



Pôsteres

As Travessias Discursivas em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll Antonio Rodrigues BELON (UFMS) e Virna Vieira Leite (UFMS)

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir as travessias discursivas em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, um dos autores de maior projeção na literatura brasileira contemporânea, procurando identificar a materialidade, a complexidade e as possibilidades de contextualização dos elementos integráveis ao discurso.

Palavras- chave: discurso; *Hotel Atlântico*; João Gilberto Noll

THE DISCOURSE CROSSING IN *HOTEL ATLÂNTICO*, FROM JOÃO GILBERTO NOLL

Abstract: The objective of this article is to discuss the discursive crossing in *Hotel Atlântico*, from João Gilberto Noll, one of the authors of larger projection in the Contemporary Brazilian Literature, trying to identify the materiality, the complexity and the possibilities of contextualization of the integrated elements into the discourse.

Keywords: discourse; *Hotel Atlântico*; João Gilberto Noll.

A narrativa em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, é em primeira pessoa e apresenta a viagem de um ator desempregado, vivendo da venda de um carro. Ele parte do Rio de Janeiro para o Rio Grande do Sul, apresentando sinais de problemas psíquicos. O protagonista não apresenta nome durante a narrativa.

O discurso da personagem protagonista é uma necessidade interior de movimento. Destacar o plano do discurso é fundamental porque sua caracterização (discurso pessoal, discurso bivocal, discurso subjetivo, discurso modalizante, discurso avaliativo e outros) depende de cada época histórica da vida verbal e ideológica, em cada uma das camadas sociais implícitas ou explícitas na respectiva obra (anos setenta e oitenta período de grandes transformações culturais, sociais e políticas).

Pode permitir abordagens diversas, ou ainda, diferentes olhares voltados para os vários aspectos que apresenta: a memória, o gênero, as vozes discursivas, o dialogismo, a intertextualidade e a polifonia.

A personagem protagonista vive uma situação limite em meio a hotéis, cadáveres; exemplo disso é o momento vivido em outro espaço com a exteriorização do fluxo de pensamento: este diálogo se passa no espaço da memória, é uma história dentro de outra história, uma hipodiegeese:

— O que te falta é uma ocupação regular.

—Um desocupado, é isso que te chamam
—eu costumava dizer sozinho me olhando
no espelho

—Um desocupado! Eu sem querer gritei.

E o meu coração se acelerou, temendo que
todo o hotel tivesse ouvido, e viessem bater
à minha porta com aquela curiosidade
humana que eu normalmente fazia tudo
para driblar.¹

Durante a narrativa, o constante percurso do ir físico e psicológico leva à percepção de que o protagonista está viajando pelo mundo fisicamente e divagando pelo mundo das idéias, expressando uma necessidade interior de movimento, e ao mesmo tempo, observando a reação dos outros cuidadosamente: “Fechei a cortina. Uma contagem regressiva estava em curso, eu precisava ir”². Sempre o movimento do protagonista escancara-se “porque daqui a pouco eu precisava ir”(idem).

A dependência é uma característica da época atual, porque quase tudo neste mundo contemporâneo já está pronto, a modernidade em parceria com a tecnologia colabora para uma vida acomodada com bens materiais, influenciando a organização psicológica dos indivíduos, causando medo, solidão, tristeza e o uso de sedativos; drogas como o álcool, antidepressivos, calmantes tornaram-se comuns no cotidiano do indivíduo da nossa época, uma situação limítrofe, inclusive na perspectiva do narrador-personagem:

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

cima a baixo.3

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

(...) O resultado é um estado de dependência universal, mútua, que obscurece a hierarquia efetiva. Por trás do véu da racionalidade tecnológica aceita-se a heteronomia universal sob a forma de liberdade e confortos, como os oferecidos pela sociedade afluenta. (...)

É este o universo que determina e limita a experiência nos âmbitos mais avançados da civilização industrial —limita, porque oculta as alternativas reais, não utópicas.

Há alternativas qualitativas, pois a pacificação da luta pela existência, a redefinição do trabalho como livre realização das necessidades e das disposições dos homens pressupõem não apenas instituições essencialmente diferentes, mas também homens essencialmente diferentes —homens que já não precisam ganhar seu pão com o trabalho alienado. 4

A presença da mídia (jornal *O diário de Arraiol*) na narrativa vem exemplificar a polifonia, as várias vozes do discurso em uma só voz: "A notícia afirmava que as informações a respeito de Susan Flemming tinham sido dadas por um funcionário da embaixada norte-americana em Brasília"5 .

