhando em sua direção e um deles – Néelson – falava a seu respeito com bastante entusiasmo. Quando o referido rapaz se aproxima, é descoberto o motivo da empolgação: ele havia reconhecido o protagonista pela sua participação em um filme intitulado *O homem que queria ser Deus*. A partir dessa informação, descobre-se que ele é ator de cinema e também de

novelas e, mais uma vez, um traço de sua identidade é associado a um elemento religioso. Apesar da identificação de Néelson ter permitido que se constituísse mais um dado sobre a vida desse viajante que nada revela de si, isso não contribui em nada para a constituição de sua singularidade, já que ele é identificado por aquilo que ele representa – um ator de cinema – e não por aquilo que é. É importante destacar que associação dele à representação ocorrerá mais uma vez quando, já internado e amputado, for reconhecido por Diana, que adorava revistas sobre os artistas de novela.

No momento em que permaneceu internado no hospital, apenas na página 79, em uma conversa de maior cumplicidade com Sebastião, o narrador revela o seu lugar de origem, Porto Alegre, local para o qual nunca mais tinha voltado. Por fim, na página 103, sugere que ele e Sebastião partam para Pinhal e confidencia que era nessa praia que ele costumava ir quando criança. Ao longo de todo o enredo, essas são as únicas características particularizadas do narrador que são conhecidas e podem relacioná-lo a algum tipo de pertencimento, mas ainda assim são insatisfatórias porque se apresentam como elementos transitórios, que já não se fazem mais presentes na sua vida, pois ele já não tem mais profissão, nem carro e nem casa. O mais peculiar nisso tudo é que impossibilitado de ter na atuação uma profissão, ele a coloca como ordem da sua vida ao pautar sua existência em constantes representações, sendo estas uma marca fulcral da sua identidade escorregadia, imprecisa, flutuante, camaleônica e indefinida.

A identidade, elemento que condiciona uma existência singular e exclusiva ao homem, é insistentemente suprimida, e corrobora a dissolução do eu. Além de não se identificar de forma específica para ninguém, ocultando-se em insistentes representações e qualificando-se apenas como um ator desempregado, todas as vezes que tem oportunidade de entrar em contato com alguma forma de identificação essa experiência se define por borrões, rasuras, em um ambiente que configura nebulosidade e imprecisão.

A ausência de nome próprio funciona como um demarcador no processo da crise identitária e da consequente despersonalização, pois o anonimato, além de confirmar a crise na interioridade e em tudo aquilo que possa singularizar o ser, tornando-o único, também evidencia uma potencial crise na narração, pois o indivíduo que não foi capaz de sequer constituir uma identidade tampouco terá condições de extrair experiências daquilo que é vivido, o que desencadearia a

impossibilidade do intercambiável e, por extensão, o surgimento de uma nova perspectiva para o narrar que se pauta na trajetória de uma andarilho, que ao longo do seu percurso se basta apenas na movimentação, sem almejar conhecimentos, afetos, aquisição de experiências ou bens materiais.

Ao longo de toda a obra há três ocorrências explícitas que conectam o protagonista com o próprio nome. Quando ele está internado no hospital, ainda se recuperando da amputação, recebe um de seus escassos pertences de Sebastião: “Ele me entregou minha carteira. Eu nem lembrava mais dela. Dentro havia algum dinheiro e o *meu documento de identidade*.” (NOLL, 2004, p. 77, grifos meus). Quando ele já não se recorda da carteira, na verdade está negando a identidade que estava contida dentro dela, está reafirmando a nulidade da sua própria existência, pois os documentos pessoais são os responsáveis por nos conferir uma existência na sociedade civil. Esse momento de pretenso encontro com a identidade ocorre após ele acordar de seus habituais sonos motivados por sedativos, que de certa forma também cooperam para a nulidade de sua existência, pois quem dorme não produz experiência, não faz nada de significativo nem para si e nem para o outro, ficando impossibilitado de constituir-se enquanto ser particularizado e único. Nessa ocasião, a sedação foi necessária porque ele havia entrado em contato visual com o toco da perna que lhe havia restado e isso o levou a chorar. As lágrimas, que são externadas nesse único momento da narrativa, são a materialização de desalento de quem havia perdido o elemento essencial para a manutenção do seu impulso pelo trânsito e, de certa forma, é um demarcador da pretensa certeza que ele havia imposto a ele, a da errância. E impossibilitado de seguir caminhando, estabelece-se mais uma crise em relação a única certeza apresentada pelo personagem até então, que era a constância da movimentação. É importante salientar que na busca pela inconsciência ele nega a realidade à qual foi exposto e também está perseguindo uma forma de autoanulação: “Olhei pela janela e vi que anoitecia. Me fazia bem ver que um dia estava se esgotando e que eu não participara dele. Com a minha ausência eu me sentia ajustando contas com o dia.” (Ibidem, p. 88).

Em outro momento no hospital, ele se dirige até a janela e se depara com “A vidraça embaciada. Escrevi com o dedo o meu nome no vidro.” (NOLL, 2004, p. 91). O registro do próprio nome no vidro comprova a fugacidade da existência e a personalidade que não se estabelece com solidez, pois o suporte escolhido para gravar o nome não permite a manutenção do mesmo por longo tempo, já que a

permanência é momentânea e fugaz. O nome escrito em um ponto que não se fixa alegoriza a vida do sujeito, que é por essência efêmera e fadada àquilo que é passageiro, e o vidro embaçado funciona como metáfora de uma existência imprecisa, borrada, que não se apresenta com nitidez. Além disso, o vidro no qual ele escreve o próprio nome está contido na janela pela qual ele observava a realidade exterior que lhe havia sido negada pela mutilação, descaracterizando, mais uma vez, a identificação com o universo da deambulação.

Em outra ocasião, Sebastião se dirige a ele chamando-lhe pelo nome: “Num repente ele falou o meu nome em surdina.” (NOLL, 2004, p. 102), mas o tom de voz baixo usado pelo enfermeiro, como alguém que segreda algo para outro, parece ser cúmplice do narrador, como se ele também temesse revelar a identidade de quem prefere viver com a identificação oculta. Nessa passagem, o leitor fica com a estranha sensação de que o sussurro de Sebastião também pode ter relação direta inclusive com quem está lendo o texto, como se em uma relação de total convivência ele também desejasse, de alguma forma, ocultar através da omissão do nome a identidade que o próprio narrador não consegue divisar. Essa impressão é reafirmada pelo modo como o enfermeiro sempre se refere ao protagonista, “meu camarada”, que tanto pode revelar intimidade como também distanciamento, pois esse também é um modo de se referir a alguém de nome desconhecido, esquecido. E, ainda, é oportuno lembrar que o próprio Sebastião não se apresentou ao protagonista através do próprio nome, apenas foi estabelecendo relação de cuidados em relação à saúde dele, sendo o enfermeiro antes de ser especificamente Sebastião: “O enfermeiro disse que ele agora ia me dar um banho. [...] / – Acho que ouvi Diana te chamar de Sebastião – lembrei. / Meu nome é Sebastião – ele confirmou passando a esponja pela minha barriga.” (Ibidem, p. 78). Logo, as três circunstâncias nas quais a identidade é camuflada cooperam para que a crise identitária seja acentuada.

E esse sujeito que está sempre se camuflando, durante sua excursão pela própria vida não leva bagagem, conforme explicitado por ele mesmo, “– Eu não guardo nada comigo – disse eu.” (NOLL, 2004, p. 48), não se apegando a nada, como um ser que se despiu de passado, de referências, ou qualquer outro laço que remeta à sua identidade, como alguém que decretasse a falência da própria individualidade e desejasse apenas se fundir a um todo indefinido e inexplicável, constituindo por meio dessas ações de despojamento o apagamento da própria história. O ato de

viajar sem bagagem também pode representar a perda da memória e da tradição que entrou em franco declínio a partir de uma nova organização que exige uma postura de ruptura com o passado e a anulação de tudo aquilo que possa se caracterizar como vínculo. E ao divisar um passado histórico em ruínas e vivenciar uma profunda crise em relação ao tempo futuro, ele não se vincula a nada: origens, casa, afetos, família, bens materiais e nem ao próprio nome, pois diante do mal estar coletivo no qual as pessoas estão submersas, a errância poderia ser uma forma de reaver as expectativas perdidas, mas, ao contrário disso, diante da superficialidade das vivências ao longo da viagem, na qual as formas de existir se pautam exclusivamente no corpo, ela potencializa a falta de identidade.

Portanto, a sociedade contemporânea, nesse contexto entendida como pós-utópica, acaba se transformando na sociedade das rupturas com o passado e dos elos que demarcam qualquer tipo de vínculo, sendo um espaço de imprevisibilidade que também condiciona a constituição de identidades imprevisíveis. E se o passado é uma força propulsora na constituição da identidade, as incertezas da contemporaneidade, uma época sem utopias, associadas à desmemória que caracteriza o narrador/protagonista, o impossibilitam de chegar ao autoconhecimento e por isso seu processo de errância se demarca por uma cartografia não planejada, na qual seu corpo nômade se decompõe como materialização dessa nulidade existencial que o levam a simular a si próprio, sendo um simulacro de si mesmo ao instituir na representação uma condição para adentrar em um mundo caótico que não aceita sua condição de descentramento, sendo preferível ser o outro do que ser “eu mesmo.”

Assim, a falta de identidade caminha para um processo de quase total nulidade, e a partir disso os traços identitários são fatiados em imagens fragmentadas que são constituídas através das representações do protagonista que simula a si próprio. E por meio dessas representações, surge “um narrador sempre em cena, deslocado, cético e sem perspectivas, vivendo o tempo do instante” (NUNES, 2011, p. 26) e adequando sua identidade aparentemente infinita aos desdobramentos encontrados ao longo do seu percurso. Diante disso, as constantes representações que o ator desempregado encena ao longo do enredo também funcionam como um elemento relacionado à sua identidade não constituída, e para melhor entender esse processo, serão consideradas as postulações de Jean Baudrillard sobre a teoria dos simulacros a fim de demonstrar que a condição

humana, tão frágil, descartável e incerta, também é própria da inexatidão característica da era dos simulacros, pois a sociedade, imbuída de uma atmosfera de instabilidade, parece substituir, a cada dia, a realidade por signos e símbolos, fazendo com que a experiência humana se transforme em uma simulação da realidade. A teoria do simulacro será apresentada com o intuito de mostrar que o “herói” nolliano segue por um caminho divergente: ao invés de consumir signos do universo capitalista, em decorrência de estar na vertigem de um mundo no qual não consegue se fixar e nem se reconhecer, ficando impossibilitado de constituir uma identidade, cria simulacros de si mesmo.

Jean Baudrillard, importante estudioso francês sobre a influência da comunicação e da mídia na sociedade, foi quem desenvolveu a teoria do simulacro, que é problematizada no livro *Simulacros e simulação*. Entre uma das argumentações, ele fala sobre a diferença entre simular e dissimular. Segundo Baudrillard, “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). As pessoas, ao não se contentarem com sua realidade, passam a consumir imagens, signos que gostariam que fossem verdadeiros e, com isso, adentram o espaço da hiperrealidade: “A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem na realidade” (Ibidem, p. 8).

A era contemporânea, caracterizada pela perda das ideologias e pela inexistência de expectativas em relação ao futuro, se apresenta calcada em um mundo virtual e imagético. A globalização, fenômeno tão aclamado na modernidade, pode ter seus encantos em um plano político ou econômico, contudo, ao analisar suas “contribuições” para uma atmosfera social, cultural e literária, constata-se que a mesma também é responsável por o que se convencionou chamar de desterritorialização. O homem que sempre lutou pela demarcação de seu território já não tem oportunidade de se preocupar com isso porque a modernidade, a inconstância e a mutabilidade de todas as coisas o levam a sempre migrar para um novo território, que será ocupado temporariamente, mas nunca poderá ser seu, já que ele é impulsionado a estar sempre partindo e, jamais, fixará um ponto referencial.

Esse processo de tensão entre o indivíduo e o mundo globalizado faz do homem um ser desabrigado, desfamiliarizado e traz como grande e maior consequência a criação de uma vida fundamentada em constantes simulações.

Nada parece real, tudo é simulado. Um fator que pode ser entendido como o motivador do consumo dos signos é a ausência de laços entre os indivíduos. O estreitamento e a proximidade entre os seres estão muito fluídos e, por esse motivo, o apego àquilo que é virtual e imagético atrai tanto as pessoas. Assim, a ânsia por consumir toma proporções cada vez mais extremas, fazendo com que não exista mais o consumo de um produto, mas de uma imagem, um signo, que deturpam a realidade, em prol de uma satisfação ilusória e momentânea.

Se o movimento é um dos aspectos centrais na pós-utopia, período em que tudo é passageiro e o avanço da tecnologia faz com que a modernidade de hoje seja obsoleta amanhã, provocando uma falência que se perpetuará a cada novo dia, afinal sempre existe algo mais interessante e inovador para ser consumido, a teoria de Baudrillard confirma que o ser humano de fato prefere criar uma realidade ideal, simulada, baseada nos moldes impostos, mesmo que esta não tenha conexão com a sua realidade. Mergulhado em um meio carregado de tantas ausências, já não resta outra saída ao indivíduo a não ser tentar preencher o vazio de sua própria existência e o simulacro, que não apresenta um discurso verdadeiro, nem falso, muitas vezes, é melhor do que a realidade. O consumo, que não se restringe apenas ao plano comercial, “soluciona” os problemas da vida, e essa é a grande ilusão criada pela era dos simulacros. A inquietação e a angústia são as grandes protagonistas da vida moderna e, sem sombra de dúvida, as responsáveis pela busca de um espaço simulado.

Um mundo de presente eterno, sem origem ou destino, passado ou futuro; um mundo no qual é impossível achar um centro ou qualquer ponto de perspectiva do qual seja possível olhá-lo firmemente e considerá-lo como um todo, um mundo em que tudo que se apresenta é temporário, mutável ou tem o caráter de formas locais de conhecimento e experiência. Aqui não há estruturas profundas, nenhuma causa secreta ou final; tudo é (ou não é) o que parece na superfície. É um fim à modernidade e a tudo que ela prometeu e propôs. (KUMAR, 1997, p. 157-158, apud MORAES, 2004)

As pessoas estão perdendo, gradativamente, seu espaço dentro da organização social, muitas vezes, sem ao menos se dar conta de que estão passando por tal processo. Portanto, a desterritorialização não se constitui apenas pelas errâncias que foram estabelecidas após a perda das utopias, mas, principalmente, pelo fato de ser quase impraticável ocupar um território durante um grande espaço de tempo, mesmo que esse território seja meramente de signos e imagens.

Se, em linhas gerais, o simulacro se justifica pela prática do consumo de imagens e signos em detrimento do real, o narrador protagonista nolliano encontra-se em uma condição de apatia quanto ao que o circunda e nulidade tão radical que tudo aquilo que é entendido como excessivo ou supérfluo não tem espaço para entrar na sua bagagem, já que na obra nem bagagem ele tem. Por conseguinte, aqui a questão do simulacro atinge atmosferas mais específicas, pois se a prática do consumo não o incita ou atrai, apresentando, inclusive, uma postura de despojamento em relação aos bens materiais, a falta de experiência e a identidade não constituída geram um universo pautado em representações, no qual ele passa a desempenhar simulacros de si mesmo.

