

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

JINGFANG YU

**VIAGEM AO REDOR DO ATLÂNTICO:
UMA LEITURA COMPARADA DE HOTEL ATLÂNTICO DE JOÃO
GILBERTO NOLL E SUZANA AMARAL**

**PORTO ALEGRE
2015**

JINGFANG YU

**VIAGEM AO REDOR DO ATLÂNTICO:
UMA LEITURA COMPARADA DE HOTEL ATLÂNTICO DE JOÃO
GILBERTO NOLL E SUZANA AMARAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lúcia Sá Rebello

PORTO ALEGRE

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Yu, Jingfang

Viagem ao redor do Atlântico: uma leitura comparada de Hotel Atlântico de João Gilberto Noll e Suzana Amaral / Jingfang Yu. -- 2015.

84 f.

Orientadora: Lúcia Sá Rebello.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Literatura Comparada. 2. Literatura e Cinema.
I. Sá Rebello, Lúcia, orient. II. Título.

para Judi

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

À minha orientadora, professora Lúcia Rebello, pela confiança e orientação.

À professora Cláudia Caimi e aos colegas do grupo de estudo, pela acolhida e aprendizado.

À professora Regina Zilberman, a quem admiro, pelas suas aulas sempre enriquecedoras;

À professora Rita Lenira Bittencourt, pela amizade, atenção e carinho;

À professora Márcia Ivana de Lima e Silva, que gentilmente me acolheu na sua turma para a realização do meu estágio;

Aos amigos e colegas que me acompanharam nessa caminhada;

Ao André e à minha mãe, pelo apoio, paciência, compreensão, e pelo amor;

À Capes, por viabilizar esse estudo.

E de modo muito especial, ao professor João Manuel dos Santos Cunha, meu orientador de graduação, com quem iniciei meus estudos de literatura, que resultaram no projeto de pesquisa, levado adiante em meus estudos de mestrado. A ele agradeço muito por me apresentar o terreno fértil da Literatura e Cinema e por sempre compartilhar generosamente seus conhecimentos.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Capítulo I – O Fim da Viagem.....	15
Capítulo II – A Viagem Sem Fim.....	36
Capítulo III – Outras Viagens, Outros Fins.....	58
Considerações Finais.....	77
Referências.....	80

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Cena inicial de <i>Hotel Atlântico</i> , 00:01:40.....	48
Figura 02: Cena de <i>Hotel Atlântico</i> , 00:18:18.....	50
Figura 03: Cena de <i>Hotel Atlântico</i> , 00:33:38.....	51
Figura 04: Cena de <i>Hotel Atlântico</i> , 00:42:57.....	53
Figura 05: Cena de <i>Hotel Atlântico</i> , 00:47:47.....	53
Figura 06: Cena de <i>Hotel Atlântico</i> , 01:13:13.....	55
Figura 07: Cena de <i>Hotel Atlântico</i> , 01:33:39.....	57
Figura 08: Cena de <i>Hotel Atlântico</i> , 01:33:44.....	57

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar a narrativa *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll, e sua adaptação cinematográfica (2009) realizada pela cineasta Suzana Amaral. O estudo comparativo leva em consideração a premissa de que o processo tradutório é primeiramente interpretação. Portanto, a cineasta, ao "transcriar" o texto literário por meio da linguagem visual, o que faz é leitura crítica do texto verbal, apresentando seu entendimento para o livro. É a partir desses pressupostos que serão analisados os dois textos em estudo. Na investigação, serão abordadas as escolhas feitas pela cineasta no seu processo de tradução intersemiótica, tendo a hipótese de que a diretora, ao considerar a produção literária de Noll como um todo, radicaliza os elementos presentes no texto verbal, rompendo radicalmente com as convenções da estrutura fílmica tradicional, inserindo, assim, seu texto no que Haroldo de Campos denomina como "tradução criativa". Dessa maneira, Suzana Amaral nos apresenta sua interpretação do livro através de seu *Hotel Atlântico*.

Palavras-Chave: João Gilberto Noll, Suzana Amaral, *Hotel Atlântico*, literatura e cinema

RÉSUMÉ

Ce document vise à analyser le récit de l'écrivain João Gilberto Noll, *Hotel Atlântico* (1989), et son adaptation cinématographique (2009) créée par la réalisatrice Suzana Amaral. L'étude comparative tient compte de l'hypothèse que le processus de traduction est, premièrement, une interprétation. Ainsi, la traduction du texte littéraire à travers le langage visuel est, en fait, une lecture critique de la réalisatrice, la quelle présente sa compréhension pour le livre. C'est à partir de ces hypothèses qu'on examinera les deux textes. Pendant l'étude, on approchera les choix faits par Amaral dans son processus de traduction intersémiotique, avec l'hypothèse que la réalisatrice situe la production littéraire de Noll dans son ensemble, en radicalisant les éléments présents dans le texte verbal. De cette manière, elle rompt radicalement avec les conventions de structure filmique traditionnelle, en situant son texte dans la conception de "traduction créative", élaborée par Haroldo de Campos. Ainsi, Suzana Amaral présente son interprétation du livre à travers sa propre création - le film *Hotel Atlântico*.

Mots-clés: João Gilberto Noll, Suzana Amaral, *Hotel Atlântico*, littérature et cinéma

INTRODUÇÃO

Espaços decadentes, estradas desconhecidas, ruas obscuras são cenários que compõem frequentemente as cenas urbanas das narrativas de Noll, cujos personagens, quase sempre não nominados, vagam sem rumo entre os lugares vazios de tempo e de historicidade, traçando longas errâncias sem finalidade, em que as referências temporal e espacial se perdem. Nesse contexto, na repetição de imagens e cenários, o constante trânsito se confunde com a inércia, já que as viagens parecem não levar os personagens a lugar algum. Diante dessas narrativas balbuciantes e fragmentadas, sempre em primeira pessoa, o leitor é colocado no lugar de estranhamento e incômodo, contrariado constantemente pela quebra de expectativas de uma narrativa tradicional.

No primeiro capítulo, situamos as narrativas de Noll em uma época que evidencia a crise da narrabilidade da experiência, tema evidenciado pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Em seus ensaios *Experiência e pobreza* e *O narrador*, Benjamin relaciona a atividade de narrar com o trabalho manual, cuja temporalidade e continuidade pertencem a uma sociedade artesanal, a qual se opõe ao tempo deslocado e descontínuo do trabalho no capitalismo moderno, em que a relação do sujeito com o tempo é esvaziada. Desfeita essa rede tecida em torno do trabalho manual, evidencia-se o declínio definitivo da atividade de narrar e, conseqüentemente, da transmissão da experiência.

Os textos extremamente fragmentados de Noll colocam em evidência a atrofiação da experiência. Porém é justamente narrando a impossibilidade de narrar que os textos de Noll se constroem. Em torno dessas narrativas, certamente desconcertantes, diversas leituras são possíveis. Ao longo do trabalho, explicitamos algumas dessas interpretações, apresentando no

primeiro momento a leitura de Idelber Avelar¹, o qual insere os textos de Noll no contexto específico da pós-ditadura. Em seu texto, o crítico analisa os personagens anônimos de Noll comparando-os com o *flâneur* baudelaireano, figura que surge da crise na transmissibilidade da experiência. Na visão do crítico, a narrativa de Noll faz crítica ao "romanejo", radicalizando e aprofundando a ruptura da crise da transmissibilidade, o que acaba por dissolver também o potencial redentor presente na tradição moderna. Dessa maneira, Avelar vê um distanciamento dos personagens de Noll em relação ao *flâneur* moderno, pois este mantém em si a posse total de sua individualidade, enquanto que os personagens de Noll se dissolvem lentamente em seu anonimato. Para o autor, as narrativas altamente fragmentadas e individualizadas de Noll comprometem a ideia da alteridade enquanto tal, noção que outrora guiava e mantinha a viagem na literatura moderna. Na visão do crítico, apesar dos elementos estruturais das narrativas de Noll permitirem uma aproximação com o romance de formação, não se identifica, em seus textos, nenhuma formação, já que os personagens não são mais capazes de aprender com a experiência. Desse modo, as longas errâncias não resultam em nada além da efêmera vivência enclausurada no eterno presente, impossibilitando a reordenação da experiência passada como matéria narrável, o que evidencia o fim da viagem.