Observa-se que o discurso é do narrador, mas a notícia é do jornal. Diana têm os valores invertidos, gosta do protagonista enquanto personagem da mídia, vai visitá-lo e apaixona-se, convida a mídia novamente, só que agora o protagonista é a notícia, exposto às vontades da garota: "De repente um cara com o nome do jornal Diário de Arraiol no peito subiu no muro do hospital e tirou uma foto minha com Diana na sacada. Nesse momento Diana pegou a minha mão, e o cara tirou uma segunda foto"6.

Quando a personagem está hospitalizada e tem conhecimento da amputação de sua perna e compara-se ao Saci-Pererê ocorre o fenômeno da carnavalização porque a personagem

ridiculariza seu sentimento de dor e perda (ou morte) do seu membro:

Mas como um fenômeno limítrofe que se encontra exatamente na divisão entre esse mundo provisório, perecível, e a vida eterna (...) A morte figura aqui como numa série anatômico-fisiológica impessoal do corpo humano e sempre na dinâmica da batalha. O tom geral é grotesco e às vezes sublinhado por algum detalhe cômico da morte.⁷

Quando a personagem chega à escada rolante da rodoviária, o narrador dispende um parágrafo só para falar sobre a escada, como se usasse uma câmera e aproximasse um *zoom* na escada: "Subi num degrau de escada rolante. A escada que descia vinha ainda mais apinhada de gente. Entre a escada que subia e a que descia havia uma larga escada de concreto. Por elas os apressados subiam ou desciam pulando os degraus"⁸.

A escada na sua forte carga simbólica torna-se um objeto central entre os mencionados na narrativa:

Os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão todos ligados aos problemas entre o céu e a terra. A escada é o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando a simbologia da verticalidade (...) A passagem da terra ao céu se faz por uma sucessão de estados espirituais, cuja hierarquia é assinalada pelos degraus e que simbolizam, aliás, igualmente os anjos na escada de Jacó.⁹

O narrador elabora o seu discurso como se ele já tivesse passado por alguma experiência psiquiátrica, num momento de sua existência de grave fobia social, e permite, deste modo, identificar em sua obra peculiaridades desta vivência: "E o meu coração se acelerou, temendo que todo o hotel tivesse ouvido e viessem bater à minha porta com aquela curiosidade humana que eu fazia tudo para driblar". Poeticamente define o próprio ofício literário e esta definição não é teórica, nem se propõe a ser, porque aqui o sujeito assume o discurso de escritor, de autor.

Os exemplos dentro desta narrativa de *flash-back* se repetem, o que nos leva a concluir de que o tempo não é linear e isto é um recurso característico do tempo psicológico. Neste flash-back o protagonista recorda-se do seu contato com a terra enquanto criança, no qual podemos criar uma dualidade entre o homem/húmus e o homem/lembranças: "Agora eu via apenas o chão

sujo da rodoviária. Olhando aquele chão sujo eu não tinha nada a pensar. Talvez uma vaga saudade da intimidade infantil com o chão". [10](#)

Quando o protagonista chega à rodoviária, ele pede passagem para Florianópolis, uma ilha, a palavra ilha remetendo a um lugar de isolamento, solidão:

No romance contemporâneo, pelo contrario, o respeito pela personagem —inegável e evidente— verifica-se de outro modo: não se trata já de zelar pela sua independência. (...) Nesse sentido e não do outro, o narrador salvaguarda a autonomia e até a solidão dos seus personagens. [11](#)

O foco do discurso muda duas vezes durante a narrativa, deslocamento de um sujeito descentralizado, observando-se a linguagem coloquial e o gosto pela prosa mal comportada do narrador. As constantes manifestações do presente do presente do indicativo, isto é, o real, o vivido e o pretérito perfeito e mais que perfeito do indicativo se unem num incessante e imprescindível dialogo existencial. É interessante notar que sempre no indicativo a cadeia gramatical move-se do pretérito perfeito para o mais que perfeito, ou seja, da realidade para o mito, da vida e da morte, do presente e do passado confundindo-se num círculo aberto: "Depois da janta, o dono do hotel, que nos aparecia pela primeira vez fora da cozinha, trouxe até a mesa dois pratos de canjica. Ele gostava mais de sorrir que falar. Olhei o relógio, eram nove da noite". [12](#)

Nesta narrativa não temos uma divisão nomeada e nem numerológica, apenas espaços em branco que dividem um capítulo do outro e dentro destes capítulos existem pequenas lacunas que acreditamos serem cenas:

A cena constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história. A instauração da cena traduz-se antes de mais na reprodução do discurso das personagens. Representada pela sucessividade do sintagma que configura a narrativa, a velocidade da cena depende, pois, não só da extensão desse sintagma, mas também da leitura, ela própria dotada de rapidez variável conforme o leitor que a concretiza. [13](#)

A presença da intersemitiocidade, o diálogo entre textos e áreas diferentes, a música de Francisco Alves, cantor brasileiro e Schubert (1797-1828) músico germânico, pertence a uma

época musical como romantismo, ocorrendo assim, um diálogo entre a cultura local e a cultura universal.