Para Mafessoli (1984), a teatralização da vida cotidiana se dá quando o sujeito encena ser alguém que na verdade não é, usando máscaras de aparência. Porém, essas máscaras não são fixas porque ele pode mudá-las diante das circunstâncias, conforme a necessidade exigir, e para o ator desempregado a grande companheira de sua errância cega pelo centro-sul do Brasil será a representação. Destituído de uma identidade exclusiva, a forma mais adequada para se adaptar aos espaços é representar. Quando chega ao hotel de Copacabana, o primeiro contato direto com o outro se pauta pela incorporação daquilo que não é: “Eu, como deveria estar num dia para canastrão [...] peguei a mão da moça e a beijei [...] Preenchi a ficha do hotel, estado civil casado eu menti [...] (NOLL, 2004, p.10). A mentira contada à recepcionista visa instigar a curiosidade dela sobre ele, mas ao mesmo tempo o leva a imaginar como seria a sensação de pertencimento de ter uma referência em algum lugar do país. Um fato também muito importante nesta passagem é que a moça se parecia com uma melindrosa, que remete a uma forma de se trajar muito utilizada como fantasia em carnavais, imagem que reforça a atmosfera do representado, daquele que ocupa um lugar temporário, desempenhando um lugar que não é seu. O sexo que foi praticado com ela também é motivado pelo desejo de se colocar no lugar do outro, pois foram os barulhos provocativos vindos de outro quarto que, em um primeiro momento, o excitaram.

O impasse ante a necessidade da partida também o leva à necessidade de representar: “Se eu encenasse loucura, quem sabe um transido esquecimento, o mundo não correria para me internar. E não seria a mesma coisa que viajar?” (NOLL, 2004, p. 13). Aqui a falta de lucidez é comparada à viagem, como se ambas invocassem processos do inconsciente. No táxi que o levou até a rodoviária, o torpor

que o havia acometido no momento da partida, faz com que ele represente uma realidade ao afirmar para o taxista que estava indo fazer um tratamento contra o alcoolismo no sul de MG, e o mais interessante é que tudo se materializa a partir do imprevisto, como se ele adequasse a representação aos motivos que lhe são oferecidos no decorrer do percurso.

No ônibus rumo a Florianópolis, ele conhece Susan Flemming, e pela primeira vez não se deixa levar pela atuação. Ainda assim, ocupa o lugar do outro ao vestir a jaqueta que era do marido da americana, sendo que ela própria parece estar envolta em inverdades ao afirmar possuir uma profissão que não se confirmará no desenrolar da história. Apesar de serem dois estranhos um ao outro, a breve relação com Susan pela primeira vez estreita proximidade, pois ao longo do percurso estabelecem diálogos banais, sussurrados e íntimos, no que se refere à vida desta que, em um momento de fragilidade, menciona a morte da filha de sete anos em decorrência de um afogamento. Assim, ela se mostra, como ele, uma itinerante que também procura se despir do passado “– Um outro motivo dessa minha viagem, esquecer.” (NOLL, 2004, p. 25). Aqui a insistência no universo encenado se dá na própria escolha do nome da personagem, pois Susan Flemming é o nome de uma atriz norte-americana – ruiva e de olhos verdes como a personagem de Noll – que obteve destaque em Hollywood na década de 30 do século passado. A presença de Flemming causa uma inquietação: o que essa personagem enigmática visa representar? A escolha do nome não seria mera coincidência, o que leva ao entendimento de que ela alegoriza a própria representação.

No banheiro da rodoviária de Florianópolis, ao se olhar no espelho e perceber que ainda estava com a jaqueta do marido de Susan, percebe que havia ocupado o lugar do outro de modo não intencional e teme que isso possa associá-lo à morte da americana, o que o leva a falar sozinho diante do espelho. Ao ser questionado por outra pessoa sobre o que havia dito, mente não só a respeito disso como também assume a identidade momentânea de um vendedor que exerce a profissão viajando por todo o país: “Quando senti que ele ia perguntar o lugar do meu nascimento, onde eu vivia, falei que eu era vendedor.” (NOLL, 2004, p. 32), sendo que aqui o ímpeto pela atuação nasce da necessidade de não expor um traço identitário ao outro.

No primeiro contato com Léo e Nélon, conforme já exposto anteriormente, ele é identificado pelas suas atuações, o que leva Nélon a categorizá-lo de modo

insistente por meio da palavra “artista”, como se durante o período em que estiveram juntos fosse a atuação que regesse todas as ações, o que se confirma pelos trejeitos de Nélon que parece estar desempenhando um papel decorado, pelo ambiente do bordel e pela enigmática do cunhado de Léo, que se assemelham a um filme antigo, e também nos rompantes desse personagem que ficam muito próximos de um desempenho coreográfico. Toda essa atmosfera de representação é selada quando o protagonista sofre uma perseguição digna dos grandes filmes de ação, confirmando Nélon na condição de antagonista, o que já era antevisto por sua atitude inicial de desdém: “– Pois é, eu vi o filme, até não gostei muito – disse ele compondo um ar displicente” (NOLL, 2004, p. 40), categorizando o artista a partir da inferiorização da sua atuação e também por manter uma postura que sempre gerou desconfiança no narrador.

O ponto alto de toda a representação está, sem dúvida, em Viçoso, lugar no qual ele se funde a tal ponto ao papel de um padre que tem a possibilidade até de dar uma extrema-unção, experiência que o deixa plenamente fortalecido, como se a atuação o conectasse com o mundo de uma forma muito autêntica. A aderência ao corpo do outro é tamanha que ele chega a ficar incomodado com o relato sexual profano que lhe é contado enquanto está de batina: “Aquela história começava a me deixar nervoso. Afinal, eu estava de batina, aquilo tudo me dizia respeito. Comecei a desconfiar que eu tinha entrado numa fria: eu ali vestido de padre e Antônio me fazendo ver o estupro de uma freira.” (NOLL, 2004, p. 64). Apesar do incômodo, o ímpeto por representar é tão grande, que o relato de Antônio acaba sendo deflagrador da réplica da ação porque é depois disso que o protagonista faz sexo com Marisa usando batina.

Em Arraiol, depois do enigma que levou à mutilação, ele é reconhecido como ator de novelas e passa a ser tratado com deferência por Dr. Carlos e sua filha Diana. Porém, muito além de um gesto de altruísmo, ambos alicerçam suas ações em interesses particulares que a imagem do artista poderia lhes oferecer. Enquanto o médico vê na figura do ator desempregado um meio para alavancar sua campanha política, tem a complacência da filha para a realização de tal intento, que também enxerga na figura do artista um meio para a satisfação de seus desejos juvenis, deixando nítido que nessas circunstâncias o que ele representa é digno de muito mais valor e apreço do que aquilo que de fato é. Portanto, a representação, além de camuflar uma identidade borrada, que não se define, demonstra-se como um meio

de inserção em uma sociedade que cultua aparências e que se move por aquilo que pode trazer benefícios.

O pavor despertado pela mutilação da perna, que colocaria fim ao trânsito e à busca por algum meio de identificação em si mesmo, faz com que o narrador sinta estar vivendo em um universo de representação, já que a não aceitação da própria condição levam-no ao desejo de propagar seu universo pautado no fingimento e mascaramento a todos os que estão ao seu redor: “De repente me acendeu a esperança de que aquilo tudo não passava de um pesadelo. De repente me veio a velha sensação de que alguém estava representando, no caso aquela garota.” (NOLL, 2004, p. 76). A desconfiança da autenticidade na ação do outro parece ser característica de quem desempenha simulacros de si mesmo, já que não é a primeira vez que ele manifesta incredulidade diante daquilo que é manifestado pelo outro: “Quando o riso se esgotou Susan propôs que tentássemos dormir. Não demorou muito para eu ouvir seu rressonar. Eu não sabia explicar, mas desconfiei que ela fingia ter adormecido.” (Ibidem, p. 27). Logo, para ele ações imprecisas ou circunstâncias insólitas sempre se justificam na representação, que além de colocá-lo em um ambiente de identificação, funciona como saída para os seus conflitos.

Diante do que foi apresentado, na perambulação indicando travessia e artificialidade, o caminho do protagonista sempre se constitui por algum tipo de experiência que incite a representação. A profissão de um ator se constitui em sua relação com o outro, e como as experiências desencadeadas ao longo do enredo não permitem a alteridade, é na atuação que o ator nato encontra a possibilidade de conexão com aquilo que está fora de si. Todos os contatos estabelecidos com os personagens que transitam pela obra constituem algum tipo de simulação, como se o universo da mentira servisse para não permitir que outrem compactue das fragilidades de sua existência tão parca e rala porque totalmente desconhecida. O ponto emblemático na representação do personagem protagonista é que todas as pessoas que estão ao seu redor também parecem estar partilhando experiências inventadas. E o próprio universo no qual estão inseridos aparenta estar saturado e fadado a eternas repetições: “Nélson falava por enigmas. Mas todas as palavras que ele dizia, aquela casa, tudo aquilo me parecia um filme antigo.” (NOLL, 2004, p. 45).

No entanto, negar aquilo que é real em detrimento de uma constante simulação da realidade é um caminho para que ele possa constituir uma relação com o outro que não é experimentada no plano real, demonstrando que a alteridade

é de fato uma das necessidades que movem esse viajante. Assim, os sonhos funcionam como a materialização mais profunda do desejo de poder conviver, de fato, com outros e também são o ápice da ambientação simulada:

No sonho eu era uma mulher sentada no alto de umas dunas. Começava a ventar, de modo que eu sentia nas pernas a ardência da areia esvoaçante. Era uma mulher lá dos anos vinte / Mas, ao contrário dos filmes de época, nada se via em preto-e-branco. [...] Estava muito quente. O meu vestido tinha um decote profundo. Penetrei a mão pelo decote e peguei um seio (NOLL, 2004, p. 29).

Lembrei daquele sonho no ônibus, onde eu era uma mulher observando o homem que acabara de aparecer no horizonte. [...] Refleti que não era o primeiro nem o último sonho em que eu fazia uma mulher (Ibidem p. 37).

Adormeci. Tive um sonho estranho, no qual mais uma vez fui mulher. Só que agora, para acompanhar a minha vida, era uma mulher sem uma perna. Eu, essa mulher, numa estação de trem do interior, em volta apenas mato, esperava alguém que não tinha certeza que viesse (Ibidem, p. 101).

As constantes atuações diante do outro indicam um processo de mascaramento que serve para encobrir algo que o próprio sujeito desconhece: sua identidade. Apesar de a maneira de narrar ser muito próxima, pois o narrador não se distancia em nenhum instante, permanece fundido ao que conta, colado à narrativa, não se preocupando em nenhum momento em demonstrar o que é verdade, fantasia ou delírio, ele “protagoniza” e narra, mas não é atuante, é um mero espectador, que não pratica grandes ações e está fadado a reagir perante as ações praticadas pelo outro: “A tendência para representar se repete ao longo da narrativa tanto no plano do real como do imaginário, atingindo, inclusive, o inconsciente. Essas ‘atuações’ respondem, na maior parte das vezes, a possíveis saídas que o narrador elabora ao seu vazio existencial.” (PERKOSKI, 1994, p. 110).

Ao eleger a representação como uma forma de recusar uma identidade e um meio de se adaptar aos espaços por ele percorridos nesse enredo que se move pela viagem, a narrativa acaba ganhando contornos muito próximos ao de um *road movie* devido ao aspecto extremamente visual, cinematográfico que se vislumbra no enredo:

A paixão pelo cinema, que tomou conta da alma do adolescente, permanece como clara referência no trabalho do ficcionista. O interesse do leitor que segue o itinerário de seus personagens permanentemente em trânsito traz reminiscências de cenas de fuga e perseguição, [...] que levam o espectador a ficar atento a cada gesto personagem, [...] a escutar cada sonoridade como se, além de figurada pelo olho, “a vida pudesse ser percebida através de ruídos.” (BARBIERI, 2003, p. 74).

A palavra e a imagem se entrelaçam em meios às ações que parecem ser representadas com uma trilha sonora, que potencializa o teor do que é narrado, o que se observa no momento em que o protagonista está sendo perseguido em Arraiol ao som de uma ópera. Os blocos que estruturam os capítulos se abrem e fecham como se fossem planos cinematográficos, que ora dão sequência a ação em processo ou simplesmente realizam o corte deslocando o corpo do protagonista para outra ambientação, sem dar continuidade ao que estava sendo observado no plano anterior. Os episódios narrativos também se assemelham a estilos próprios do cinema, como no momento do suicídio de Susan, que a atmosfera de suspense e tensão dominam a ação, e também no desfecho do envolvimento do narrador com Néelson e Léo, que se assemelha muito a um filme de ação:

E chegando lá em cima eu corri veloz até o carro, *abri* a porta *fechei* os vidros com a fúria dos cachorros a poucos metros de mim, ensurdecido *peguei* a chave liguei o carro e aí vieram os tiros por trás, era Néelson vindo ao meu encalço, o carro já em movimento *vejo* pelo retrovisor que Néelson solta os cães, e eu *dirijo* o carro numa velocidade estúpida, aos solavancos, sem rumo, não *encontro* o caminho de terra, dou numa pedra, *bato* noutra, os cachorros aparecem, jogam-se contra os vidros, ouço tiros, Néelson vem atrás disparando tiros certamente para atingir os pneus, não vejo Léo pelo retrovisor, vejo uma pedra enorme na minha frente, vejo que um cachorro expulsa a sua fúria entre o cachorro e a pedra, e eu dou mais velocidade e esmago o cachorro contra a pedra, bato o carro duas três vezes contra a pedra, esguicha sangue no para-brisa, desvio agora para a esquerda, um tiro estilhaça o vidro de trás, pego o caminho de terra enfim, dou toda a velocidade, vou, vou, poeira, poeira de todos os cantos, quase perco a visão, o carro derrapa para fora do caminho de terra, vou, vou, por onde der, ouço os tiros cada vez mais longe, o latido dos cães já num sumidouro, uns dez minutos depois silêncio absoluto, paro o carro. (NOLL, 2004, p. 54-55, grifos meus).

A supressão da vírgula entre algumas orações coordenadas assindéticas, que representam ação intensa, sem pausas e também determina um ritmo de leitura muito veloz, o fluxo frenético de verbos, que sinalizam ações simultâneas e também alteram o tempo verbal em uma mesma estrutura frasal, passando do pretérito – corri – para o presente – dirijo – como se os acontecimentos fossem atualizados diante dos olhos do leitor, o encadeamento de ações convulsivas associados à existência de um único, e aparentemente inalcançável, ponto, geram um efeito de rapidez e simultaneísmo que se assemelham muito a uma eletrizante sequência cinematográfica, que poderia ter sido filmada em um plano sequência, pois a forma como a ação foi exposta não cede espaço para cortes. Portanto, a atmosfera da representação não se basta nas constantes atuações do narrador, mas paira por

todo o texto diante do próprio caráter de encenação que se divisa nas circunstâncias narrativas.