Em uma outra leitura também voltada ao tema *viagem*, Maria Flávia Magalhães² aponta um motivo recorrente na literatura de Noll: o retorno a casa. Porém tais narrativas de retorno se colocam como o avesso do relato épico, configurando-se como "antirretornos". Na visão de Magalhães, a forma diluída de Noll pode ser vista como uma crítica ao relato épico, com trajetórias sem finalidade, sem rumo, evidenciando a dissolução do motivo do retorno nas narrativas fragmentadas. Desse modo, a narrativa de Noll pode ser situada para além de uma crítica ao relato épico por meio de sua dissolução, construindo uma outra ordem ficcional do texto literário, entregando-nos cenas

¹ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

² MAGALHÃES, Maria Flávia A. B.. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 1993.

fragmentadas e inconsequentes que revelam uma realidade destituída de unidade e de ordem.

Após a primeira leitura da narrativa verbal *Hotel Atlântico*, apresentamos, no segundo capítulo, uma leitura do texto fílmico e alguns aspectos do estudo de adaptação, esboçado pela teórica Linda Hutcheon. Em seu texto, Hutcheon³ evidencia a presença da depreciação constante do fenômeno geral da adaptação, considerando-a como algo menor e subsidiário. Em seu estudo, a autora desafia justamente esse tipo de olhar depreciativo, demonstrando ao longo do texto que a depreciação não é senão um mero preconceito. Ao teorizar o processo adaptativo, Hutcheon define a adaptação como uma repetição sem replicação, situando, assim, o estudo de adaptação no âmbito da intertextualidade, teoria que desmente e desfaz a hierarquia entre os textos, os quais são vinculados agora pelas citações e ecos um em outro.

Na tentativa de desfazer a ambiguidade do termo adaptação, que pode remeter tanto ao processo de adaptar quanto ao produto final desse processo, a autora aborda a adaptação primeiramente como um produto. É nessa perspectiva que a teórica aproxima a adaptação aos estudos de tradução, porém não à concepção tradicional da tradução que coloca o texto original como autoridade, mas a um novo sentido de tradução que rompe com a retórica de fidelidade e de equivalência. Nesse contexto, trazemos a concepção de tradução de Walter Benjamin apoiada na leitura de Márcio Seligmann-Silva⁴. Em seu ensaio *A tarefa do tradutor*⁵, Benjamin questiona a noção de tradução como mera transmissão de sentidos, pois o que se pode transmitir não poderia ser nada que não fosse comunicação, esta, inessencial à obra de arte, cujo valor transcende ao conteúdo comunicativo e reside naquilo que o filósofo determina como algo inapreensível e misterioso, o que exatamente constitui o poético. Assim, o essencial da obra de arte só pode ser restituído na medida

³ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In: *Leituras de Benjamin*. (Org.) Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

⁵ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

em que o próprio tradutor se torna um poeta. Dessa maneira, ao aproximar o tradutor do criador, o filósofo liberta o tradutor da sua relação de servidão com o leitor e, conseqüentemente, as hierarquias senhor/escravo, original/cópia, fidelidade/liberdade⁶.

Seguindo a concepção de Benjamin, Haroldo de Campos⁷ desenvolve sua noção de tradução como *recriação*, ou "tradução criativa". Para o estudioso, "tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de *recriação*."⁸ É a essa concepção de "tradução criativa" que aproximamos o filme de Suzana Amaral, entendendo esse que pressupõe sua produção como uma tradução, porém, como afirma Hutcheon, num sentido restrito de transmutação ou transcodificação, implicando necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções de signos, ou seja, "transposições intersemióticas de um sistema de signos para outro"⁹. Dessa forma, como resultado do ato criativo, a adaptação deve ser desvinculada da ideia de cópia ordinária e vista como um processo de apropriação do texto adaptado. É a partir dessa perspectiva que analisamos a narrativa fílmica de Suzana Amaral.

Na leitura comparada do livro e do filme, o objetivo de estudo do terceiro capítulo, consideramos importante e produtivo trazer para o contexto a produção literária do escritor como um todo, já que vinte anos separam um *Hotel Atlântico* do outro. Nessa visão ampliada, as escolhas da cineasta, como a radicalização da fragmentação, quebra de linearidade da narrativa adquirem outras nuances. A partir dessa perspectiva alargada, podemos lançar um outro olhar sobre a narrativa verbal. Na leitura de David Treece¹⁰, Noll vai além do mero testemunho de uma época cuja temporalidade sofre esvaziamento e homogeneização. Apesar da evidente consciência do fracasso nos textos do

⁶ Márcio Seligmann-Sivla. *Op. cit.*

⁷ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/Ufmg, 2011.

⁸ Haroldo de Campos. *Op. cit.* p.34

⁹ Linda Hutcheon. *Op. cit.* p.40

¹⁰ TREECE, David. Prefácio. In: *Romances e contos reunidos/João Gilberto Noll*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

escritor, Treece identifica neles uma busca constante para uma possível saída (ainda que fugaz) da condição pós-moderna. Para o crítico, é nesse sentido que o olhar infantil e o gesto primitivo, presentes em vários livros de Noll, constituem-se como momentos decisivos das narrativas, revelando-se como um instante (embora efêmero) de compreensão, em que a utopia aflora fugazmente na possibilidade de uma comunicação imediata, livre da mediação da linguagem corroída. É, talvez, nesse instante, que o sujeito possa, finalmente, se conciliar com o mundo. A partir dessa leitura, é possível observar em Noll, ainda que frágil, um sentido utópico cujo horizonte é a própria linguagem. No entanto, a frágil esperança das narrativas de Noll só transparece de maneira mais clara na visão do conjunto da obra, marcada pela mesma preocupação que atravessa diferentes livros. Suas incessantes experimentações com a linguagem evidenciam a eterna busca do impossível.

Dessa maneira, é na visão de uma trajetória literária que compreendemos a consciência dessa insuficiência da língua em relação ao real e suas tentativas e experimentações tão diversas com a língua ao longo dos anos. Assim, "o narrador trágico mas inconformado do fracasso e do impossível"¹¹ nas narrativas de Noll só pode ser percebido no seu conjunto de obra, e não na análise isolada de *Hotel Atlântico*. Nessa perspectiva, evidencia-se não só a concepção do escritor em relação à linguagem, mas também sua preocupação com a percepção subjetiva da realidade, questão que foi trabalhada de forma mais radical nos livros posteriores ao *Hotel Atlântico*, como em *A céu aberto*. Noll se opõe a uma realidade revestida de máscara de objetividade, unidade e ordem. Colocando-se no avesso dessa concepção, o narrador de Noll assume deliberadamente sua condição enfraquecida e fragmentada, construindo um eu incoerente que emerge das páginas desconexas.