Com as mudanças provocadas pelos acontecimentos econômicos, sociais e culturais conhecidos como globalização e pós-modernidade, modifica-se a concepção moderna da cultura. Constata-se a transformação das teorias ligadas à dependência, em virtude da quebra do conceito de linearidade temporal da história universal e a sua substituição pela idéia de simultaneidade espacial das histórias locais. [14](#)

O termo *vento* é constante quando o protagonista chega a Santa Catarina, alias é neste momento em que o personagem protagonista se coloca em fuga com seu antagonista Nelson, o clímax da narrativa se dá nesta ocasião:

O simbolismo do vento apresenta vários aspectos que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância. É uma força elementar que pertence aos Titãs, o que indica suficientemente a sua violência e a sua cegueira. Nas tradições bíblicas os ventos são o sopro de Deus que deseja comunicar suas emoções, desde a sua mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera. [15](#)

Observe-se o monólogo interior da personagem, uma fragmentação lírica, comum na narrativa contemporânea: "Eu caminhava contra o vento que me gelava o nariz. Encontrei o que deveria ser o velho mercado da cidade. Para me proteger do vento fiquei andando um longo tempo dentro do mercado" [16](#) .

Ocorre, num certo momento da narrativa, uma mudança do discurso, assumindo uma posição regionalista do sul no uso do vocábulo *tu*, a fala das personagens daquela região: " Sou de um vilarejo longe daqui, chamado Sobroso. E tu? – ele perguntou" (NOLL, 1995: 77)

O protagonista sai da margem para o centro da cena, o que contribui para um discurso exposto ao deslocamento social, essência de sua estrutura obrigatória, o narrador problematiza a questão espacial e regional através do dilaceramento das fronteiras como faz o narrador itinerante de João Gilberto Noll. Uma questão que deve ser levada em consideração é a questão

da multiplicidade, apontado por Calvino como sendo uma das seis propostas para o próximo milênio estabelece, segundo o crítico, uma das propriedades marcantes do discurso. Esta multiplicidade tem guiado as ações e pensamentos do mundo globalizado, inclusive no discurso da obra *Hotel Atlântico*:

(...) o mundo dilata-se a tal ponto que se torna inapreensível e para Proust o conhecimento passa pelo sofrimento dessa inapreensibilidade. Há o texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de "diálogo", "polifônico" ou "carnavalesco"¹⁷.

No desenvolvimento das cenas que constituem a narrativa, é possível acompanhar os lentos movimentos do protagonista, um sujeito à procura de algo, já dependente de muletas, depois cadeira de rodas, a mudez, a suspensão do fluxo verbal, enfim um personagem listando sua própria perda. Em frente ao mar Atlântico, a personagem desfalece aos poucos, nesse momento, encontra o seu limite, limite esse que se perde frente ao mar.

¹ NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, pág.15/16

² NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, pág. 15

³ NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, pág. 30

⁴ MARCUSE, H. *Cultura e Psicanálise*. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Robespierre de Oliveira, Isabel Loureiro. São Paulo: Paz e Terra, 2001(Coleção Leitura), pág 30/31.

⁵ NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 pág. 46

⁶ NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 pág. 79

⁷ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 5. ed São Paulo: Hucitec Annablume, 2002, pág 306.

⁸ NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 pág 21.

⁹ CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes,

gestos, formas, figuras, cores, números). Colaboração de André Barbault et al. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, pág. 37.

[10](#) NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 pág 21.

[11](#) TACCA, O. *As vozes do romance*. São Paulo: ed. Gredos, 1983, pág. 123.

[12](#) NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 pág 103.

[13](#) REIS, C. e LOPES, A. C. M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987, pág 53/54.

[14](#) SOUZA, E. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2002 (Humanitas), pág. 49.

[15](#) CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Colaboração de André Barbault et al. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, pág 935/936.

[16](#) NOLL, J. G. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. pág 35.

[17](#) CALVINO, I. *As seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pág. 126 – 132.