No enredo com caracteres de um universo encenado que está centrado em “um homem familiarizado com a intimidade dos outros” e que se desdobra no seu ofício – e também em sua vida – em diversas possibilidades humanas,

é verdadeiro que, em *Hotel Atlântico*, a sua própria identidade parece-lhe velada e sem um centro interno que conecte, filtre ou unifique essa multiplicidade de atuações e representações projetadas em relação ao mundo que o cerca. E é justamente nos diálogos que a *persona* do ator parece incorporar-se à personagem através das várias mentiras que enuncia, demonstrando o medo – ou a impossibilidade – da revelação da sua verdadeira identidade. (PERKOSKI, 1994, p. 116)

Portanto, a instabilidade da vida contemporânea acaba por demarcá-la como a época da *persona*, do não pertencimento, fatores que desencadeiam uma crise não só territorial, mas também identitária. O todo globalizado dissipa os indivíduos e o sujeito se desarticula porque não conhece seu espaço no mundo e, portanto, não tem consciência de uma posição aceitável que possa ocupar. Viver em um ambiente onde nada está intacto é a realidade de quem vive, literalmente, a descoberto. E vivendo a descoberto o ego passa a se dismantelar e, sem o ego, marca distintiva em qualquer indivíduo, a identidade e a subjetividade se esfacelam diante de um mundo no qual a única condição esperada é a da morte. E se a representação foi uma das companhias desse viajante que abdicou de tudo e todos, ele foi gradativamente sendo retirado de cena por um elemento crucial para que a movimentação pudesse acontecer: o corpo. Por isso, no próximo tópico será abordado como esse corpo se constitui e também se destitui dentro da narrativa e quais efeitos isso tem para a questão da identidade.

3.2 O corpo como alegoria

“Bem provável até que eu quisesse me desintegrar no mundo sideral. Lá teria pelo menos o calor dos deuses para me esquentar.”

(João Gilberto Noll, *Bandoleiros*, p. 10)

O que é o corpo? Que implicações sua constituição guarda em relação à natureza humana? O corpo é local de abrigo, pois nele todos fazemos nossa

primeira morada. É nele, também, que no nosso primitivo ímpeto pela vida buscamos o nosso primeiro alimento. Crescemos e nos desenvolvemos em um corpo e também é através dele que estabelecemos conexões com o universo que nos circunda e descobrimos os sons, as cores, os aromas, experimentamos sabores e sensações. Os sentidos do mundo ocorrem pelo corpo, pois nele matamos nossa sede e saciamos nossa fome, nos deslocamos, sentimos prazer, dor, frio, calor, nojo, náusea, êxtase, expelimos excrementos como fezes e urina, e também esperma e sangue, os jorros da vida e da morte. E se é pelo corpo que passamos a ter uma existência também é na falência dele que encontramos a finitude, a morte.

Em sua viagem destituída de sentido, pautada em vivências superficiais e desagregadoras, na qual a negação do passado, da história interfere decisivamente na constituição da identidade do sujeito, as experiências do narrador se constituem quase que exclusivamente através do corpo, como se sua existência se bastasse no próprio corpo, pois ele é o responsável direto pela sua inserção no mundo, que é sempre apreendido através dos sons, que são captados minuciosamente, seja no barulho vindo de outro quarto, das buzinas pela rua e na súplica de um animal ao antever que será abatido, ou no olhar meticuloso que divisa manchas de sangue no carpete de um hotel e também observa uma mancha de ovo na toalha de um restaurante, mas também enxerga figuras de Cristo que parecem testemunhar todo o seu processo de errância.

Contudo, desde o início da viagem, o corpo do protagonista dá indícios de que algo muito delicado está acontecendo com ele, através de dores, náuseas, mal estar, entre outras coisas que desestabilizam o indivíduo. Desde o Rio de Janeiro, o corpo demonstra desgaste, pois o protagonista já caminha com cansaço, sente dores nas pernas, na lombar, reclama da própria postura reumática e caminha como um trôpego pela rua, condições que o levam até a pensar em desistir de prosseguir seu itinerário rumo ao desconhecido. No prosseguimento da viagem, essas sensações vão se potencializando, como se o seu corpo estivesse sendo sutilmente carcomido pelas suas deambulações e errâncias. Nesse processo de degradação, além das sensações corporais, muitas vezes o narrador tem autoconsciência disso quando se olha no espelho:

Me levantei com esforço, me doíam as pernas. [...] Fui até o banheiro me segurando pelas coisas, sentindo uma espécie de incapacidade – me veio a

imagem de um doente em convalescença se preparando para deixar o hospital.

Na frente do espelho olhei as minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos, enfiei a língua por uma cárie inflamada de um dente, pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir (NOLL, 2004, p. 16).

Sentei na cama. Dei de cara com o meu corpo branco num espelho.

Me olhei num espelho do pequeno saguão do hotel. [...]

Naquele espelho eu parecia de uma terra remota, obrigado a enfrentar diariamente as maiores intempéries. (Ibidem, p. 37-38).

O espelho, portanto, serve para evidenciar a ruína, colocando-o em contato diário com a falência física que chegará ao limite quando ele for amputado, pois a perna é responsável “pelo porte e pelo aspecto de uma pessoa, [...] sua maneira de [...] conduzir-se, de caminhar. [...] é o órgão da marcha, [...] e o símbolo do elo social.” (LELOUP, 2015, p. 65), e além de estar na condição de um mutilado foi destituído daquilo que o colocava em trânsito. A perda da perna afeta outras estruturas de seu corpo, pois, desde então, ele que se mostrava bastante sexualizado, não conseguiu mais ter uma ereção completa.

Tania Teixeira da Silva Nunes, na obra *Corpo e alegoria*, afirma que

Em Noll, o corpo vive soterrado em escombros das ruínas do mundo, em estado submerso e sem poder ocupar qualquer promessa ou perspectiva futura. Mas também se tem na rica prosa do autor o corpo desmemoriado, sonolento, o corpo despido de destino, de si mesmo, de voz plausível para seguir – perdendo o voo e a viagem. (2011, p. 34).

E nisso encontra-se exatamente a condição expressa pelo narrador de *Hotel Atlântico*, alheio ao futuro, apático, errático, sem memória e sem direcionamento. A todas essas características soma-se o fato de que ao longo da viagem o corpo começa a dar indicativos de falência e em meio ao percurso ele acaba continuamente se desconstituindo até culminar na mutilação que precipita o protagonista à total diluição. Portanto, se o corpo é o agente condicionante da existência humana, ele está diretamente relacionado à identidade, e por isso quando ele passa por um processo de desintegração na narrativa, ao considerar que a identidade é um elemento totalmente em crise na obra, entende-se que o corpo funciona como alegoria da identidade do indivíduo que não está constituída.

Rouanet define que “Etimologicamente alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuin*, falar na Ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente

significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.” (ROUANET, 1984, p. 37). Em *Hotel Atlântico*, o processo de deterioração pelo qual o corpo passa implica no fato da desintegração da matéria ter uma dimensão mais profunda, possibilitando uma leitura alegórica.

Em meio a um emaranhado de incertezas pautadas por simulações de existências que não condizem com a realidade, o corpo pode funcionar como uma alegoria da existência e da viagem, e por isso tudo o que está ligado às experimentações do corpo é exposto, inclusive aspectos que dessacralizam a figura de imponente e força representada pelos heróis convencionais. A falência do corpo e a morte são tratadas com indiferença e caracterizam o inferior, o excêntrico, o que pode ser observado no suicídio de Susan: “A boca estava aberta, a língua à mostra. [...] Os olhos escancarados, puro pânico. (NOLL, 2004, p. 30); no espasmo de Antônio: “Eu vi então ele se recolher todo num frêmito, como se tivesse levado uma punhalada, se retorcer e cair no assoalho em convulsão.” (Ibidem, p. 68); e da própria degradação do ator que se encontra em condições precárias de higiene, atravessa dias usando a mesma roupa, urina nas próprias vestes enquanto se recupera da amputação da perna, já não consegue mais atingir uma ereção satisfatória para a concretização da prática sexual e carrega o peso de ser um mutilado: “Durante o banho vi pela primeira vez o meu toco desenfaixado. Ainda muito roxo, *uma enorme ferida na ponta*. Me ocorreu falar alguma coisa para esquecer uma súbita náusea.” (Ibidem, p. 78, grifos meus).

O momento em que descobre que havia sido amputado pode ser considerado o auge do mal estar que o enredo provoca no leitor que se autoquestiona reiteradas vezes sobre o porquê de tal situação, já que mesmo acostumado aos cortes abruptos e às ausências de explicação, a perda de uma parte do corpo não pode ser satisfatoriamente compreendida apenas por meio das palavras: “Ela disse que tinha sido o último recurso. E que o pai fora obrigado a usá-lo.” (NOLL, 2004, p. 76). A partir de então, o corpo que já havia apresentando ao longo da narrativa sérios indícios de deterioração, começará a desaparecer, pois a mutilação da perna é apenas o início de um longo processo de perdas que se prolongarão até o fim da narrativa. O vazio causado pela amputação está em comunhão com o mesmo vazio de sentido que se estabelece quando o protagonista é perseguido por Néelson, o que

permite que personagem e leitor experimentem as mesmas supressões que cortam esta narrativa feita de tantos entreditos.

Embora para a lógica das sucessões narrativas a amputação seja destituída de sentido, para a lógica da crise identitária ela é a marca alegórica da condição do homem na contemporaneidade, pois a degradação do corpo também pode alegorizar o mal-estar e a falta de sentido do indivíduo que vive em um mundo de tantas incertezas. O fato de ser descentralizado no meio social que ocupa e não conseguir se integrar a nada que lhe dê pertencimento faz com que sua identidade não se constitua e isso é evidenciado pelo corpo que perece:

[...] ela me perguntou porque eu tinha ficado com esse olhar envelhecido.
 – De fato – respondi –, não posso disfarçar que de uns minutos para cá qualquer coisa aconteceu para me deixar assim.
 – O quê? – ela perguntou assustada.
 – Olha, meu anjo, acho que estou partindo para saber. [...] (NOLL, 2004, p. 16-17).

Então, sugere-se que a partida poderia restituir os sentidos perdidos que pudessem lhe atribuir uma identidade definida, estável, que não precisa mais se pautar em atuações, mas como a viagem, pelo contrário, suprime ainda mais, o corpo alegoriza a crise que chegou ao limite.

Por fim, o corpo também alegoriza a própria sociedade na qual vivemos e reitera a sensação de inutilidade dos indivíduos em um universo de desorientação e vazio de perspectivas:

Vi no chão um objeto de ferro esquecido [...] O objeto chegava a ser mais preto que o preto, e fosse qual fosse a sua utilidade anterior, ele agora era uma coisa como a minha perna amputada, perdida para sempre. (NOLL, 2004, p. 101).

Acordei na manhã seguinte com a mão do dr. Carlos apertando o toco que eu agora tinha no lugar da perna.
 Havia alguns jovens residentes em volta. Um deles perguntou ao dr. Carlos de que maneira isso ia afetar toda a minha estrutura óssea.
 O dr. Carlos respondeu:
 – Vivemos num mundo de estruturas. Como em qualquer outra, quando se extrai uma parte óssea toda a estrutura é afetada. (Ibidem, p. 94).

Portanto, enquanto o objeto de ferro alegoriza o sujeito personagem, sem utilidade, perdido para sempre, o corpo, materializado na estrutura óssea do narrador, alegoriza a condição estrutural da sociedade contemporânea, enfraquecida, desestruturada, mutilada, desestabilizada e, por que não, sonâmbula e imprecisa tal qual o protagonista.

Em tempos de “progresso” e do avanço irrefreável do capital, o homem se torna mais pobre em experiências e, conseqüentemente, também mais pobre de si mesmo, distanciando-se de tudo aquilo que poderia singularizá-lo como ser humano: “Hoje o vivido e o imprevisível perpetuam o inumano, viraram normas, deixam marcas, cicatrizes e inscrições profundas nas escrituras dos corpos, pois vivemos a experiência da fragmentação.” (NUNES, 2011, p. 56). Nesse corpo que parece não constituir mais uma identidade totalizante, pedaços de sua materialidade doente vão sendo deixados pelo percurso, reafirmando a identidade que está esfacelada, caminhando rumo ao fim, que parece inevitável e será devidamente considerado a seguir.

3.3 A morte pede passagem

“Não havia dúvida: Susan tinha morrido. Lembrei que era o segundo cadáver que eu encontrava em menos de 48 horas.”

(João Gilberto Noll, *Hotel Atlântico*, p. 31)

“Toco no braço de João, cai a noite, e digo que agora ele deve ir dormir. [...] quando cubro João vejo que ele está indo embora. Levo João nos braços até o carro, e ele iria morrer minutos depois, dentro do carro. No meio de um engarrafamento.”

(João Gilberto Noll, *Bandoleiros*, p. 7)

Em sua viagem, os encontros do protagonista anônimo com outras personagens sempre são tensos e reconfiguradores do itinerário que ele vai seguir, mas nenhuma dessas pessoas parece ter a capacidade de se unir ao itinerante em sua errância. Porém, todo percurso empreendido constitui-se apenas de uma aparente solidão, pois por cada lugar que ele passa há sempre uma companhia: a morte. Já no início do livro o primeiro conflito narrativo se estabelece quando ele cruza com pessoas transportando um cadáver na escadaria do hotel no Rio de Janeiro, “[...] e começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver. Lá dentro havia um corpo coberto por um lençol estampado.” (NOLL, 2004, p. 9), e a partir de então a morte se constitui como uma passageira da viagem.

No ônibus que o conduzirá até Santa Catarina conhece Susan Flemming. Durante a viagem ele adormece e sonha, mas quando acorda se depara com um

pesadelo real, a morte de Susan, o que demonstra que na vida dele as coisas sempre tendem a caminhar para uma direção negativa. Ainda assim, a americana é mais corajosa do que o protagonista porque na fuga do passado adota uma opção definitiva, ingere uma elevada quantidade de antidepressivos e morre ao lado do ator, sendo esta a segunda morte que ele encontra em seu caminho. “Tirei os seus óculos escuros. Os olhos escancarados, puro pânico. Recoloquei os óculos imediatamente. Peguei o pulso de Susan, soltei-o, não sabia o que fazer. [...] Não havia dúvida: Susan tinha morrido. (Ibidem p. 30-31).