Nessa perspectiva, observamos na adaptação cinematográfica uma radicalização do texto verbal, evidenciando ao mesmo tempo o diálogo com outros livros de Noll. Assim como a narrativa antiépica de Noll, o texto fílmico de Suzana também rompe com a estrutura tradicional de narrar, radicalizando

¹¹ David Treece. *Op. cit.* p.7

ainda mais a fragmentação, levando-a às últimas consequências. O final do filme, diferentemente do resto da narrativa fílmica, se desloca do texto literário, criando um fim diferente: um final inconcluso que, ao invés de encerrar, se une ao início, o que certamente provoca um forte estranhamento, rompendo radicalmente com a lógica da causalidade e consequência, quebrando a linearidade temporal e espacial. Tal ruptura, concretizada no final que retorna ao começo, talvez numa primeira leitura, possa ser entendida como um tempo cíclico do eterno retorno, sem passado, nem perspectiva de mudança. No entanto, a suspensão da narrativa fílmica impede um encerramento e uma leitura definitiva, abrindo para outras possibilidades de interpretação. Nessa abertura, observamos a possibilidade da narrativa ser apenas uma espécie de “sonho acordado”, ou melhor, a cineasta nos apresenta, por meio de imagens, a subjetividade do personagem. Desse modo, diferentemente da narrativa verbal *Hotel Atlântico*, cuja subjetividade se encontra esvaziada e colocada em plena dissolução, o filme cria ambiguidade, por meio da qual é trazida a subjetividade, questão trabalhada nas narrativas de Noll, posteriores a *Hotel Atlântico*. Dessa maneira, Suzana Amaral traduz o texto verbal de forma extremamente criativa, deixando transparecer a subjetividade, ainda que ambígua, evidenciando, assim, seu diálogo com a obra do escritor como um todo, construindo uma narrativa que rompe radicalmente com as convenções da estrutura tradicional, inserindo, assim, seu texto fílmico no que Haroldo de Campos denomina como "tradução criativa".

Capítulo I

O FIM DA VIAGEM

Fragmentação, linguagem prosaica, personagens anônimos à deriva, as narrativas de João Gilberto Noll são aquelas que causam estranhamento no leitor, deixando-lhe a sensação de incompletude e desconforto. Desde a publicação de seu primeiro livro, *O cego e a dançarina* (1980), Noll vem confirmando seu estilo peculiar de escrita. Natural de Porto Alegre, o escritor iniciou sua formação em Letras pela UFRGS e terminou seus estudos no Rio de Janeiro, onde lecionou no curso de Comunicação da PUC, trabalhando como redator no caderno cultural do *Última Hora* e do *Correio da Manhã*. A experiência com o jornalismo teria contribuído muito para a concisão de sua literatura, como confessa o próprio Noll em entrevistas. Autor de dezoito livros publicados e dono de vários prêmios literários, hoje Noll se insere no cenário da literatura brasileira contemporânea como um dos autores mais importantes e, sem dúvida, mais intrigantes.

A produção literária de Noll traça um caminho singular, reunindo livros e estilos aparentemente contraditórios que vão desde o barroquismo em *A fúria do corpo* (1989), passando pela linguagem minimalista da trilogia *Bandoleiros* (1985), *Rastros de verão* (1986) e *Hotel Atlântico* (1986), até a fluidez e subjetividade em *A céu aberto* (1996) e *Harmada* (1993). Analisando esses textos aparentemente heterogêneos, Júlio César de Bittencourt Gomes¹², na sua dissertação de mestrado, *Interlúdio da utopia: o ser em fragmentos (Leitura de uma trilogia de João Gilberto Noll)*, aponta um movimento da literatura de Noll rumo a uma linguagem cada vez mais auto-centrada e menos referencial. À medida que as referências concretas, como as geográficas e situacionais,

¹² GOMES, Júlio C. B. *Interlúdio da Utopia: o ser em fragmentos (leitura de uma trilogia de João Gilberto Noll)*. 156pp. Dissertação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1998.

tornam-se rarefeitas ao longo da sua trajetória, o peso da palavra vai sendo aliviado, criando imagens oníricas e fugidias¹³. Tal movimento encontra seu ponto mais alto nos romances *A céu aberto* (1996) e *Canoas e Marolas* (1999), nos quais a referência ao mundo real (como nome de ruas, cidades, localização espacial e temporal etc.) é totalmente ausente, numa narrativa insólita de um eu sitiado na sua incerteza e subjetividade. Nessa trajetória literária, o "hiperrealismo" que aparece no início de sua produção desaparece, o próprio Noll afirma essa mudança de rumo em entrevista concedida à Folha de S. Paulo:

Acho que faz parte, não de uma evolução no sentido de aprimoramento, mas de um trajeto. Deixei de lado um certo hiperrealismo, no sentido de citar nomes de rua, das geografias. Me despojei disso. Queria um teatro dentro do romance, em termos de instantaneidade, presentificação. Acho que estou ganhando em capacidade alegórica e que houve até uma radicalização entre *Harmada* e o novo livro *A céu aberto*. Isso reflete também uma homogeneização pictórica do nosso tempo, no que pode ter de bom ou ruim. (NOLL a AJZEMBERG, 1996).

Apesar do movimento e do constante fazer e desfazer da própria literatura, identifica-se um fio que conduz toda a produção nolliana, o qual, na visão de Gomes, é a consciência do poder (e do fracasso) da linguagem. Há, nessa literatura, a consciência da precariedade da linguagem e um sentimento de insuficiência diante o real. Porém, o reconhecimento do fracasso não imobiliza o autor de buscar e dizer o impossível através dessa língua precária. É na aceitação da condição da impossibilidade de narrar que o autor desenvolve suas narrativas. Assim, os textos de Noll sempre trazem as imagens de espaços abandonados e decadentes, ruas obscuras e estradas desconhecidas, onde seus personagens anônimos vagam sem rumo. Tais lugares vazios de tempo e historicidade constituem cenários para as viagens sem destino nem aprendizagem, relatadas em narrativas fragmentadas que colocam em evidência a crise da narrabilidade da experiência, tema pensado pelo filósofo alemão Walter Benjamin já no início do século XX. Em seu ensaio

¹³ *Op. cit.*, p.42.

*Experiência e pobreza*¹⁴, Benjamin inicia o texto trazendo uma parábola: um velho em seu leito de morte revela aos filhos a existência de um tesouro escondido no seu vinhedo. Os filhos cavam, mas nada encontram. Quando o outono chega, suas vinhas produzem mais que em qualquer outra região. Então eles reconhecem a experiência transmitida pelo pai: a riqueza provém do trabalho. Depois da introdução com esta pequena história, Benjamin desenvolve sua noção sobre a experiência (*Erfahrung*), a qual sempre foi comunicada aos jovens, passando de geração em geração, contada ou de forma concisa, como provérbios; ou de forma prolixa, como narrativas, muitas vezes de países longínquos, contadas a pais e netos. Entretanto, afirma o filósofo, as ações de experiência estão em baixa, as histórias e os provérbios perderam sua exemplaridade, as narrativas se esgotam em si mesmas, esvaziadas das experiências, as quais serviam aos jovens como exemplo de vida a ser seguido.