Em um bar da capital catarinense, ao tentar ressignificar seu caminho por temer ser associado à morte de Susan, questiona um garçom sobre a possibilidade de conseguir uma carona até o Norte ou Nordeste do estado gaúcho e por esse motivo conhece Néelson e Léo, futuros cunhados, pessoas com quem ele continuará dando rumos a sua viagem. Néelson, que em um primeiro momento, já representa uma certa malícia aos olhos do narrador, demonstrará, ao longo da trama, características bem mais peculiares, que perpetuam o vazio de sentido narrativo. Na vida do itinerante tudo é imprevisível, principalmente quando se viaja ao lado de dois estranhos, porém, havia um percurso previsível, sair de Florianópolis rumo a Pomar, pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, onde Léo se casaria com a irmã adotiva de Néelson: “Assim de supetão aquele cara me apresentava um itinerário completo, coisa que eu não estava acostumado a contemplar. [...] Alguém se oferecendo para ser meu *barqueiro* na travessia de mais esse rio [...]” (NOLL, 2004, p. 41-42, grifo meu). Ao associar Néelson a um barqueiro se estabelece relação com Caronte, figura mitológica responsável por conduzir as almas até o mundo dos mortos:

A imaginação profunda, a imaginação material quer que a água tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte. Compreende-se assim, que, para esses devaneios infinitos, todas as almas, qualquer que seja o gênero dos funerais, devem subir na barca de Caronte. (BACHELARD, 1998, p. 79).

E ao aceitar ser conduzido pelas águas imprecisas nas quais navega o barqueiro Néelson, que carrega consigo uma atmosfera de morte, o narrador protagonista assumiu o risco de morrer. Contrariando o que havia sido previamente combinado, o inquietante Néelson interrompe a rota proposta para percorrer um outro caminho e levar Léo a um prostíbulo, para este ter uma noite de orgias na

companhia de prostitutas. Apesar da insegurança de Léo diante da situação, o cunhado o incita, aparentando tomar tais atitudes a fim de se divertir com “um animal” ingênuo e acuado. Nesse lugar bastante incomum, um homem desconhecido, sem referências, característica muita semelhante a do narrador, foi estraçalhado pelos cachorros guardiões do local: “Diziam que era um homem sem ninguém no mundo. Já ouvi que elas enterraram o corpo perto daqui.” (NOLL, 2004, p. 43), o que reafirma a presença tão premente da morte que se materializa mais uma vez quando Nélsion comenta que o que compensava a falta de clientes no bordel, e a consequente crise financeira que isso desencadeava, era o fato de a direção da casa ter outros negócios, dentre eles “um cemitério cheio de bossa, em vez de sepultura é pura grama e discretas cruzinhas espetadas aqui e ali [...]” (Ibidem, p. 44).

A noite no bordel para o narrador é pautada por uma sensação de esgotamento físico, que só o motiva a querer dormir, descartando qualquer possibilidade de fazer sexo com as prostitutas do lugar, mas antes de adormecer ele ficou “deitado de lado, virado para a parede, assim como diziam que alguns índios fazem quando percebem que vão morrer.” (NOLL, 2004, p. 46). Diante disso, teria o narrador intuitivamente percebido que ele poderia estar na iminência de morrer? E ainda, se a figura de Nélsion exercia tanto incômodo nele, por que aceitou passivamente não só o itinerário completo por ele apresentado como também seguir na companhia dele? Teria o narrador um ímpeto inconsciente pela morte? Ou ele já havia, de alguma forma, entendido que ela era o guia que o levaria até o mar de Pinhal, espaço onde ocorre o desfecho da narrativa? Depois de adormecer e ser despertado pela garota de traços orientais, ele mais uma vez se fixa no signo da morte: “Eu quase não me mexia, olhava para a parede como o índio que percebe que vai morrer.” (Ibidem, p. 48).

Na manhã seguinte, ao partirem do bordel, Nélsion desvia a rota mais uma vez e segue para uma fazenda. Explica-se dizendo que tinha negócios a resolver e sugere que o protagonista os espere às margens de um rio que cortava o lugar. Próximo ao rio, o sujeito não nominado identifica uma mancha de sangue que segue uma trilha pelo mato, segue os rastros e só se detém quando ouve as vozes de Nélsion e Léo, que discutiam. Ao avistá-los percebe que o desentendimento entre os dois é bastante sério. Nélsion, absolutamente descontrolado, berrando, cuspidando, apontava uma arma em direção à cabeça de Léo, que estava acuado, ajoelhado no

chão, em pranto convulsivo. O motivo do atrito entre ambos é descoberto rapidamente, Néelson quer que Léo mate o narrador, pois este teria presenciado algo que poderia comprometê-los, provavelmente um assassinato. Para persuadi-lo a praticar tal atitude ele ofende Léo, perturbando-o com coisas que o humilham extremamente.

Caminhei um pouco acompanhando o sangue. Nas bordas do mato parei. Ouvi vozes. (...) Léo chorava. Néelson dizia se cuspindo:

– Se você não matar esse cara agora eu é que acabo com você! Esse cara é artista de novela, se ele quiser denuncia a gente pra polícia e com isso a fama dele aumenta! Como é que eu ia adivinhar que isso ia acontecer, como é?! E ele viu, não tem dúvida, ele viu!

Eu vi o quê?, pensei. Seria o sangue que eu tinha visto? Era essa coisa que Néelson queria esconder me matando? [...]

Esse cara tá rondando por aqui, chega nele e mata. (NOLL, 2004, p. 53-54, grifos meus).

A ironia dessa passagem reside no fato de o protagonista não ter visto nada, não saber de nenhum fato atípico e estar jurado de morte sem ao menos saber o porquê, o que propaga o vazio de sentido presente na narrativa que em momentos se revela como entrecortada, hostil, totalmente enigmática, desprovida de soluções e pautada no inacabamento. Dessa forma, percebe-se que essa literatura busca o silêncio, ele não é uma imposição, deixando o leitor no vácuo propositalmente. Para o prolongamento da ausência há a preferência pelo calar, que não satisfaz as expectativas de quem sempre espera algo por vir: “um silêncio imperioso feito transtornadamente de palavras, o medievalismo da pena e o papel, o silêncio, [...] o clamor do silêncio faiscando nas palavras.”³⁹ Por isso, as lacunas se constituem como fenômenos importantíssimos para a constituição do enredo em suspenso.

Invadido pelo medo da morte, a única alternativa que lhe resta é fugir, e será no próprio carro do “vilão” que o protagonista empreenderá sua bem sucedida fuga. Mesmo sendo perseguido por Néelson e por cachorros ferozes – que levam o leitor a remetê-los de imediato aos cachorros do bordel que estraçalharam o homem que não tinha ninguém no mundo – o desejo do artista é se livrar daquela emboscada. Motivado por uma enorme ânsia em se libertar, ele dribla a agilidade de Néelson, investe com o carro para cima de um dos cães e, mesmo com o vidro todo manchado pelo sangue do animal, consegue sucesso em sua empreitada, vendo-se

³⁹ (*Uma sintaxe marginal*. Entrevista concedida do Suplemento Literário do Minas Gerais, nº 1178, 1992. NOLL, apud CORDEIRO, 2000, p. 169)

livre de tal situação. Assim, já se considera pronto para alcançar seu novo destino, Viçoso.

Abrigado na casa paroquial e com a oportunidade de ter suas roupas lavadas, se veste, então, com a batina de um finado padre e sai caminhar pelas ruas da cidade. Ao se deparar mais uma vez com a morte, aproveita-se de sua condição momentânea e assumindo prazerosamente a representação dá a extrema-unção a uma moribunda: “– Vai, Diva, vai sem medo, vai... / A velha então suspirou, e morreu.” (NOLL, 2004, p. 67). Ao retornar à casa paroquial, o caseiro Antônio quer lhe contar fatos de sua vida, causando incômodo no narrador que não se vincula às marcas referenciais que possam identificar as pessoas, comprovando o declínio da experiência intercambiável. De súbito, a narração é interrompida porque Antônio é lançado bruscamente ao chão em decorrência de uma convulsão, que faz com que de sua boca escorra uma baba, lembrando a substância expelida pela boca de Susan: “Eu vi então ele se encolher todo num frêmito, como se tivesse levado uma punhalada, se retorcer e cair no assoalho em convulsão.” (Ibidem, p. 68). Portanto, a morte concretizada ou iminente é companheira inseparável do narrador.

Depois de ter a perna direita amputada e após um lento processo de recuperação no hospital, o protagonista que já se locomovia usando muletas dentro do quarto, é levado pelo enfermeiro Sebastião para ter essa experiência no pátio do hospital. Mas a sensação de estar a “céu aberto” – expressão que anos mais tarde se tornaria título de um outro grande romance nolliano – o desestabiliza e provoca uma tonteira que culmina em um tombo: “Quando me vi a céu aberto sem a cadeira de rodas, mal tinha descido com a ajuda de Sebastião o degrau da porta, me veio uma tonteira, um desequilíbrio e caí sobre um canteiro de crisântemos.⁴⁰” (NOLL, 2004, p. 84). A queda sobre um canteiro de crisântemos, naturalmente, não é ocasional, já que essa flor é conhecida como “flor de defunto” pelo fato de ser muito utilizada para coroas fúnebres e em vasos que são levados aos cemitérios para ornar os túmulos, pois sua durabilidade e resistência às intempéries a adequam perfeitamente para essas situações. Assim, o “mergulho” no canteiro de crisântemos

⁴⁰ Considerando que essa imagem também pode remeter a um caixão, o leitor mais atento vai diretamente associá-la a uma passagem de quando o personagem protagonista está no hotel de Florianópolis e cai no tapete peludo do quarto exclamando: “– Morri, me enterrem!” (NOLL, 2004, p. 37). Isso confirma que a morte é sempre uma potência dentro do texto, seja ela em circunstâncias diretas ou indiretas.

é importante indício da finitude do ator desempregado, que já vinha de um processo de deterioração que agora se potencializa em esfacelamento.

Apesar de não ser possível precisar quanto tempo o artista ficou internado no hospital, já que a interrupção da viagem estabelece uma fissura na demarcação temporal que anteriormente se estabelecia, considerando as circunstâncias nas quais as pessoas podem se encontrar nesse ambiente, é possível caracterizá-lo como um meio que concilia, paradoxalmente, a regeneração e a degeneração e assim é constituído um espaço de falência e potencialmente de morte. Dentre todas as situações dramáticas e de fragilidade que poderiam ser observadas no hospital, expõe-se uma que caracteriza a morte no seu potencial reafirmativo: “Uma tarde ouvi alguém tocando órgão na capela. Soube depois que era um rapaz que estudara regência na Alemanha, e que sabendo-se com câncer terminal veio morrer em Arraiol, sua terra de origem. (NOOL, 2004, p. 95). Na condição do jovem músico observa-se que ele pode ser considerado um falido na busca da origem, pois, na ânsia de recuperar o passado perdido, volta para casa para morrer e nisso reside a força imperativa da morte, pois aqui não se morre só o corpo, mas também o ideal.

Inserido em toda essa atmosfera de morte, o narrador está sempre divisando o mundo exterior pela janela⁴¹ do seu quarto, que se constitui como uma preferência – “ [...] tudo era motivo para um comentário diante da janela.” (NOLL, 2004, p. 90). – pois diante dela ele dorme, acorda, contempla as mudanças que se operam em um ambiente que já não está mais ao seu alcance:

Sentado na cadeira de rodas eu via agora pela janela do quarto do hospital a primavera chegar adiantada. Flores já ocupavam copas inteiras das árvores. (NOLL, 2004, p.83).

A chuva batia na vidraça, e era essa chuva e era essa vidraça que eu ficaria vendo enquanto os meus olhos não fechassem novamente. (Ibidem, p. 87-88).

Abri os olhos, levantei a cabeça, e dei de cara com a janela que mostrava uma bela manhã. Eu ainda estava na cadeira de rodas. (Ibidem, p.91).

Para Chevalier e Gheerbrant, “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade.” (2000, p. 512), e para o paciente mutilado ela revelará o espaço no qual ele gostaria de estar, que é sempre demarcado por signos

⁴¹ Desde o início do texto as janelas são uma recorrência e através delas o personagem abre-se à experiência de contato com um mundo ao qual está integrado. A partir da internação, ela terá seu valor reconfigurado.

positivos que contrastam com o ambiente de aprisionamento no qual ele se insere. Assim, ela atinge a dimensão de espectro de um universo ao qual ele não mais pertence e que só pode ser observado e contemplado diante da impossibilidade de plena inserção que foi legada pela amputação da perna. Portanto, as constantes menções à janela podem ser bem emblemáticas e também indicativas de morte, pois através dela se anteveem as possibilidades de uma vida que permite o trânsito, as deambulações, para os quais ele está morto devido à mutilação.

Dentre os inusitados encontros ao longo do percurso com pessoas que parecem persistir em subtrair ou modificar algo na vida do narrador, a recorrência incômoda da morte, ou de seus signos, também pode ser entendida em chave alegórica, e funcionar como a personificação da própria condição do protagonista, que ao não conseguir constituir uma identidade definida, deflagra um processo de falência que se opera no próprio corpo, que vai perecendo até atingir a mutilação e a definitiva inexistência.

A morte, que é indício de falência, nulidade, ausência e se contrapõe diametralmente à vida, reforça a questão da nulidade do indivíduo e também se mostra como uma possibilidade de incursão nos vazios de sentido que se manifestarão na vida no narrador. Quando ele parte de Viçoso, apesar de não possuir essa pretensão, a rota final parece estar se aproximando. Durante o percurso é surpreendido por uma forte chuva que o molha e suja. Depois de muito caminhar, chega a uma cidadezinha e resolve pedir abrigo porque sente um grande mal-estar. Surpreendentemente, é confundido com um ladrão e ao ser abordado pela polícia perde a consciência. A troca de papéis estabelecida na chegada da pequena cidade de Arraiol, através da confusão com um criminoso, exhibe o jogo metafórico e implícito de identificação daquele que transgrediu, infringiu uma norma vigente.

As oscilações climáticas entre frio e calor, que muitas vezes não se encaixam na esfera do previsível – há um frio atípico no Rio de Janeiro e um calor inesperado no Rio Grande do Sul – reforçando o meio desajustado no qual o personagem se insere sempre de modo não atuante, também são recorrências que identificam momentos tensos e dramáticos e de alguma forma também são indicativos da morte, pois sempre que as temperaturas se acentuam, há alguma situação que expõe ou coloca o protagonista em risco:

Passei com folga entre dois arames da cerca. Rasguei a calça num galho rasteiro sem folhas. Depois tropecei em alguma coisa, caí. O sol muito forte. Levantei com certa dificuldade. (NOLL, 2004, p. 54-55).

Num momento entendi que ele falava do frio. Eu disse, ah, o frio, como devem ser frias as estepes russas. Ele disse que as estepes russas eram tão frias como à morte. Isso eu ouvi com toda a clareza. (Ibidem, p. 19).

A palavra Atlântico que compõe o título remete imediatamente ao mar, à água e até a chegada ao hotel de mesmo nome, em todos os caminhos percorridos pelo narrador a água sempre apareceu como elemento que remete à morte. Desde o hotel do Rio de Janeiro, situado na Nossa Senhora de Copacabana, avenida que fica próxima à orla, no qual ele se deparou com um “banheirão de carregar cadáver”, a água parece ser uma espécie de rota da morte, pois conforme afirmado, ela está constantemente associada a essa ideia de finitude. Durante o trajeto de ônibus da capital carioca à catarinense, Susan Flemming confidencia que o motivo de sua viagem era esquecer a morte da filha de sete anos que morreu por afogamento no Canadá, perpetuando, então, o potencial destrutivo da água.

No momento que antecedeu a perseguição que o protagonista sofreu por parte de Nélsion, ele estava em um ambiente próximo a um rio calmo e límpido, que caracterizava uma sensação de bem-estar que acabou sendo quebrada quando ele avistou manchas de sangue na areia que margeava as águas do rio. Embora não se saiba a origem daquele sangue, julgam que ele tenha visto alguma coisa relacionada a isso e por esse motivo está selado o seu destino: Léo deveria por fim à vida do artista, o que não se concretizou porque ele conseguiu empreender uma fuga alucinada, mesmo com Nélsion no encalço atirando a esmo.

Em Viçoso, observam-se duas situações que também conectam a água à morte. Quando o protagonista anda pelas ruas da cidade representando um padre, incorpora o lugar do outro a ponto de dar a extrema-unção a uma moribunda. No momento em que isso acontece, o personagem afirma: “Senti uní instinto de que me faltava um óleo santo, alguma coisa assim. Encostei o polegar direito na minha língua, senti ele úmido, e com ele fiz uma cruz na testa, na boca, e no peito da agonizante.” (NOLL, 2004, p. 66). Mesmo que aqui a água não apareça de forma explícita, ela se estabelece de forma indireta através da saliva, que é líquida e constituída de 99% de água e serve como demarcador da passagem da senhora que, após a “benção”, morre. Quando retorna à casa paroquial, é recebido por Antônio que tenciona lhe contar a história de sua vida. Nesse momento, “Antônio

falava, navegava em alto-mar do Pacífico Sul, se dirigia a uma ilha chamada Naia.” (Ibidem, p. 68), e completa seu percurso de divagações espaciais e existenciais por águas imaginárias, encolhendo-se e caindo no assoalho em decorrência de uma convulsão, contratura involuntária da musculatura que em casos mais extremos pode até levar à morte.

Ao partir de Viçoso, o protagonista passa por uma tempestade tão intensa que tem o potencial de encharcá-lo, também o acua, devido à grande proporção, e interfere nas condições necessárias para que ele pudesse continuar caminhando, já que o terreno pantanoso interfere significativamente na sua mobilidade. Após “aceitar a provocação” e enfrentar toda essa intempérie líquida, ele chega a Arraiol, é confundido com um bandido e, atordoado por algo inexplicável, sucumbe. Quando recobra a consciência, descobre que teve a perna direita amputada, ou seja, uma parte do seu corpo havia morrido definitivamente para esse mundo. No hospital, em uma manhã o enfermeiro Sebastião lhe aplica uma dose elevada de sedativos acidentalmente, que “Foi como o ponto alto numa *onda*, para depois *naufragar*.” (NOLL, 2004, p. 92, grifos meus), ou seja, a experiência de quase morte se assemelha a um naufrágio.

Por fim, no hotel de Pinhal, enquanto Sebastião tomava banho e cantava uma música que falava da saudade da terra de origem, o protagonista sente que o enfermeiro era a última pessoa que ele iria ver. Então, caminhou com dificuldade até o banheiro e após se deparar com o amigo, de forma involuntária, começou a escorregar até se espatifar na laje do banheiro e sentir que havia perdido a audição, ou seja, ocorreu a morte de um dos sentidos, inclusive um dos mais colocados em evidência ao longo dessa narrativa muito sensorial.

Desse modo, a morte se configurou como uma potência negativa que foi se constituindo ao longo do enredo e foi deixando seus rastros por todos os caminhos pelos quais o narrador andou, mas antes de ela se impor como destino final dessa viagem, era necessário que o protagonista pudesse ter a chance de constituir a alteridade até então desconhecida, e, por isso, antes do emblemático desfecho estava Sebastião.

3.4 No meio do caminho tinha um Sebastião e o fim

“É preciso alguma estrada para descobrir que há outras pessoas nesta viagem.”

(João Gilberto Noll)

Desde a apresentação dos primeiros conflitos narrativos, ainda no hotel de Copacabana, a fraqueza física abala o espírito do narrador e o leva a, inconscientemente, antever o seu futuro. A consciência da deterioração do corpo o motiva a partir, sem rumo, mais uma vez, embora em cada viagem empreendida ele fosse deixando pedaços de ego e de sua própria matéria pelo caminho, pois quanto mais seu corpo se deteriora mais ele se esvazia de sua identidade. Por já não ter forças suficientes para caminhar com as próprias pernas, o que mais uma vez funciona como indício de sua situação final, ele passa a se locomover de táxi, ônibus, carro, carroça, e finalmente a pé, em um processo gradativo e contínuo que será interrompido quando sua capacidade de locomoção é totalmente afetada pela amputação alógica e desprovida de sentido de sua perna direita. Não tendo mais condições de seguir viagem sozinho e de forma autônoma, vê no enfermeiro Sebastião – que é bondoso, cordial, companhia agradável e útil durante a recuperação da convalescença e que sempre o anima com sua conversa despretensiosa e humorada – uma forma para dar prosseguimento à viagem. Assim, o enfermeiro representa a figura de uma muleta que tanto vai auxiliá-lo a reabilitar a locomoção quanto a não permanecer estagnado e se manter no seu propósito de sempre seguir em frente.

A relação por ele construída com Sebastião, que a princípio se limita a algo bem utilitário, vai ganhando vulto, e o enfermeiro, a princípio coadjuvante, agiganta-se em importância para o narrador e a narrativa. Se a amputação lhe tirou o controle do próprio corpo, negando-lhe o direito de manter-se em trânsito, é Sebastião quem passou a ter controle sobre ele. O enfermeiro é inserido no fluxo narrativo a partir de uma ação positiva para o narrador que acabara de descobrir que haviam lhe amputado a perna direita, pois é ele quem o priva momentaneamente da dor e da consciência de sua condição: “Antes de eu pedir um anestésico, um sedativo, eu encontrei ao máximo as minhas forças que eram quase nada, e levantei a cabeça: tinham me amputado a perna direita. / Apareceu um enfermeiro negro, e ele me

espetou uma agulha na veia do braço que estava livre. (NOLL, 2004, p. 76). Nessa ocasião, Sebastião permite que ele se liberte da dor de existir, e essa ação será replicada outras vezes porque o hospital traz uma sensação de aprisionamento muito grande para ele, que prefere dormir, privar-se da consciência e aproximar-se da morte – afinal o sono pode ser entendido como a morte temporária do consciente – do que divisar uma vida que não é a sua, em um indicativo de total autoanulação. A total confiança em Sebastião faz com que o enfermeiro mantenha quase que uma relação de manipulação do consciente do narrador, já que é ele quem administra os remédios para a recuperação do artista e passa a ter o poder de determinar quando este, através de sedativos, estará privado ou não da consciência.

Coube também ao enfermeiro devolver a carteira na qual estava a identidade do protagonista, como se simbolicamente estivesse restituindo a identidade do enfermo ou dando a possibilidade de ele constitui-la. Tanto a carteira quanto o que estava contido nela estão molhados e o contato do documento com a água pode ter um propósito de ressignificação, especialmente no que tange ao seu significado simbólico: “As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 15). Assim, desse contato do documento com a água poderia existir uma promessa do desenvolvimento da identidade do narrador, e quem deu a ele essa possibilidade foi Sebastião, que, ao contrário de Diana e do Dr. Carlos, que voltam a sua atenção para o ex-ator de novelas e não à pessoa em essência, ele sequer o conhecia da televisão e por isso não o atrela a simulacros e representações, constituindo uma relação com o indivíduo na sua essência.

Enquanto o médico, pouco preocupado com o paciente, mas empolgado com a ressonância que o ator desempregado poderia dar a sua carreira, concede entrevistas ao jornal local para falar do sucesso obtido na cirurgia, pois “a via cirúrgica – era assim que se referiam à amputação – tinha sido uma decisão acertada. Que eu poderia voltar muito em breve para as câmeras de tevê.” (NOLL, 2004, p. 77), Sebastião o priva da dor, cuida de sua higiene, da alimentação, o auxilia na reinserção no mundo dos caminantes e é sempre muito solícito em relação às suas necessidades, mesmo que isso se resuma a uma simples conversa, e com o estreitamento dos laços, vai resgatando-o da melancolia na qual se encontrava:

Aí Sebastião contou uma piada para me alegrar. A personagem central da piada era uma dinamarquesa na cadeira do dentista. Ele terminou de contar soltando uma estrondosa risada. / Eu ri. Notei que o esforço de rir não me doía tanto. (NOLL, 2004, p. 79).

Sebastião me acordou uma manhã dizendo que tinha chegado o dia de eu andar um pouco na cadeira de rodas.

- Nós hoje vamos sair dessa cama – ele repetiu algumas vezes.

Tomei o café com leite, não quis comer nada, excitado com a perspectiva de sair um pouco da cama, ver novamente outras coisas além daquele quarto. E depois, as minhas costas estavam em ferida por eu ficar tanto tempo deitado. [...]

Então ele me deu o banho com a esponja, e pela primeira vez polvilhou com talco o meu único pé, o meu sexo, o traseiro, as costas, as axilas. E me vestiu num pijama. Um pijama cinza com frisos cor de vinho na gola e nos punhos. (Ibidem, p. 80).

Além de ter a capacidade de afetar positivamente o cotidiano de limitações que caracteriza o hospital, Sebastião é o responsável pela reintegração do narrador ao mundo ao qual ele pertencia ao colocá-lo fora do ambiente do quarto, que o faz apodrecer em vida devido às feridas provocadas pela inércia de quem sempre se movimentou, mesmo que seja em uma cadeira de rodas, e reabilitando nele rituais diários da assepsia como banho e troca de roupa. Assim, gradativamente, o narrador vai se libertando do estigma do convalescente e se aproxima de Sebastião na mesma medida em que se distancia de Dr. Carlos, pois o médico, que se empolgou com o “cartaz” que o artista de novelas poderia oferecer a sua campanha política, parece ter percebido que isso não iria fazer nenhuma diferença para ele e passou a legá-lo a um descaso que, mais uma vez, é compensado pela figura sempre altruísta do enfermeiro.

A amizade que vai se estabelecendo, e até permite que ambos falassem sobre suas origens, algo muito incomum a esse protagonista que nunca se revela, leva Sebastião a confidenciar para o narrador que ele iria pedir demissão do hospital. Sem ter a mínima condição de ficar sem a presença do seu “Sancho Pança”, ele pede: “– Me leva.” (NOLL, 2004, p. 84), solicitação que será reiterada mais três vezes no texto, pois além da possibilidade de ter alguém que o leve a ficar novamente em trânsito, ele “gostava do modo seguro como ele conduzia a cadeira de rodas” (Ibidem, p. 84), o que não pode ser perdido por esse indivíduo que pela primeira vez está sentindo segurança na presença de alguém.

E conforme os vínculos frouxos vão cedendo espaço para o afeto, para o enxergar o outro, o protagonista projeta todo esse sentimento até então desconhecido em Sebastião e passa a só ter disposição para conversar com ele, o

que o vai distanciando de Diana, que agora só o enfada, pois o narrador que “Sempre tivera dificuldade em seguir os outros” (NOLL, 2004, p. 87), deposita toda a sua atenção e confiança no amigo, e a presença do enfermeiro era a única coisa que aplacava a sua vontade de fugir do hospital a qualquer preço: “O que Sebastião falava era exatamente aquilo que eu precisava ouvir para continuar me apegando à rala vida que eu ainda tinha em volta.” (Ibidem). E assim, pela primeira vez, o protagonista conseguiu encontrar a alteridade, nessa interação e dependência do outro que o levaram a experimentar sensações até então desconhecidas, como a confiança: “Eu agora confiava cegamente nele, acreditava que ele me levaria junto de coração, que de algum modo eu poderia lhe ser uma presença boa.” (Ibidem, p. 96);

De fato, Sebastião é o único que “estabelece um diálogo verdadeiro, em oposição às atitudes inautênticas que imperam no meio” (PERKOSKI, 1994, p. 115), mas mesmo que esse sentimento de alteridade aparente estar se constituindo, a amizade do narrador pelo enfermeiro também está sedimentada na dependência física daquele que já não tem mais o domínio sobre o próprio corpo. E ao constatar que Sebastião tinha um poder muito grande sobre ele, inclusive o de executar ações que seu corpo de mutilado não lhe permitia, o personagem passa a funcionar como uma espécie de duplo do narrador, pois executa todas as atividades que ele não pode executar, incluindo as triviais como tomar banho ou movimentar-se, até as mais particularizadas, como dormir na cama do enfermo – “Quando abri a porta e acendi a luz do quarto vi que Sebastião dormia na minha cama.” (NOLL, 2004, p. 91) e se relacionar sexualmente com Diana, já que a mutilação não permitiu que o narrador realizasse tal ato: “E contou que no começo do meu sono, antes de perceber que me aplicara uma dose excessiva, ele tinha descabaçado a filha do dr. Carlos.” (Ibidem, p. 93), ação que ocorre exatamente quando, acidentalmente, ele havia injetado uma dose superior de sedativos que quase levou o narrador à morte, reiterando, mais uma vez que Sebastião era quem estava vivendo a sua vida. Assim, Sebastião supera as ações frágeis do sujeito, que se revelam sempre inacabadas ou fadadas ao fracasso (ereção incompleta, queda no campo de crisântemos) e é compreendido como aquele que tem uma realidade melhor que a dele, pois é quem detém o poder almejado pelo narrador: a saída do hospital e o prosseguimento da viagem, que se concretizam no pedido de demissão do enfermeiro e na aceitação de levar o narrador consigo na viagem que começará a empreender.

O enfermeiro parte levando o ator consigo na busca de se reconectar com suas origens, pois anseia reencontrar em Porto Alegre a avó que não via desde os vinte anos, aspecto dividido com o narrador que também era de origem porto-alegrense, embora demonstre não ter mais nenhum ponto de conexão com a capital gaúcha: “– Eu não tenho mais ninguém lá – falei. [...] – Porto Alegre – disse eu –, há muitos anos que eu não volto.” (NOLL, 2004, p. 99). Embora afirmando não ter pontos de referência com o novo destino da viagem, um fato até então inusitado ocorre: o narrador, que se movimentou exclusivamente para frente, aceita um possível retorno, aspecto que já permite antever que algum tipo de mudança sensível será operada a partir de então. Quando chegam a Porto Alegre, a busca pelo pertencimento se dilui em frustração, pois a demolição da casinha da avó evidencia que a dissolução triunfou sobre qualquer forma de familiarização. No entanto, contrariando mais uma vez a total negação do vínculo que fora imposta até então, desta vez quem propõe uma reconexão com o passado e tenta recuperar traços identitários é o narrador, que sugere que eles partam para Pinhal, a praia da sua infância, que possibilitaria ao amigo a contemplação do mar pela primeira vez.