Em *O narrador*¹⁵, texto escrito paralelamente a *Experiência e pobreza*, com apenas pouco tempo de diferença, Benjamin retoma a reflexão sobre a experiência e a narração, desenvolvendo a figura do narrador tradicional, aquele que sabe dar conselhos e transmitir experiências através da narrativa. Neste ensaio, Benjamin relaciona a tarefa de narrar com o trabalho manual, pois a memorização da narrativa se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que o trabalho artesanal proporciona. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se gravam na sua memória as narrativas ouvidas. Ele escuta as histórias e adquire espontaneamente o dom de narrá-las, quando o ritmo de trabalho se apodera dele. É desta maneira que o filósofo relaciona a atividade de narrar com a tarefa artesanal, ou melhor, com a temporalidade e continuidade de uma sociedade artesanal, opondo-se ao tempo deslocado e descontínuo do trabalho no capitalismo moderno, no qual a relação do sujeito com o tempo é esvaziada. Assim, esta rede tecida em torno das mais antigas formas de trabalho manual,

¹⁴ BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.Ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁵ BENJAMIN, W.O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.Ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.

a qual outrora guardava o dom narrativo, se desfaz hoje por todos os lados, anunciando o declínio definitivo da atividade de narrar e, conseqüentemente, da transmissão da experiência. Seguem as palavras de Benjamin:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1994, p. 204-205)

No livro *História e narração em Walter Benjamin*¹⁶, Jeanne Marie Gagnebin evidencia a noção de experiência (*Erfahrung*) de Benjamin como algo que se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Essa experiência supõe uma tradição compartilhada e retomada na continuidade da palavra transmitida de geração em geração. Essa tradição, mais do que uma ordem religiosa ou poética, é uma prática comum. Assim, as histórias do narrador não são simplesmente ouvidas, mas seguidas como exemplo. Tais narrativas acarretam uma formação, válida para todos os indivíduos da mesma coletividade. A estudiosa afirma que esta orientação prática se perdeu na modernidade, e isso explica nossa habitual desorientação: a incapacidade de dar e receber um verdadeiro conselho. Dessa maneira, para Gagnebin, os ensaios *Experiência e pobreza* e *O narrador* inscrevem-se, eles também, em uma tradição de narrativas sobre o fim da narração. Porém, afirma a estudiosa,

¹⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

os dois ensaios, particularmente *O narrador*, são lidos, frequentemente como "a comprovação nostálgica, ou mesmo desolada e assustada, da morte da narração/narrativa"¹⁷. A tal leitura, a autora discorda, apontando outros aspectos menos conhecidos nesses dois ensaios de Benjamin, um deles diz respeito à problemática do desaparecimento dos rastros, que vem sendo fortalecida pela modernização e chega a seu ponto culminante na Primeira Guerra Mundial, a qual consagrou a queda da experiência e da narração: os soldados voltaram da guerra silenciosos e mudos, sem experiências a compartilhar, nem histórias a narrar:

Está claro que as ações da experiência está em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 114-115)

Assim, afirma a estudiosa que a Primeira Guerra impõe ao indivíduo as forças impessoais e todo-poderosas da técnica, as quais transformam abruptamente a vida quotidiana. A mudança instala de forma tão total e tão rápida que o sujeito se vê incapaz de assimilá-la pela palavra. Para Gagnebin, Benjamin evoca nesses dois textos, duas reações possíveis a esta "ausência da palavra comum, a esse esfacelamento das narrativas"¹⁸. A primeira refere-se ao comportamento do indivíduo burguês frente à perda de referências coletivas no final do século XIX. Ameaçada pelo anonimato social, resultado da organização capitalista do trabalho, a burguesia se volta a si mesma e tenta se conservar da despersonalização através de um "duplo processo de

¹⁷ *Idem, op. cit.*, p. 58.

¹⁸ Jeanne Marie Gagnebin, *op. cit.*, p. 59.

interiorização"¹⁹: no domínio psíquico, os valores individuais substituem os da esfera coletiva, criando uma história do si, preenchendo o vazio deixado pela história comum. Daí, a definição de Benjamin do *Erlebnis* (Vivência), contrapondo a da *Erfahrung* (Experiência): esta se remete à tradição compartilhada de uma sociedade artesanal, aquela se fecha apenas à esfera privada da vida do indivíduo particular, inserida na sociedade capitalista da técnica. A interiorização psicológica é refletida no espaço, valorizando cada vez mais o interior da arquitetura. A casa torna-se um refúgio para o indivíduo burguês contra o anonimato e a hostilidade do mundo exterior. Daí a "apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado"²⁰, tentando assim, o indivíduo burguês, remediar o mal do apagamento de seus rastros.

Conforme Jeanne Marie, esta primeira reação produz apenas ilusão e alienação, a qual opõe a uma outra atitude tomada pela arte moderna, que justamente aprofunda a ruptura da tradição e das narrações, confirmando o que Benjamin conceitua como uma nova barbárie, no sentido positivo da palavra. Dessa maneira, a pobreza de experiência desse bárbaro impele "a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda."²¹ Nesse contexto, afirma Gagnebin que, embora a falta de autoridade e de tradição pode apresentar o perigo de cair em barbárie (no sentido negativo), pode-se ver nela "uma chance tênue mas real"²², como apontou Benjamin em *Experiência e pobreza*, atribuindo um sentido positivo para a barbárie, vendo nela uma possibilidade para "formação de um mundo neutro, despojado, com menos privilégio certamente, mas talvez, com mais nitidez".²³ É justamente esta a atitude de toda uma corrente da arte moderna, que assume sua condição de impossibilidade de experienciar e, conseqüentemente, de narrar. A única possibilidade de experiência a ser transmitida é justamente sua própria impossibilidade, sua "interdição da partilha", sua "proibição da memória e dos

¹⁹ *Idem, op. cit.*, p. 59.

²⁰ *Idem, op. cit.*, p. 59.

²¹ Walter Benjamin, *Experiência e pobreza*. p.116.

²² Jeanne Marie Gagnebin, *op. cit.*, p.60.

²³ *Idem.*

rastros até na ausência de tûmulo"²⁴. Esta arte, ainda segundo a estudiosa, ao invés de inventar ilusões consoladoras, "choca e provoca por seu gesto ao mesmo tempo realista e denunciador"²⁵.

Os textos de Noll colocam em evidência a atrofia da experiência. É na aceitação dessa condição da impossibilidade de compartilhar a experiência e, conseqüentemente de organizá-la como narrativa, ou seja, é narrando a própria impossibilidade de narrar, que os textos de Noll tomam suas formas. Entretanto, tais narrativas, radicalizando a crise da narrabilidade da experiência, diferenciam-se da tradição moderna. Como afirma Idelber Avelar, em seu livro *Alegorias da derrota*²⁶: carece, no texto de Noll, a crença do potencial redentor do choque da novidade, o qual desautomatizaria a percepção na tradição moderna. Em seu livro, o crítico coloca os textos de Noll juntamente com uma seleção de outras produções literárias latino-americanas no contexto pós-ditatorial, em que o intelectual e o literário perdem seus lugares privilegiados. A partir deste lugar da perda, o autor põe em evidência o trabalho de luto realizado por essas literaturas e situa a produção de Noll em uma zona cinzenta entre o luto e a melancolia, em que a própria escrita corre o risco de se perder. É a partir desta perspectiva que Avelar analisa as narrativas do escritor gaúcho.

Ao comentar os personagens errantes de Noll, o crítico traz paralelamente a figura do *flâneur* baudelaireano, a qual surge da crise na transmissibilidade da experiência e testemunha "um mundo em que as memórias individuais foram arrebatadas à tradição coletiva"²⁷. Tal figura traz em si uma relação paradoxal com as massas metropolitanas: ao mesmo tempo que faz parte delas e delas depende, se distancia da massa. Assim, o *flâneur* protesta contra a divisão do trabalho com seu ócio. A emergência dessa figura é testemunhada pela arte moderna, passando de Baudelaire até a Vanguarda. Tal arte é também "construída a partir da vontade de *ostranerie*, o choque da

²⁴ *Idem, op. cit.*, p. 61.

²⁵ *Idem, op. cit.*, p. 60.

²⁶ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

²⁷ Idelber Avelar, *op. cit.*, p. 219

novidade que desautomatizaria a percepção"²⁸. Dessa maneira, afirma o crítico, o gesto baudelaireano caracteriza-se pela "sua crença no seu potencial redentor do choque da novidade, a esperança de que se pudesse ali oferecer um vislumbre do núcleo eterno escondido atrás do véu mercantil"²⁹. Citando as palavras de Benjamin, "trata-se de arrancar, num esforço heróico, o novo dentro do eterno retorno do mesmo"³⁰. Dessa maneira, o *flâneur* seria "um viajante que faz de seu explorar a própria cidade uma excursão ao desconhecido"³¹, ele mantém em si a posse total de sua individualidade, enquanto os personagens anônimos de Noll "se dissolvem na faticidade indiferenciada da experiência"³², suas derivas não constroem nenhuma experiência, "nenhuma função liberadora, pedagógica, ou edificante"³³. Para Avelar, em Noll, já não está dada a possibilidade de remeter essa deriva à outridade que antes mantinha e guiava a viagem na literatura moderna. Suas viagens estão desconstituídas das funções liberadora e pedagógica. Assim, na visão do crítico, apesar da estrutura dessas narrativas serem convidativas para uma aproximação com o romance de formação, nunca se estabelece, nessas narrativas, nenhuma formação. Em Noll, os personagens são incapazes de aprender com a experiência, já não é mais possível a formação de uma consciência individual a partir da experiência. As longas errâncias não resultam para seus heróis em síntese do passado e em salto para sua formação. Enclausurados numa mesmice temporal, a irrupção de fragmentos do passado não os leva além do eterno presente. Dessa maneira, o crítico considera as personagens anônimas de Noll como deslocadoras da tradição moderna do *flâneur*, negando seu entorno, no entanto, "não se convertem em portadores de um princípio alternativo". Para o autor, eles já não podem mais encarnar nenhuma afirmação, já que sua marginalidade perdeu seu potencial redentor.

Dessa maneira, conforme Avelar, enquanto na figura moderna do *flâneur* ainda se recaptura o momento epifânico que redimiria uma experiência

²⁸ *Idem*, p. 220.

²⁹ *Idem*, p. 220.

³⁰ *Idem*, p. 220.

³¹ *Idem*, p. 220.

³² *Idem*, p. 221.

³³ *Idem*, p. 220.

reificada, construindo o relato de um encontro iluminador com a alteridade, Noll radicaliza a crise da transmissibilidade da experiência, seus personagens “pareceriam anunciar um mundo no qual mesmo a experiência superficial e desatenta do *flâneur* já não seria possível”³⁴. Em suas narrativas, as imagens, ausentes de marcas históricas, já não apresentam mais a profusão de signos e choques, experiência cara ao *flâneur* moderno. As viagens dos personagens errantes “se negam dialeticamente na forte parecença dos lugares, na imagem de um mundo em que a alteridade, enquanto tal, corre o risco de extinção”³⁵. Nessa deriva, a mesmice domina todo o trajeto, tornando-se indiferente a referência ao espaço histórico, não importa estar no Rio ou no Sul. Assim, para Avelar, o que desloca a literatura de Noll em relação à literatura moderna é a carência da pulsão restitutiva. Em Noll, “a negação de uma realidade insuportável não tem lugar em nome de algo que possa transcendê-la, mas se resigna a ser imanente àquilo que nega”³⁶. Daí o incômodo produzido por seus textos, dando impressão de que “tudo está em fluxo mas nada muda”³⁷.

Em uma análise voltada também ao tema da viagem, especificamente a viagem de retorno à casa, Maria Flávia Magalhães vê a forma diluída de Noll como uma crítica ao relato épico. Na sua dissertação de mestrado, intitulada *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*³⁸, a autora aponta o tema de retorno como um motivo que entrelaça os textos de Noll. Ao analisar *Hotel Atlântico (1989)*³⁹, a autora considera a narrativa como antiépica por excelência, marcada pela indefinição sombria, linguagem empobrecida e ausência de digressões. Dessa maneira, o relato de retorno à casa se configura, na narrativa de Noll, como antirretorno, já que esta se opõe às formas épicas de narrar. Última narrativa que integra a trilogia, *Hotel Atlântico* traz um personagem-narrador não nominado, um ator desempregado que se desloca do Rio de Janeiro em direção ao sul do país, transitando entre várias cidades,

³⁴ *Idem*, p. 218

³⁵ *Idem*, p. 217.

³⁶ *Idem*, p. 217.

³⁷ *Idem*, p. 217.

³⁸ MAGALHÃES, Maria Flávia A. B.. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 1993.

³⁹ NOLL, J. G.. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004. Nas próximas páginas, as citações desta referência serão substituídas pela indicação do número da página em que se encontram.

chegando finalmente em sua terra de origem, Porto Alegre. Nesse trajeto, o personagem não se conforma a nenhum espaço de pertencimento, nem estabelece laços sentimentais ou sociais.

A viagem do narrador inicia no Hotel Copacabana, à beira-mar do Rio de Janeiro. O ex-ator, sem bagagem, sem família, nem destino, é guiado por uma compulsão e uma necessidade não localizada de ter que seguir sempre em frente. Logo na abertura da narrativa, o personagem presencia uma morte, cujo motivo se desconhece. Sem se deter ao fato, o narrador abandona o local e parte para Florianópolis, onde ele consegue uma carona para o Rio Grande do Sul, devendo dividir a despesa da viagem com dois homens que viajam em uma caminhonete. Nesse percurso, a necessidade desesperadora de viajar aparece em várias passagens sob a frase repetida e quase automática do personagem, "eu precisava ir". A frase aparece pela primeira vez quando o personagem se estabelece no hotel: "Fechei a cortina. Uma contagem regressiva estava em curso, eu precisava ir." (p.13) Mais tarde, já saindo do hotel: "Tinha chegado a hora de eu partir" (p.16) e, em seguida, no momento em que ele, arrependido de deixar o hotel, sente uma vertigem: "Mas eu precisava ir: descii o degrau e me encostei na parede do prédio"(p.18), logo depois, ao se sentir à beira de um desmaio: "Recorrer a alguém seria o mesmo que ficar, e eu precisava ir."(p.19) Entretanto, essa pulsão de seguir em frente, a qual perpassa toda a trajetória, não torna o trajeto uma busca existencial. A errância do personagem é constituída por rotas aleatórias, fatos fragmentados e sem nexos. Diferentemente das viagens épicas, nas quais os obstáculos e perigos convertem em experiência e matéria narrável, situado no outro extremo dessa narrativa, o relato do personagem anônimo de Noll apresenta uma narrativa extremamente fragmentada, na qual os fatos se sucedem gratuitamente, a linguagem se articula minimamente, focando apenas no olhar limitado do personagem. Não há nexos e informações suficientes sobre os acontecimentos, o leitor é colocado diante de um relato em que o "eu" se apresenta como fracassado, fragilizado, recuado para um campo de visão reduzido a si mesmo. Não há planos para a viagem, nem esclarecimentos

sobre os eventos acontecidos, apenas uma narrativa mutilada apresentada pelo personagem narrador, na sua condição da impossibilidade de narrar.

Lançado à rota aleatória, o protagonista segue sua viagem ao Rio Grande do Sul e é perseguido pelos companheiros da carona, sem saber o motivo. Fugindo do perigo, o personagem chega a uma cidadezinha chamada Viçoso, onde foi bem acolhido, e se revitaliza. Seguindo a viagem, o errante chega à cidade Arraiol, onde sofre um acidente, sobre o qual não temos nenhuma informação, a não ser a do desmaio e da perda de consciência do personagem naquele momento, tendo como decorrência a amputação (também não se informa a razão para o ato cirúrgico drástico) de uma das pernas do personagem, logo após seu atropelamento. A fragmentação do texto torna impossível uma síntese desta narrativa, cujo empobrecimento evidencia e testemunha a crise da narrabilidade da experiência (*Erfahrung*), noção desenvolvida por Benjamin. Entretanto, radicalizadora dessa crise, a narrativa de Noll já não reafirma uma "pulsão restitutiva" como nos textos também fragmentados da tradição moderna. Resta, em *Hotel Atlântico*, apenas uma pulsão narrativa, um desejo constante de narrar, uma necessidade incessante de contar, embora consciente do vazio do relato. Assim como o próprio movimento do personagem, impulsionado a viajar e seguir sempre em frente, mesmo não chegando a lugar algum, lançando-se à deriva: "eu precisava ir".