O anseio pela sensação de ver o mar, até então nunca experimentada por Sebastião, foi o que os conduziu até à cidade litorânea. Em Pinhal, hospedam-se em um hotel chamado Atlântico – o não-lugar que dá título à obra e que também pode ser vislumbrado como o cais onde o narrador estava fadado a aportar desde o início –, local que oferecerá uma sensação de identificação e pertencimento ao protagonista por também se encontrar em condições tão precárias quanto as dele, pois ambos estão se deteriorando

O hotel se chamava Atlântico. As letras descascavam na parede branca. Bem na frente do hotel havia um poste com luz. Em volta da luz se percebia uma névoa muito fina. [...] Nós falávamos com a mulher no próprio restaurante do hotel. Era um salão bem espaçoso, com muitas mesas, cheio de vidraças para a rua. *Todas as paredes descascavam.* (NOLL, 2004, p.104, grifos meus).

As letras descascadas na parede geram um sentimento de comunhão entre homem e matéria, como se a parede em estado de deterioração compactuasse com o protagonista, que também está se deteriorando e durante todo o enredo nunca revelou seu nome. Os hotéis, geralmente, apresentam marcas de um espaço de permanência efêmera, pré-determinada, no entanto, este hotel proporcionará ao

protagonista um sentimento que já estava praticamente esquecido: “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).

O agravante da trajetória do sujeito sem utopias reside no fato de que quanto mais lugares ele conhece, quanto mais ele erra, maior a necessidade da partida porque ele é tomado por um grande mal-estar por não se encontrar em lugar algum. Inconscientemente, de acordo com Novalis, “Para onde, pois, estamos indo? Sempre para casa.” (NOVALIS, apud MAGALHÃES, 1993, p. 6), pois todos sentem o desejo de encontrar um abrigo, um refúgio, um lugar onde seja possível encontrar acolhimento. Assim, embora a efemeridade da vida o impulsionasse a sempre se deslocar de um ponto a outro sem nunca poder se sentir refugiado e abrigado, o narrador, de alguma forma, ansiava por essa sensação de pertencimento.

O protagonista de *Hotel* até então vivenciara um cotidiano caracterizado pela inexistência de utopias e estava impossibilitado de se apegar a uma crença ou esperança que o motivasse a identificar uma referência que permitisse construir um elo com a própria vida. Na ânsia de “ser”, ele abandonou aquilo que não lhe pertencia e foi em busca de algo desconhecido, migrando, peregrinando, tornando-se um nômade, e depois de tantas deambulações e ausências ele conseguiu pela primeira vez se sentir em casa, afinal o que todos queremos, mesmo que de maneira inconsciente, é sempre encontrar um lugar que nos traga o abrigo e o pertencimento de uma casa. Nesse ponto da narrativa um pilar da vida do itinerante, que possivelmente era o que sustentava todo o “edifício”, parece ter sido desfeito, afinal ele encontrou uma forma de pertencimento e isso, evidentemente será muito representativo para os rumos finais do enredo, já que não pertencer é praticamente um rito do mundo líquido que só se basta em simulacros.

Após o jantar, pede que o enfermeiro lhe aplique sedativos para dormir. No dia seguinte, descobre que resistiu bastante ao medicamento e parecia não aceitar o sono, como se relutasse em perder a consciência, algo que tanto aconteceu no período de internação. Enquanto o amigo toma banho tem uma sensação inexplicável e caminha em direção ao banheiro pressentindo que Sebastião poderia ser a última pessoa que ele iria ver, momento no qual estabelecem um curto diálogo:

– E aí, camarada? – ele disse me olhando pelo espelho
– Sebastião... – disse eu.

- O dia está especial para eu conhecer o mar, já viu lá fora? – ele falou secando o rosto com uma toalha.
- O primeiro dia do mundo – respondi. (NOLL, 2004, p. 109).

A expressão “O primeiro dia do mundo” pode indicar a primeira vez em que Sebastião irá ver o mar, mas também o retorno do protagonista ao mar da infância, o começo da sua própria vida. A partir de então, todos os desdobramentos narrativos se apresentarão de modo ambíguo, pois são passíveis de duas perspectivas analíticas que se dividem entre o início e o fim. Como as últimas forças que ainda lhe restavam parecem enfraquecidas, ele cai lentamente: “foi assim que eu fui caindo, e enquanto eu desmoronava a primeira coisa que senti foi que eu ia perdendo a audição – e quando o meu corpo inteiro se espatifou na laje do banheiro eu já estava completamente surdo.” (NOLL, 2004, p.109).

A surdez é acompanhada da perda da fala, porque quando ele tenta verbalizar o pensamento, nada lhe sai, e, apesar de cronologicamente o protagonista não ser um idoso, em momentos da narrativa afirmou que estava gasto, “Mal chegado aos quarenta, velho.” (NOLL, 2004, p. 18), e a velhice, a proximidade do fim da vida faz com que as pessoas não tenham domínio pleno dos próprios sentidos, o que justifica a surdez. O enfermeiro, então, o pega no colo, pelo fato de ele não ter mais condições de se locomover sem algum tipo de apoio, e o leva para fora do hotel. A claridade do sol fere seus olhos, assim como alguém que já viveu tanto a ponto de ter a vista muito sensível, e ele enxerga tudo de modo desconexo porque sua cabeça pendida para trás o leva a contemplar o mundo pelo avesso, ocorrência até certo ponto irônica para quem sempre levou uma vida literalmente às avessas. Mesmo perdendo os sentidos, a consciência está intacta, o mundo está mudo, mas ele percebe as ações de Sebastião e as suas próprias, e também consegue divisar “uma imensidão de areias brancas.”

“Sebastião me sentou na areia. Ficou ao meu lado, com uma das mãos firme na minha nuca. / Aí Sebastião olhou o mar. Eu também, o mar escuro do Sul.” (NOLL, 2004, p. 110), sendo essa a última visão do narrador porque ele fica cego e metaforicamente a escuridão das águas do mar atingem seus olhos e ele não enxerga mais o pélagos nem seu companheiro. O desfecho ocorre no momento em que ele só consegue sentir a mão de Sebastião segurando a dele com firmeza, restando apenas uma respiração profunda:

Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião. Só me restava respirar, o mais profundamente.

E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões. Nesses segundos que enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha. Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim. (NOLL, 2004, p. 110).

Esse momento pode ser entendido como a síntese entre o nascimento e a morte, pois se a respiração indica a primeira evidência de vida, a falta dela representa a morte. Apesar de o desfecho abrir mais que uma possibilidade interpretativa, diante de todos os signos de falência e morte que foram se imprimindo ao longo da obra, em coerência com todos os aspectos analisados, entende-se que o momento final é demarcador da finitude do protagonista. Ao afirmar que está pronto para trazer todo o ar aos seus pulmões, percebe-se que houve uma última e compulsiva inspiração que caracterizou o seu último suspiro, como se ele se esvaziasse definitivamente da identidade que nunca conseguiu constituir, circunstância atenuada pela presença de Sebastião que esteve ali para segurar a sua mão e lhe amparar até o fim, reafirmando o vínculo e a alteridade na figura do enfermeiro, o único personagem genuíno e autêntico em meio a um universo que se solidifica no simulacro e na representação. Contrapondo-se à autenticidade de Sebastião, no fim da viagem o narrador se diluiu frente às águas do mar e foi capaz de narrar a própria morte, fazendo até com que o desfecho assumia feições de representação:

[...] a morte ficcional de alguns narradores demonstram o cunho de “invenção” que João Gilberto Noll atribui às suas criações. Ao destruir o narrador, como [...] em *Hotel Atlântico*, o escritor destrói os próprios processos de que faz uso e chama a atenção do leitor para o caráter de mentira ficcional de seu trabalho. (PERKOSKI, 1994, p. 122).

Reforçando a ideia de morte que perpassa todo o enredo, por aceitar dar continuidade aos contornos da viagem, Sebastião conseqüentemente perpetuará a errância que foi interrompida pelo narrador, dando prosseguimento ao trânsito, ocupando o espaço do protagonista, reafirmando a ideia do duplo mais uma vez. O problema é que a análise simbólica do duplo reside em questões antagônicas e emblemáticas, pois

se as religiões tradicionais apresentam a alma como um duplo do homem vivo, apontando-o, de forma geral, como positivo, por seu turno a psicanálise tende a considerá-lo de forma negativa como um desdobramento doentio da personalidade. Sob o prisma artístico, Chevalier

e Gheerbrant citam Marcel Brion, que enfatiza o fato de o Romantismo alemão ter dado ao enfoque do duplo “uma ressonância trágica e fatal... Ele pode ser complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte.” (PERKOSKI, 1994, p. 89-90).

Desse modo, a partir da leitura aqui estabelecida, entende-se que o encontro com Sebastião pode ser um indicativo da morte que se operou no desfecho, pois a deterioração do corpo que chegou ao seu limite na mutilação alegoriza a perda de identidade do sujeito que culmina na falência da própria matéria.

E dessa maneira se completa o fim da narrativa, do personagem que, mesmo perdendo todos os sentidos, manteve a consciência de seu total esvaziamento até o último instante. O corpo se esvai por completo e é dessa maneira desconcertante, fragmentada e lacunar que é encerrada a trajetória do ator sem nome, que representou durante o enredo inteiro, que não mostrou sua identidade, não por medo ou timidez, mas porque ela não existia, que errou e perambulou por hotéis, cidades, estados porque é produto de uma era desterritorializada, vivendo uma vida de simulações por cada lugar em que passou para, enfim, encontrar o limite de tudo no Hotel Atlântico. Lá o corpo do sujeito morre confirmando a morte de sua alma, afinal, sem ter uma identidade constituída é como se de alguma forma ele já estivesse morto porque estava plenamente vazio.

Ironicamente, o encontro dos dois rios – e por que não de dois mares! – marca o início e o fim. Em um Rio de Janeiro bastante atípico, frio, desagradável, ele lança seu ponto de partida, e será no Rio Grande do Sul, em um período muito quente para a estação do ano, que ele encerrará sua errância. Dois polos antagônicos, que embora semelhantes no nome, marcam bruscas diferenças porque representam pontos limítrofes. A morte do narrador em frente ao mar, diante do infinito, no não lugar, onde nada é de ninguém, não há pertencimento ou ligação, condiciona um contraponto entre a finitude da vida e a imensidão infinda do espaço.

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes das realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER & GUEERBRANT, 2000, p. 592).

O sentido da vida é o centro em torno do qual a ação se move, pois apesar de errar pelo mundo sem nenhum tipo de propósito, é a busca por esse possível sentido que leva o narrador a ficar em trânsito, mas a lacuna existencial é tão extensa que nem no momento da morte ele se faz conhecer. O enredo continua em suspenso, já que a morte é desprovida de qualquer explicação ou demonstrações físicas que não estejam relacionadas apenas à perda de sentidos, que, inclusive, eram elementos que o inseriam diretamente no mundo – especialmente se for considerado o aspecto totalmente sensorial da obra – e é narrada da mesma forma lacunar que caracteriza todas as relações estabelecidas por ele.

Por não ter referência, nem marcas próprias que o configurem como indivíduo singular, ele priva o leitor de suas origens, não se mostra, não se abre, não se diz, é anônimo, assujeitado, sem identidade, é destituído dos referenciais que poderiam caracterizá-lo como indivíduo. Ele não tem espaço próprio e por isso vai deambular de lugar em lugar porque seu espaço geográfico é impreciso, deslocado, indeterminado e não demarcado por fronteiras. Todas as suas atitudes e aventuras são improváveis e imprevisíveis porque ele se lança totalmente à mola narrativa que o conduz.

O auge do individualismo traz o esvaziamento e a crise e impele o sujeito a se desvincular de seus referenciais e a desconhecer a sensação de pertencimento porque não possui marcas que o ligam a um contexto social, fazendo com que ele se constitua pura e unicamente na sua individualidade. Nesse contexto, a subjetividade bem construída está irreversivelmente perdida porque os valores que orientavam o homem foram transmutados, o que configura um processo de subjetividades múltiplas e quebradas:

pluralidade de subjetividades que guardam, por vezes, as ficções da totalidade, subjetividades minimalistas em desconstrução, subjetividades acomodadas na hiper-realidade do simulacro, subjetividades que sugerem não o tempo do sujeito forte ou do sujeito fraco do saber, mas um sujeito forte do desejo ou da vontade e, ainda, organizações textuais que remetem à construção de subjetividades armadas sobre o paradoxo.” (VILLAÇA, 1996, p. 39-40)

A narrativa precisa ser construída do modo inacabado porque na nova lógica social tudo é omissivo, delirante, e as vivências já não são delimitadas por uma causa que possa justificar as consequências, nenhum efeito está subordinado a uma causa específica, não há anterioridade. As imagens apresentam uma expressividade muito

intensa, como se fossem recortes do cotidiano lançados à ficção. O texto não procura sentido porque parece estar cansado de se escrever e por isso persiste na ausência de esperança, nas lacunas, na falta, nas perdas, nos buracos e no vazio:

Os vazios do texto de Noll levaram Silviano Santiago a pensar na ficção desse escritor como uma 'grafia porosa'. O adjetivo deve ser lido com duplo significado. Refere-se aos buracos do texto e ao modo como a escrita poreja, escorre do corpo do narrador nolliano. Para Santiago, a grafia porosa "é a representação mais audaciosa de um corpo que é busca e entrega sem limites." O ensaísta associa os poros da escrita aos buracos do corpo, enfatizando a ideia de que é neles que se localiza o solo da realização textual/erótica. (PIRES, 2000, p. 42)

A "grafia porosa" que, para Silviano Santiago, define a escrita nolliana não se basta na mera composição, pois "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." (2002, p. 77-78). Tal conclusão evidencia o quanto a prosa para Noll é constituída de efeitos de linguagem, pois acima do enredo, das personagens, do contexto ou de qualquer forma de engajamento está a linguagem que é o eixo central do qual parte todo o desenrolar da narrativa. E assim se inscreve "Uma grafia ficcional porosa que, pelo seu angustioso percurso sexual e pelo seu borbulhar anárquico-religioso, pode lembrar uma escrita surrealista." (SANTIAGO, 2002, p. 78), tamanhas as relações alógicas e improváveis que as personagens operam dentro do universo escrito.

O enredo caminha em ritmo vertiginoso e abarca todas as angústias da atualidade, as fraturas de um discurso que esqueceu o passado, não pensa no futuro e prolonga infinitamente o presente. A literatura nolliana e o sujeito personagem representado em *Hotel Atlântico* são, por essência, a marca nítida da transgressão na literatura. Noll apresenta uma radiografia estatelada de um indivíduo marcado pela falta e a incerteza. O texto instaura uma atmosfera caótica e angustiante porque a narrativa é extremamente fragmentada, marcada pela ambiguidade de sentidos. A única explicação óbvia é a condição humana desfeita e incontrolável, já que tudo se converte em ausência de respostas ou desfecho previsível devido às incertezas e tensões. Em nenhum momento ele se move pela razão, mas sim pela força de seu corpo que o impulsiona a sempre ir. O corpo é a única coisa que lhe sobrou, e quando começa a perdê-lo há claros indícios de que o fim está próximo.