Dessa maneira, se a crise pensada por Benjamin reside na transmissão da experiência, ou seja, na impossibilidade de repassar a experiência através da narrativa tradicional, o problema de Noll parece deslocar para a dissolução da própria individualidade do sujeito que relata. Conforme Gagnebin, Benjamin evidencia no ensaio *Experiência e pobreza* o declínio da tradição coletiva de narrar, um caminho irreversível que nos direciona a um mundo em que não há mais uma mensagem definitiva a transmitir, nem uma totalidade de sentidos. "Mas somente trechos de histórias e sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra"⁴⁰. Evidentemente, como pontua Gagnebin, tal caminho

⁴⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.Ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.

ameaça nos levar à barbárie (no sentido negativo) e à destruição, mas ao mesmo tempo apresenta a esperança e a possibilidade de novas significações, de novas maneiras de transmissão, de uma "nova barbárie", na palavra de Benjamin. Em Noll, não apenas a transmissão se perde, mas o próprio sujeito da transmissão se dissolve e se deteriora lentamente na sua narrativa mutilada.

Assim, como sujeito que se dissolve, o protagonista de *Hotel Atlântico*, na maioria das vezes, como observa Maria Flávia Magalhães⁴¹ em sua dissertação, não se coloca como sujeito de sua ação, ele é constantemente levado por outros acontecimentos ou por ações de outros personagens, mas raramente como agente de sua própria ação, colocando-se, assim, no lugar de um espectador de suas próprias ações. Na viagem rumo ao Sul, o personagem é levado pelos companheiros da carona a lugares desconhecidos, primeiro para o bordel, depois para a fazenda Oásis, onde ele é perseguido pelos donos da carona sem motivo aparente e se vê obrigado a seguir um desconhecido que novamente o leva a uma outra cidade. Mais tarde, ele sofre um acidente sem o conhecimento do motivo e da situação e sofre ainda uma amputação da perna também sem nenhuma informação e nenhum conhecimento da causa. Aparentemente, o personagem foi usado para o sucesso político do médico, doutor Carlos, também candidato à Prefeitura, aproveitando a fama do ex-artista de novela. Mutilado, o movimento do personagem depende agora do enfermeiro Sebastião, com quem ele estabelece uma relação de amizade. Quando Sebastião deixa o hospital e sai definitivamente da cidade de Arraiol, por desgosto com fatos relacionados às atividades de seu patrão, doutor Carlos, o mutilado personagem pede que o leve também para longe daquela cidade e, coincidentemente, o enfermeiro o dirige até sua terra de origem, Porto Alegre. Assim, a trajetória de retorno à origem se constrói muito menos com as decisões do próprio personagem, mas com as consequências de ações alheias.

Dessa maneira, conforme a análise de Magalhães, o protagonista coloca-se mais como paciente do que agente das ações. E quando age, seus gestos são apenas encenações, mascarados em outros personagens. Assim

⁴¹ *Op. cit.*

são suas relações interpessoais. Primeiro, se mascara como homem casado que viaja sozinho para assim atrair a recepcionista do hotel. Depois, no caminho para rodoviária, se finge como alcoólatra ao conversar com o taxista. Mais tarde, já na cidade de Viçoso, se veste como padre e encena uma extrema unção a uma moribunda que ele encontra na estrada. Como se pode perceber, o personagem esconde-se na máscara alheia e age como se fosse, e não como ele é. Nas poucas vezes em que ele deixa sua máscara, é enganado ou prejudicado. Assim foi sua rápida relação amorosa com a passageira estrangeira Susan no ônibus a Florianópolis, sobre a qual ele toma conhecimento da falsa identidade pelo jornal. Da mesma maneira, quando o personagem se apresenta enquanto tal, é perseguido pelos homens que lhe oferecem a carona, sofre acidente e amputação da perna, sem motivo evidente. Em nenhuma das situações, o personagem revela-se como sujeito de sua ação, ora se refugiando sob máscara de encenação, ora se transformando em objeto de ação alheia.

A trajetória do personagem do Rio até o Sul soma contínuas perdas de sentidos e membros, a deterioração do corpo e a constante ameaça do perigo e da morte marcam fortemente toda a narrativa. Nesse contexto, podemos considerar seu percurso como uma viagem rumo à morte. Há, na narrativa, uma insistente referência ao tempo: desconfortável e nebuloso, frio e úmido. O inverno, fim das quatro estações, está frequentemente associado à velhice, à decadência, e, claro, à morte. Ao insistir na sensação de frio e desconforto, o narrador constrói uma atmosfera sombria, propiciando a imagem de um deslocamento ao além:

Levantei a gola do casaco e fui assoviando uma música fabricada na hora por mim. O mês de junho terminava, soprava um vento inacreditavelmente frio para Copacabana.
Numa esquina da Barata Ribeiro uma banca exibia um jornal com uma manchete sobre o extraordinário frio carioca daquele ano. (p.12)

Junto com o clima do inverno, a decadência do espaço e a deterioração gradual do corpo, uma imagem típica da morte é montada diante dos olhos do próprio narrador e, conseqüentemente, dos nossos:

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

Além da decadência do próprio corpo ao longo do trajeto, o constante encontro do personagem com a morte, que aparece desde o início da narrativa marca a presença do signo da finitude. A sombra da morte já paira sobre o ambiente na abertura da narrativa: o personagem, ao entrar no hotel, observa policiais transportarem um cadáver em uma maca, e se depara mais tarde com manchas de sangue espalhadas pelo tapete no quarto em que se hospeda. Ao tomar o ônibus para Florianópolis, as marcas da morte avançam e se aproximam materialmente do personagem: se no hotel carioca a morte era apenas a condição de um cadáver desconhecido, com o suicídio da passageira Susan, sentada ao seu lado no ônibus, a morte, ligada a uma pessoa com quem o personagem teve uma relação, ainda que rápida e inconsequente, agora o envolve. Mas os encontros com a morte ainda não encerram por ali, pelo contrário, a morte avança mais um passo na direção de engolfar o personagem. Na viagem de carona ao Rio Grande do Sul, o ex-ator é levado até a fazenda Oásis. Na beira de um riacho, ele se depara com sangue pelas margens, indícios de uma outra morte. Espreitando atrás de uma rocha, o personagem observa a discussão entre os companheiros da carona, um ameaçando outro para que mate “o artista de novela”. Percebendo imediatamente a situação de perigo, o protagonista consegue fugir sob os tiros.

Assim, em seu percurso, os encontros com a morte se personificam ora na personagem suicida Susan, ora nas ameaças de morte e perseguição sem motivo, ou ainda nos vestígios de morte, como cadáveres e manchas de sangue. O único espaço que, curiosamente, não apresenta ameaças de morte é a cidade Viçoso, na qual o errante se refugia da perseguição. Ali ele é acolhido e se revitaliza. As marcas do perigo mortal não se presentificam, o inverno rigoroso desaparece: "o dia radioso, a temperatura de pleno verão" (p.61). Tudo se torna mais ameno, ensolarado, vital. E a presença ameaçadora da morte que o perseguia até então, é atenuada, desaparecem os signos recorrentes da degradação física e moral, e o lugar torna-se um elemento

positivo para o homem em trânsito: "Mas eu tinha saído como que fortalecido daquela extrema-unção: eu faria, sim, o caminho de volta pela rua principal, à vista de todos, sem trafegar por esconderijos das margens de Viçoso" (p.67). No entanto, ao sair daquele cenário, o personagem entra imediatamente em um ambiente ameaçador. "Como o ponto alto numa onda, para depois naufragar" (p. 92), afirma o próprio personagem. A viagem prossegue e os indícios da morte o perseguem, dessa vez, com passos mais apressados. Na passagem de Viçoso para a cidade vizinha, Arraiol, a chuva forte e o frio intenso retornam; em seguida, um acidente, cujo motivo não se explicita, tendo como decorrência a amputação de uma das pernas do personagem. A ambiência de finitude e a presentificação dos signos de mortalidade voltam com mais intensidade e dessa vez atingem o homem em sua própria fisicidade. A putrefação gradual do corpo físico manifesta-se agora não só na incompletude corporal como também no ânimo do personagem. Faltando um pedaço de seu corpo, o personagem perde a humana condição de completude. É agora incapaz de se movimentar sozinho; quando tenta, desaba, cai ao chão. A perda da condição de autonomia do seu corpo intensifica-se.

Debilidado, incompleto fisicamente, estabelece uma relação estreita com o enfermeiro Sebastião, que trata diuturnamente das sequelas da cirurgia. Com a demissão do enfermeiro, o mutilado o segue, deixando a cidade de Arraiol. Juntos, eles tomam a estrada, indo em direção a Porto Alegre, a cidade natal do andarilho, onde reside também a avó de Sebastião, a qual ele não via há muitos anos. Chegando à cidade, Sebastião recebe a notícia do falecimento da avó, e constata que sua antiga casa fora substituída por um edifício. Então, os dois decidem partir para Pinhal, a praia em que o narrador costumava ir quando era criança. Ao chegar à cidade, eles se hospedam num hotel à beira-mar, onde "todas as paredes descascavam" e as próprias letras do hotel também "descascavam na parede branca". Ou seja, desapareciam os signos que nominavam o lugar, que o identificavam, que personalizavam a última parada do ser em trânsito: um espaço em estado de decomposição. É nesse espaço, porém, paradoxalmente, que o narrador se sente pela primeira vez à vontade, considerando-se confortavelmente instalado num lugar do qual se

sente como integrante. A duas quadras do mar, é neste lugar, o Hotel Atlântico, já referido no título do livro, que se torna a última parada da viagem do personagem errante. Sentado na sua praia de infância, face ao mar escuro do Sul, o andarilho perde aos poucos a audição, em seguida a visão, até o seu último alento: "Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagarinho, até o fim" (p.110).

Dessa maneira, o personagem encaminha não somente para uma morte física do próprio corpo, mas também a um desvanecimento da narrativa, da memória, e do próprio sujeito. A linguagem, já minimamente articulada, desgasta-se ao longo da narrativa, tornando-se ainda mais rarefeita no final da narrativa, como se fosse perdendo o fôlego, destituindo-se junto com o corpo do personagem: as frases são cada vez mais curtas, indo em direção ao silêncio, à dissolução final. Nessa narrativa fragmentada e reticente de Noll, Nizia Villaça vê uma estética minimalista: "o mínimo estaria implicado na impossibilidade de experienciar a complexidade, a violência, a velocidade do contemporâneo"⁴². Não sabemos seu nome, sua origem, sua inserção social e familiar; não há informações sobre seu passado, a razão da viagem; não fica esclarecida a razão das mortes que perpassam todo o seu percurso, nem a razão da mutilação física que sofre pela amputação de uma perna. Não se identifica uma trajetória existencial para o personagem, sujeito à deriva numa rota aleatória. O leitor se sente incapaz de decodificar o texto pela ausência de informações, de totalização no nível temporal e espacial, e de nexos entre as partes do texto. O narrador, fracassado, na sua condição da impossibilidade de narrar, só consegue construir, através da sua minimamente articulada expressão verbal, um mundo fragmentado, indo em direção ao vazio de significação.

Na análise de Idelber Avelar, elementos na estrutura do texto de Noll, tais como a deriva constante, tentativa de extrair significado do passado, o foco em primeira pessoa, nos convidam a aproximá-lo ao romance de formação. Porém, não há nenhuma formação em suas narrativas, já que os personagens são incapazes de aprender com a experiência. Não há progressão, nem

⁴² VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p.102

conflito, muito menos resolução. É impossível reordenar sua experiência passada como matéria narrável. Indo ao mesmo caminho de análise, Nizia Villaça constata que o empobrecimento do foco narrativo corresponde ao empobrecimento do protagonista, o qual não se constrói como herói, nem como anti-herói, mas "caracteriza-se pela ausência de traços que comporiam um sujeito pleno".⁴³ Não há nome, família, bagagem, nem destino; as relações amorosas deste personagem se reduzem ao imediato, ao aspecto físico, formando apenas um instante em que se manifestam sensações fragmentadas das partes do corpo.

Dessa forma, "a determinação do personagem narrador de viajar, tomar um ônibus, chegar em algum lugar, conjuga incessantemente uma dupla dissolução"⁴⁴: a dissolvência da própria narrativa na rarefação de sua linguagem, e a dissolução do sujeito na faticidade da experiência. A dupla dissolução se manifesta ainda no interior do discurso. O tempo narrativo de *Hotel Atlântico* é marcado pelo pretérito do início até o fim. No entanto, o passado não se insere num lugar da memória, em que o distanciamento entre o eu da enunciação e o eu do enunciado possibilita uma reflexão sobre o acontecido. Este espaço da reflexão é reduzido ao mínimo. Durante toda a narrativa, o eu da enunciação sobrepõe-se ao eu do enunciado, favorecendo assim uma presentificação dos fatos, mas, ao mesmo tempo impossibilitando uma elaboração da memória, a qual exige o movimento de transitar entre o passado e o presente. Percebe-se na narrativa alguns momentos fugidios em que o narrador tenta trazer uma vaga lembrança do passado, por exemplo: "Olhando aquele chão sujo eu não tinha nada a pensar. Talvez uma vaga saudade da intimidade infantil com o chão. Me surgiu a ideia de que a viagem me devolveria essa intimidade" (p.21), mas o fio da memória é imediatamente interrompido no instante seguinte, nos trazendo de volta abruptamente a uma realidade imediata e prosaica: "Sabe lá se não vou ter de dormir no chão, era o que dizia uma voz interna entre excitada e apreensiva" (p.21). A ausência desse salto ao passado impossibilita a construção da interioridade do personagem, já que não há espaço para a reflexão. Dessa maneira, o narrador

⁴³ *Idem, op. cit.*, p. 108.

⁴⁴ Nizia Villaça, *op. cit.*, p. 105.

permanece na superfície plana do presente, colocando-se como o avesso da rememoração, assumindo deliberadamente sua condição da impossibilidade de narrar, e sua pobreza de experiência.