Ao longo do enredo, o protagonista se despoja de objetos do mesmo modo que se desfaz de pessoas, lugares e das próprias representações, que são sempre circunstanciais, pois os papéis por ele desempenhados são motivados pelas situações inesperadas que se apresentam em seu caminho. O declínio do pertencimento e a precariedade dos vínculos fazem com que a preocupação do protagonista seja única e exclusivamente com o presente, como se uma espécie de “presentificação” fosse a prioridade de toda a narrativa. Essa urgência fica evidente por meio das atitudes do protagonista, que é um verdadeiro segregado social, migra infinitamente, procurando algo que nunca encontra porque também é desconhecido dele mesmo. O personagem está em vários espaços convivendo sempre com o que é intolerável: a dúvida e a morte.

O caráter nômade do protagonista comunga com a perspectiva da escrita, que é lacunar, cortante, fragmentada, vazia porque o autor quer evidenciar por meio de sua narrativa o não lugar que a literatura ocupa em um momento sem utopias e tira a estabilidade da ficção porque ela é um prolongamento da própria existência humana. A falta perturba o personagem, mas ao mesmo tempo o leitor, pois é esperado que em algum instante haja um direcionamento que determine especificamente as ações ou uma lógica que condicione os fatos. No entanto, isso nunca acontece, já que a ilusão da certeza, do único, está perdida porque a desordem foi instaurada e a escrita se transforma no mundo ao refletir toda a inconstância da vida.

O destino desse homem errante, que vive apenas a superficialidade da experiência, em meio a um emaranhado de indeterminações e incertezas, onde vivências se fragmentam e pessoas se anulam diante de simulacros e já não conseguem estabelecer conexões com nada, é a representação da própria existência humana na era pós-utópica, que está esfacelada e esvaziada de sentido diante das desconexões propostas por uma era que sacraliza imagens e aceita passivamente a diluição de seus valores essenciais. Em um caminho onde a única certeza é a da incerteza, a deterioração da imagem do personagem protagonista nolliano, aliada à mutilação corporal, alegoriza a degradação da própria existência, que é descartável, mal delineada e deixou de ser essencial. A desconstrução da identidade do personagem em uma sociedade esvaziada de sentido e, portanto, suprimida e lacunar, na qual o silenciamento que um dia fora entendido como

imposição da ditadura se transforma em opção, escolha, a desconstrução do sujeito ontológico alegoriza o esfacelamento dos princípios clássicos da narrativa.

A não nomeação, a desorientação que caracteriza a errância, a perda da memória afetiva, social e histórica, os impulsos do corpo sexualizado, a dissolução dos laços que constituem vínculos, a imprecisão, a efemeridade, a apatia e a modorra perante experiências tão superficiais que já não têm mais condições de serem intercambiadas para que se constitua uma tradição são os deflagradores da intensa crise existencial e narrativa que se opera em *Hotel Atlântico*. Portanto, todos os elementos que sedimentam a obra, da narração à personagem que deambula em uma sociedade imagética, estão em perfeita comunhão e consonância com o que se observa na pós-utopia, que é um momento de rupturas e vazios absolutamente intencionais.

Quando o narrador vai sendo privado dos seus sentidos, ele ainda consegue ter capacidade de enxergar um mundo constituído por cacos que se verbaliza a partir de imagens sem conexão: “[...] embora de cabeça para baixo eu via bem o bezerro preto que pastava no terreno baldio, eu vi um cachorro correndo atrás das patas de um cavalo que puxava uma carroça, eu vi uma imensidão de areias brancas.” (NOLL, 2004, p. 110). A comprovação de sua desconexão com o mundo no qual estava inserido atinge seu ápice quando o seu corpo encontra a total falência na morte, pois sua subjetividade esgarçada não foi capaz de construir uma identidade, e perante o corpo que se esvai “O mundo tinha ficado mudo, era só silêncio” (Ibidem, p. 110). Coroando toda a falência da qual tanto se falou ao longo desta dissertação, o silêncio final é a representação da incapacidade de narrar.

A noção da essência da palavra como um estado anterior ao da fala encontra-se presente também em *Hotel Atlântico*, quando a comunicação pela linguagem oral é posta em contraponto com a fala divina, sendo-lhe em tudo inferior. A fala como forma de comunicação entre os homens, realizada pela palavra, seria, conforme uma lenda de um povo arcaico da América do Sul que é relatada ao narrador dessa obra, um obstáculo para a tentativa de comunicação pura: “— O que diz essa lenda? — perguntei. / — Diz que a palavra era eliminada dos ritos religiosos. Não rezavam pela boca como a gente. Para eles os deuses só se manifestavam com a rendição absoluta da palavra.” (SOUZA, 2015, p.134).

Assim, a linguagem silencia o que deveria ser dito, se atrofia e se deteriora junto a um indivíduo que é um ser desabrigado, jogado ao relento da própria existência, que poreja instabilidade e fragilidade porque está se despersonalizando e

tem sua identidade desconstruída, evidenciando que a existência humana está propensa a sofrer irreversíveis modificações condicionadas por um período que diariamente decreta a falência de tudo, inclusive dos seres humanos.

CONCLUSÃO

Hotel Atlântico é uma narrativa na qual os sentidos inquiridos pelo enredo e pelo próprio personagem protagonista desprovido de projetos não germinam e nem dão frutos. Em consonância com o solo estéril no qual Noll ousou tentar plantar, há também uma negação de qualquer forma de concepção de vida, como se a invalidade da existência também se materializasse na nulidade da perpetuação da vida e confirmasse a apatia do indivíduo perante o meio no qual está inserido. Ao longo de sua carreira literária, Noll empreendeu um trabalho articulado no qual o mesmo protagonista anônimo, incompleto, instável e desorientado perambula por todas as suas obras. Tudo isso verbalizado por meio de uma linguagem que é tão descontínua e fragmentada quanto a matéria que se pretende narrar. Diante disso, inserido em um universo onde os pontos de referência são móveis, tudo é provisório e mercadorias valem mais do que pessoas, fica praticamente impossível existir uma identidade formada para o personagem.

Em um universo social de constantes mudanças, tudo se torna obsoleto cotidianamente, o que faz com que a experiência constituída perca gradativamente o seu valor e o homem se precipite no abismo da própria existência em busca de novas sensações que possam preencher o vazio existencial. Como ele não se encontra em lugar algum e não se conecta a nenhum tipo de referência, surge a crise do sujeito que se materializa em uma identidade transitória, cambiante, marcada pela ausência de projetos e pelo desnorteamento, o que leva o personagem a se desconstruir ante as incertezas de uma sociedade indecisa e desorientada. Por estar à deriva da própria existência, expõe circunstâncias desarticuladas e sem conexão e não produz nada de significativo, já que a mola do enredo são suas deambulações constantes, despropositadas, que não levam a lugar algum. Assim, o isolamento e a desconexão não permitem que a experiência adquira um valor a ponto de ser organizada em uma narrativa significativa, o que culmina na crise da narração perante a falta de experiências intercambiáveis.

Já nas primeiras páginas de *Hotel Atlântico* há várias incógnitas: por que aquele hotel, por que o percurso o leva ao encontro com a morte, qual o motivo da gargalhada diante de um momento fúnebre, por que, mesmo tomado pelo temor, ele insiste em estar em um ambiente que lhe causa mal-estar e por que a necessidade angustiante de partir: “Uma contagem regressiva estava em curso, eu precisava ir.

[...] Sabia que dentro de mim eu represava um desespero, porque daqui a pouco eu precisava ir – aparentando calma, muita calma.” (NOLL, 2004, p.13). Envolto nessa atmosfera de imprecisão e dúvida, tudo parece ser de mentira, um mero simulacro que o ego possui do mundo. Apesar de a narrativa ser realista e se construir a partir de uma perspectiva de verossimilhança em relação aos espaços na qual se insere, estando de acordo com a representação do mundo social tangível, nada parece ser totalmente verdade e nem totalmente mentira, demonstrando que o autor não se fia pura e simplesmente em confrontar um universo entendido como real ou fictício, o que ele quer é desestabilizar as certezas e romper tudo o que está pré-estabelecido.

A náusea e o mal-estar perante o mundo são reveladores de uma subjetividade esgarçada, vulnerável, sobrevivente de uma vida cruel e mutiladora que culmina na negação da identidade e na crise do sujeito personagem. Porém, se refizermos todo o percurso que foi construído ao longo desta análise, a crise de identidade acaba não se restringindo ao narrador protagonista, mas a todos os elementos aqui contemplados, inclusive à história particular do próprio Noll, que se encontrou na literatura a partir de uma intensa crise, que muito possivelmente foi a da própria identidade criativa, pulsional, aberta à vivência da própria sexualidade, que esbarrava em uma conjuntura familiar e social conservadora, repressora, com a qual ele nunca iria se alinhar. Posteriormente, sua própria identidade enquanto escritor é constantemente posta à prova diante da literatura que acabou sendo sua madrastra, já que viver exclusivamente de literatura foi um projeto arriscado que, especialmente no fim da vida, o levou ao enfado e ao cansaço, nesse percurso inglório no qual a escrita funciona como uma espécie de maldição⁴².

A constituição de *Hotel Atlântico* enquanto romance caminha para uma crise na manutenção dos gêneros convencionalmente institucionalizados, pois a linguagem que se rarefaz transforma sua curta extensão em uma quase novela, na qual a falência do intercambiável resseca as palavras, não havendo mais o que contar, funcionando como índice de autoapagamento da própria narrativa e também dos sujeitos que nela estão inseridos. Ademais, a obra é reveladora da crise na forma como constitui os próprios elementos narrativos, situando-se em uma região fronteira, pois ao mesmo tempo que não agrega todos os elementos que postula o

⁴² Tais constatações são decorrentes da leitura de todas as obras nollianas, das entrevistas que o autor concedeu ao longo de sua vida e dos aspectos biográficos encontrados na biografia *João aos pedaços*.

romance tradicional, também não os subverte completamente, e aí reside o enquadramento da obra, feito pelo próprio Noll, como sua narrativa mais clássica.

E no plano social, após a transposição de um regime ditatorial e a chegada de uma “nova era”, as perspectivas quanto ao futuro não se confirmam e os rumos do país ainda seguem sem norte, tateante quanto ao amanhã, especulando sobre o próprio destino, e toda essa desorientação acaba refletindo diretamente no personagem. Assim, também há uma sociedade em crise que se pauta por uma atmosfera de imprevisibilidade que reflete no personagem protagonista também em crise e que se constitui por uma identidade igualmente imprevisível. Por conseguinte, a falta de perspectivas também se deve a uma tensão pós-ditatorial que reduz tanto o indivíduo a ponto de sua identidade se esfacelar, comungando com as ruínas reais do meio ao qual ele está integrado. O passado histórico que ruiu impossibilita que a identidade se solidifique, e diante dessa identidade que se quebrou e movido por um senso de desorientação, o narrador protagonista passa a representar simulacros de si mesmo na insistente tentativa de se encontrar em um desses papéis.

Ao se considerar o motivo da viagem também se depara com uma crise, pois como ela já não edifica e tampouco traz sentido para os vazios que se operam na contemporaneidade, o deslocamento propiciado pela viagem acaba distanciando o personagem gradativamente de qualquer tipo de referencial, potencializando a perda da memória que anula o sujeito historicamente, o desconstrói ontologicamente, transformando-o, pela falência do corpo, em uma alegoria da crise de identidade, do estilhaçamento do humano e também do próprio fim da viagem. Dessa forma, a viagem já não registra a experiência, mas a diluição dela.

Portanto, o personagem errante, sem identidade própria, é produto da estranheza causada pela vida efêmera e simulada que se processa na contemporaneidade. A identidade se constitui como um borrão, é provisória, pois o personagem não se apega a nada e nem a ninguém, é inconstante, nega qualquer tipo de pertencimento e está sempre se deslocando social e afetivamente, o que acaba por eclodir na multiplicidade de papéis por ele assumidos e culmina na ausência de identidade e na total falência do indivíduo.

Se a literatura nolliana tem o potencial de provocar atordoamento no leitor devido a um processo de entrega à linguagem obsessivo e potente, vale a ressalva de que esta dissertação visou contribuir com a difusão do trabalho desse escritor a

quem devoto mais do que apenas a minha admiração. A tradição canônica é de valor inquestionável, mas há uma grande necessidade de o cânone ser constantemente revisto para que um escritor que vibra, nas palavras de Luis Alberto Brandão, em tantas pulsações, possa sair da zona de conhecimento intermediário e consiga emergir a um alcance mais amplo e significativo de sua palavra. E mesmo *Hotel Atlântico* não sendo a sua obra mais radical, ela desafia a racionalidade do leitor ao transgredir a noção de identidade que se tem do indivíduo através de um personagem sem emprego, sem família, sem norte, sem certezas, sem rosto e sem nome que está perdido em uma solidão existencial que o leva a bastar-se em uma errância sem propósito que chegará ao fim diante do mar, incitando uma atmosfera de muitos questionamentos que se distanciam de qualquer resposta. E é nessa sugestão, na desconstrução ontológica do indivíduo por meio de um personagem desajustado e em toda atmosfera de inexatidão que residem os principais elementos de sua transgressão identitária.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, W. T. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2003. p.55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argus, 2010. p. 55-76.
- AGUILAR, Gonzalo. [Orelha do livro] In: NOLL, João Gilberto. **Bandoleiros**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- A LITERATURA de João Gilberto Noll | Parte 1. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Saraiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2IH3cBWvGI&t=47s>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9. ed. São Paulo: Campinas, 2012.
- AVELAR, Idelber. Bildungsroman em suspenso: quem ainda aprende com os relatos e viagens? **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. João Gilberto Noll e o fim da viagem. **Revista Travessia**, Florianópolis, n. 39, p. 167-192, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14632>. Acesso em: 07 set. 2020.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura**: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221
- BORGES FILHO, Oziris. Sob o signo de Caronte: *Hotel Atlântico* de João Gilberto Noll. **Anuário de Literatura**, vol. 15, n. 1, 2010, p. 07-33.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Canção de amor para João Gilberto Noll**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

_____.; DEALTRY, Giovana; LIMA, Samuel. **Sob o signo de João** – Mesa II (Colóquio). 2021. 1 vídeo (2 h 39 min). Publicado pelo canal O Sx da Palavra Projetos Editoriais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Th6ros7fysQ&t=319s>

CALIARI, Janice Soares. **O deslocamento do sujeito: a saga identitária em Hotel Atlântico** de João Gilberto Noll. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, 2014.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. [Orelha do livro] In: NOLL, João Gilberto. **O cego e a dançarina**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. Orifícios e secreções: a poética erótica de João Gilberto Noll. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**. 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/FABIO_CAMARGO.pdf. Acesso em: 13 jun. 2021.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. pp. 243-269

CARELLI, Wagner. Um painel minimalista da Criação. In: NOLL, João Gilberto. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARPINEJAR, Fabrício. **João Gilberto Noll foi assassinado**. 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/03/fabricio-carpinejar-joao-gilberto-noll-foi-assassinado-9760397.html>. Acesso em: 09 de jan. 2021.

CASTELLO, José; ILHA, Flávio. **Live de lançamento de “João aos pedaços”, biografia de João Gilberto Noll**. 2021. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo canal Festipoa Literária. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHKGIps8qBA&t=844s>

CASTRO, Marilda de Souza. Redesenhando a identidade. In: MENDES, Lauro Belchior. **Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea**. Belo Horizonte: Pós-LI/ FALE/UFMG, 2000.

CHAUI, Marilena. Notas sobre a utopia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, vol. 60, n. spe. 1, julho 2008. Disponível em http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso. Acesso em 23 fev. 2021.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CORDEIRO, Rose Mary da Silva. *A céu aberto* – Texto-corpo-em-devir: uma leitura de João Gilberto Noll. In: MENDES, Lauro Belchior. **Memórias do presente**: ensaios de literatura contemporânea. Belo Horizonte: Pós-LI/ FALE/UFMG, 2000.

COSSON, Rildo. **Fronteiras Contaminadas**: Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

COSTA, Rafael Martins da. **Um escritor em déficit**: cinismo, linguagem e afeto em João Gilberto Noll. Dissertação. (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 21, p. 33-53, 2003. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2200/1757>. Acesso em: 02 fev. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Munõz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloisa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1997.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos** – O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ILHA, Flávio. **Biografia inédita resgata a trajetória do escritor João Gilberto Noll**. 2019. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2019/01/664745-biografia-inedita-resgata-a-trajetoria-do-escritor-joao-gilberto-noll.html. Acesso em: 18 dez. 2020.

_____. **João aos pedaços** – Biografia de João Gilberto Noll. Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JOÃO Gilberto Noll. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16801/joao-gilberto-noll>. Acesso em: 09 de out. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LAUB, Michel. Entrevista com João Gilberto Noll. **Revista Entrelivros**. Ano 2, nº 18, págs. 16-21, 2016.

LEITE, Virna Vieira. **Errâncias em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, MS, 2007.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Org. Lise Mary Alves de Lima. 23.ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

MACHUCA, Jaqueline Castilho. **João Gilberto Noll no cinema: o caso *Hotel Atlântico***. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2018.

MACIEL, Pedro. O iluminista das sombras. In: BRANDÃO, Luis Alberto. **Canção de amor para João Gilberto Noll**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Trad. Marcia C. de Sá Cavalcante. São Paulo: Rocco, 1984.

MAGALHÃES, Maria Flávia Armani. **João Gilberto Noll: um escritor em trânsito**. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação. Universidade Estadual de Campinas. Unicamp, 1993.

MATA, Rodolfo. **Um olhar sobre a América Hispânica**: Entrevista com o crítico e poeta Haroldo de Campos. 1994. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/rmata01c.html>. Acesso em 07 ago. 2019.

MENDES, Lauro Belchior. **Memórias do presente**: ensaios de literatura contemporânea. Belo Horizonte: Pós-LI/ FALE/UFMG, 2000.

MORAES, Jussara Malafaia. **Pós-Modernidade**: Uma luz que para uns brilha e para outros ofusca no fim do túnel. 2004. Disponível em: <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/otimismopos-moderno2.html>. Acesso em: 08 ago. 2019.

MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NOLL, João Gilberto. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

_____. **A céu aberto**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

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

_____. **Anjo das ondas**. São Paulo, Scipione. 2010.

_____. **Bandoleiros**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

_____. **Canoas e marolas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

_____. João Gilberto. In: DO ROSÁRIO, Miguel; DORIGATTI, Bruno. A literatura é muito perigosa. **Arte política**. Acesso em: 02 ago. 2019.

_____. **Harmada**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Hotel Atlântico**. São Paulo: Francis, 2004.

_____. **Lorde**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Mínimos, múltiplos, comuns**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. **O avesso do conhecimento**. 2002. Disponível em: <http://joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>. Acesso em: 05 fev. 2018.

_____. **O cego e a dançarina**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **O nervo da noite**. São Paulo: Scipione, 2009.

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

_____. **Rastros do verão**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Solidão continental**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Sou eu!** São Paulo: Scipione, 2009.

_____. **Uma conversa com João Gilberto Noll**. 2014. Disponível em: <https://www.posfacio.com.br/2014/06/06/uma-conversa-com-joao-gilberto-noll-2/html>. Acesso em: 06 ag. 2020.

_____. **Um escritor na Biblioteca**: João Gilberto Noll. 2012. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-escriptor-na-Biblioteca-Joao-Gilberto-Noll>. Acesso em: 16 out. 2020.

NUNES, Tania Teixeira da Silva. **Corpo e alegoria**: João Gilberto Noll – Walter Benjamin. Niterói: EdUFF, 2011.

ORNELLAS, Sandro. **A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll**. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/estudos.html>. Acesso em: 23 fev. 2019.

PELLANDA, Luís Henrique (org.). **As melhores entrevistas do Rascunho**. Porto Alegre: Aeroplano, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. 'Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?' **Novos Rumos**, ano 16, n. 35, 2001.

_____. **A imagem e a letra**: aspectos da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: FAPESP, 1999.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

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

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. pp.75-97

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O Universo fragmentário**. São Paulo: Nacional, 1975.

ROUANET, Sérgio Paulo. Nota do tradutor e apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANT'ANNA, Evandro. O queer como gesto profano em João Gilberto Noll. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 61, p. 1–13, 2020. DOI: 10.1590/2316-4018617. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/35247>. Acesso em: 3 jun. 2021.

SANT'ANNA, Sérgio. Mergulho Noll. In: BRANDÃO, Luis Alberto. **Canção de amor para João Gilberto Noll**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

SANTIAGO, Silviano. O Evangelho segundo João. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 72-78.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEITEL, Girvâni. Eu (es)corro: identidade líquida em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll. **Signo**, vol. 39, n. 66, jan./jun. 2014, p. 255-270.

SIQUEIRA, Holgonsi Soares Gonçalves. **Globalização: sobre a desterritorialização**. 1997. Disponível em: <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/index.gdesterrito.html>. Acesso em: 12 fev. 2018.

SOARES, Zenaide de Ribeiro. Modernismo e Pós-Modernismo: sociedade, arte e desencanto. **Tema**, 16 abr.-ago.,1992, pp.113-123.

SOUZA, Francisco Renato de. **Na trilha das recorrências da escrita de João Gilberto Noll**. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Rimbaud das Américas e outras iluminações**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção**. RJ: UFRJ, 1996.

APÊNDICE

Minha canção de amor para João Gilberto Noll

Diante deste universo de tantas inquietações, angústias e incertezas, marcas fulcrais desta realidade pandêmica que insiste em persistir, torturando corpos e almas, dilacerando corações e sonhos, julguei válido concluir esta frutífera empreitada, que tantas vezes foi o alento e o consolo diante da falência política, moral, espiritual e física que se opera no mundo, com uma singela reflexão acerca do processo que percorri ao me debruçar sobre a literatura de João Gilberto Noll. Conforme já mencionado anteriormente, meu passaporte para o embarque na literatura nolliana ocorreu em 2008, momento em que fazia Especialização em Estudos Linguísticos e Literários. Em setembro daquele mesmo ano, Noll veio até Londrina-PR – cidade situada a insignificantes 154 Km da minha – para participar do LONDRIX (Festival Literário de Londrina). Na ocasião, embora a minha vontade de estar na presença do escritor gaúcho fosse imensa, ocorreram intervenções que dificultaram minha ida ao Festival, e a imaturidade associada à falta de uma postura mais resolvida e incisiva quanto aos meus gostos e escolhas me levaram a julgar naquele momento que existiriam outras ocasiões e oportunidades como aquela. No entanto, pouco tempo depois a vida acadêmica passou a competir com a familiar, e com a chegada de um filho muitas aspirações passaram a ter papel coadjuvante diante de um “protagonista” a quem eu não dedicava apenas a minha atenção, mas essencialmente a minha vida. E assim o tempo passou e o encontro pessoalmente com Noll foi sendo deixado de lado pela vertigem da minha própria rotina.

Porém, esse anestesiamiento acadêmico no qual parecia estar vivendo foi interrompido quando, no dia 28/03/2017, a morte caprichosa e iniludível, “estourou” o coração do prosador com feições de poeta, que conferia o sentido de sua existência à escrita e morreu para esta vida – embora sua escrita única e seus enredos-aventura o tenham eternizado para todo o sempre – tão solitário como seus narradores personagens, como se a vida, de forma tão impiedosa, insistisse em de alguma forma imitar a arte. Padei por Noll, por ele ter finalizado sua incursão terrena tão precocemente e assim de chofre ter nos deixado órfãos prematuros de sua genialidade, particularmente pelo seu silenciamento que já durava cinco anos desde *Solidão continental* (2012), mas pereci especialmente por não ter dado

continuidade ao meu projeto de Mestrado e por ele ter partido sem que eu tivesse realizado o desejo de estar na sua presença física.

Embora inconformada, entendi que uma das formas de aliviar a descompensação que sentia interiormente seria reavivar meus anseios até então adormecidos, mas foi só no ano seguinte, com o encorajamento de um grande e querido amigo, é que de fato investi na reelaboração do projeto de minha dissertação acerca de *Hotel Atlântico*. E no dia 28 de março de 2018, exatamente um ano depois do falecimento de Noll, comprovando que “na vida há dessas semelhanças assim esquisitas”, eu adentrei pela primeira vez a Unesp de Assis para me submeter à prova seletiva do Mestrado e tudo se cumpriu exatamente conforme eu esperava. As disciplinas cursadas revigoraram o intelecto e evocaram uma cadeia infinita de conexões com as mais diversas perspectivas analíticas. Ainda assim, nas aulas da Pós sempre que era mencionado o fato de estudar um escritor vivo e poder de alguma forma fazer o corpo a corpo do texto com o próprio autor, isso sempre me inquietava e me trazia uma sensação de que eu nunca ficaria quite com a minha própria história.

Dentre a extensa fortuna crítica sobre Noll e os temas que perpassam suas obras, após a Qualificação pude ter contato com *Canção de amor para João Gilberto Noll*, coletânea na qual o próprio organizador professa sua devoção à literatura nolliana, bem como partilha textos, entrevistas e outras aspirações de escritores e estudiosos que tiveram contato com Noll e sua literatura. Ao ler o relato de cada experiência, sempre muito diversa e peculiar, observei que muitos estudiosos do escritor, tal qual eu, também não o conheceram pessoalmente e nem por isso julgavam não ter estado com ele, muito pelo contrário, consideravam que a experiência de estarem vinculados à sua palavra era pedra de toque fundamental para tal relação. Todas essas leituras permitiram que eu descortinasse meus olhos e minha mente, fazendo com que sentisse de forma mais pulsante o que estava no meu âmago: João Gilberto Noll.

E assim a cada leitura, análise, associação, escuta, pude sentir que Noll sempre esteve comigo. Ele se fez presente de forma vigorosa quando se operava o embate não exclusivamente com *Hotel*, mas com sua escrita potente e seus enredos que traçam caminhos inusitados na ficção brasileira contemporânea, quando em busca do entendimento de sua escrita eu “descasquei” fatos sobre suas próprias particularidades pessoais, espirituais, existenciais, quando escutava sua voz, tão

pulsional quanto sua escrita, representando a leitura do próprio texto diante de plateias ávidas pela sua genialidade, quando minhas inquietações o faziam maior do que tudo o que estava ao meu redor, nos momentos em que eu produzia ao som de música clássica, assim como ele costumava fazer ao escrever, em uma amorosa tentativa de transformar “o amador na coisa amada, por virtude do muito imaginar”, quando nas madrugadas não dormidas éramos apenas eu, ele e seu texto que me carcomia diante da impossibilidade de amalgamar tudo o que suas palavras representam e tudo o que a palavra do outro deposita sobre a dele...

Enfim, ao findar esta dissertação que aborda a crise de identidade em *Hotel Atlântico*, mas também presta reverência a Noll através de uma leitura sobre uma de suas obras, sobressai-se a pungente sensação do quanto ainda há para se estudar sobre seus romances, contos ou os originalíssimos instantes ficcionais. Diante da reafirmação de tudo o que ele representa para a literatura nacional, cheguei à conclusão de que sim, eu estive com João Gilberto Noll, e de uma forma que faz com que sua pertença permaneça sempre comigo nas marcas indeléveis que sua literatura deixa na minha alma, inscrita no meu ser. E, por isso, sem nenhum tipo de pretensão ou arrogância, concluo que este estudo é, de alguma forma, a minha canção de amor para João Gilberto Noll, feita em memória do meu grande autor.

ANEXO II

Transcrição da carta que João Gilberto Noll escreveu aos seus pais na iminência da publicação de *O cego e a dançarina*

RIO, 28.05.80

Queridíssimos pais:

O filho aqui está que não cabe de contentamento. Enfim o livro está aí e uma carreira de escritor se inicia. Luiz e Ju estão levando um exemplar pra vocês. Achei lindo o livro; capa, prefácio, contracapa etc. Ufa! mas que trabalhadeira danada que dá pra divulgar um livro; não tenho parado um minuto sequer: entro em jornal, saio de jornal, vou à revistas, dou entrevistas, telefono pra crítico, escritor e pessoas em geral pra aparecerem no meu lançamento que será no dia 16 de junho (logo chegará um convite por aí).

Eu gostaria muito que o pai viesse para o lançamento. Estou sentindo muito que a mãe infelizmente não poderá vir. Mas não importa: sei que no fundo ela estará aqui comigo em pensamento dando a maior força.

Todas as reportagens que saíram sobre, assim como as críticas, eu mandarei o recorte do jornal ou revista pra vocês. Peço que me façam o mesmo, mandando o recorte de qualquer coisa que sair sobre o meu livro na imprensa gaúcha. Logo avisarei vocês se aparecerei mesmo na televisão Globo, num programa que tem na hora do almoço.

Até agora todos os críticos que leram o livro estão adorando, um deles está me achando até um dos melhores escritores que surgiu nesses últimos anos no Brasil.

Já tenho mais de duzentas pessoas de convidados para a lista de lançamento. E a lista está aumentando. Enfim, tenho feito tudo pra promover o máximo possível meu livro: dado depoimentos, tirado fotos pra mandar para os jornais, dado entrevistas. A coisa é bastante cansativa, mas vale a pena a gente lutar por algo que nos é tão importante na vida.

Tudo indica que dará para eu dar uma fugidinha a Porto Alegre pra lançar o livro também aí. Ainda não tenho nada acertado. Vamos ver. Tudo depende de eu

conseguir uns dois dias de licença aqui no trabalho. Falar nisso, o trabalho aqui no DNOS (Departamento Nacional de Obras e Saneamento) está ótimo, é o tipo de atividade que eu sempre sonhei pra continuar a minha vida de escritor: tranquila, ninguém pra encher o saco com muita burocracia etc.

Semana que vem vou me inscrever no sindicato dos escritores. Enfim, sou o tão sonhado escritor.

No mais, o que tenho a dizer está na dedicatória do livro que mandei pra vocês. Estou muito feliz por poder dedicar um trabalho pra vocês dois. O livro é de vocês.

Obrigado e mil abraços e beijos, do filho
com muitas saudades,
Gil.

Estou muito contente, pois soube que a mãe está melhor de saúde, já está até saindo pra compras. Que ela fique logo logo completamente "recauchutada"⁴³.

⁴³ A carta foi extraída da biografia de Flávio Ilha e teve sua grafia original preservada.

ANEXO III

Capas das edições da obra publicadas no Brasil e no exterior