A linguagem mínima acarreta a impossibilidade de elaborar a memória, condição que corresponde também à impossibilidade de se constituir como sujeito. Para Idelber Avelar, a atrofia da memória é alegorizada fisicamente em deterioração do corpo do protagonista. Nesse trajeto rumo à rarefação, a crise da narrativa e do sujeito reflete na condição de anonimato. Conforme o crítico, "o vazio mnemônico e experiencial do personagem é alegorizado pelo anonimato e pela ausência de seu rosto"⁴⁵. "Sua busca falida de origem encena a impossibilidade de construir um nome próprio"⁴⁶. Sua viagem de volta à terra natal não lhe proporciona nenhuma experiência, nenhuma história a narrar, ao contrário do herói épico Ulisses, que também enfrenta perigo de morte na sua viagem de retorno, mas que essencialmente precisa lutar contra o esquecimento para poder retornar à casa e contar sua história, narrativa esta, já impossibilitada na nossa (pós)modernidade, como observou Benjamin. Mas Noll radicaliza ainda mais a crise apontada pelo filósofo. Na trajetória de volta do narrador, os perigos e obstáculos já não são mais carregados de sentidos, tampouco consegue transformá-los em experiências narráveis e conservá-los em memória. Sua viagem, ao invés de formar um sujeito, termina no anonimato, na amnésia, e na dissolução. Dessa maneira, afirma Avelar⁴⁷, com o nome próprio, toda a interioridade se desvanece. E a possibilidade de reordenar sua experiência passada é impedida por uma ruptura violenta. Assim, Noll opta pela rarefação, assumindo a condição de impessoalidade na época do declínio do nome próprio:

Em Noll, nenhum encontro verdadeiro com a alteridade, nenhum momento epifânico possibilita a reordenação da experiência passada que permitiria a emergência de um sujeito capaz de uma assinatura. O anonimato dos narradores-protagonistas é coerente com o conteúdo da experiência narrada. Para sujeitos já dissolvidos na pura faticidade, o nome próprio se converte numa âncora desde sempre inalcançável, imaginária. (AVELAR, p.18)

⁴⁵ Idelber Avelar, *op. cit.*, p.225.

⁴⁶ *Idem.* p.226.

⁴⁷ *Idem.*, p. 227.

Para o crítico, "o buildingsroman em suspenso de Noll seria uma crônica da dissolução desse ponto arquimediano alguma vez representado pelo *flâneur* moderno".⁴⁸ Sujeito dissolvido, sua incapacidade de constituir um nome próprio se explicita na imagem em que o narrador tenta inscrever seu nome no vidro embaçado: "Apaguei a luz, e fui com a cadeira de rodas até a janela. A vidraça embaciada. Escrevi com o dedo o meu nome no vidro" (p. 91). O gesto vago imprime um traço efêmero de seu nome, que não se fixa na superfície de vidro, e desvanece, evapora. Assim como afirma Avelar, não se observa um encontro verdadeiro com alteridade nesse texto de Noll. No final da narrativa, o errante estabelece uma relação próxima com o enfermeiro Sebastião, apesar disso, a amizade só se dá pela dependência física do narrador em relação ao enfermeiro, como declara o narrador: "Pensei o que seria de mim se Sebastião desaparecesse agora" (p.107). O único momento em que o andarilho se aproxima de um outro se dá de forma extremamente fugidia: quando o narrador decide deixar a cidade Viçoso, onde se recupera do cansaço da viagem, encontra então um criança que lhe acena:

Como aquela criança no alpendre do chalé em frente. Ela dá voltas, salta, às vezes espia por uma das janelas. Como poucos passavam pelas ruas de Viçoso, a criança num momento me notou, e ela estava sorrindo, não sei se estava feliz por algum motivo, o que sei é que ela sorria, e quando me viu não desfez o sorriso, aquele sorriso me incluía também, e eu também sorri. (p. 226)

Assim como o gesto de inscrever o nome próprio no vidro, o instante de encontro efêmero se desvanece imediatamente no momento seguinte, quando o personagem entra num cenário hostil e ameaçador. Durante toda a viagem, o errante não se conforma a nenhum espaço, só se sente acolhido pelo lugar no final da narrativa, na sua última parada, num hotel cujo nome coincide com o título do livro:

Eu tinha me sentado numa cadeira que havia ao lado de uma pequena mesa. 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. (p.106)

⁴⁸ Idelber Avelar, *op. cit.*, p. 228.

Curiosamente, é justamente neste lugar transitório com que o personagem se identifica e se sente em casa, e é exatamente na sua terra de origem que o andarilho encerra sua errância, chegando a seu próprio fim. Lugar este, que convergem início e fim. Assim como afirma Magalhães, a morte final do personagem é o único gesto no qual ele se coloca como sujeito, e paradoxalmente, como paciente da própria ação. Seu retorno à origem se esgota no próprio movimento, que o conduz a seu fim, ao invés de lhe proporcionar narrativas de aventuras para preservá-las na memória. A fragmentação da narrativa, o anonimato do personagem e a errância sem rumo esvaziam o tempo e o espaço, colocando o sujeito em plena dissolução.

Ao se distanciar do relato épico, a viagem "antirretorno" de *Hotel Atlântico*, na visão de Magalhães⁴⁹, retoma a crítica à narrativa épica já esboçada no livro anterior *Rastros de verão*. A forma fragmentada e inacabada opõe ao estilo épico que, como observa Auerbach, representa os fenômenos e processos psicológicos acabadamente, não deixando nada oculto ou inexpresso, sendo como "palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais."⁵⁰ Assim, Magalhães identifica em *Hotel Atlântico* uma "dissolução de motivo do retorno, apresentando uma viagem sem itinerário prévio por rotas desconhecidas".⁵¹

Desse modo, é na crítica ao relato épico que o texto de Noll se constrói em uma outra ordem ficcional, nos entregando cenas fragmentadas, as quais revelam a falta e o caos de uma realidade revestida de ordem e unidade. A escrita de Noll se rebela contra a unidade do real, expondo-a como um engodo, uma ocultação de uma outra face da realidade que se revela como obscura, incoerente. Seu texto foge de qualquer tentativa de totalização, construindo por meio de relatos fragmentados, sujeitos enfraquecidos, destituídos de certeza. Tal questionamento perpassa toda a literatura de Noll e é trazido para o mundo subjetivo exacerbadamente na produção posterior, fato que abordaremos mais detidamente no terceiro capítulo.

⁴⁹ Maria Flávia A. B. Magalhães, *op. cit.*

⁵⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 4

⁵¹ Maria Flávia A. B. Magalhães, *op. cit.*, p. 192

Ao capturar sensivelmente seu tempo, no qual não há mais experiências a transmitir, nem totalidade de sentidos, mas apenas fragmentos, Noll assume a precária condição humana, construindo uma linguagem que testemunha a própria pobreza da experiência humana, narrando a impossibilidade de narrar. Dessa forma, a narração rarefeita rumo à dissolução, não deixa de ser também uma luta contra a morte, dessa vez, não mais a luta para preservar a memória a ser transmitida, mas diz respeito à própria pulsão narrativa: "É preciso partir", é preciso narrar.

Tendo visto a narrativa verbal *Hotel Atlântico*, analisaremos no capítulo seguinte, sua versão cinematográfica. A fragmentação e a consequente dissolução da narrativa verbal evidenciam a dificuldade e o desafio para a tradução fílmica. Como lidar com uma narrativa fragmentada que foge da estrutura tradicional? Como transpor para a imagem a subjetividade do texto em primeira pessoa? Essas são algumas das questões que analisaremos na sequência, lançando olhar tanto ao processo criativo da cineasta Suzana Amaral, quanto às suas escolhas para construir o texto fílmico.

Capítulo II

A VIAGEM SEM FIM

No prefácio do livro *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon⁵² evidencia um dos motivos de seu estudo - a presença do abuso crítico que deprecia constantemente o fenômeno geral da adaptação, a qual, "está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o 'original'"⁵³. Ao longo do século passado, várias teorias contribuíram para alterar a visão negativa da adaptação, uma das lições, afirma a teórica, "nos diz ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado"⁵⁴. Apesar disso, ainda persiste a depreciação da adaptação como algo secundário, e é justamente a este tipo de olhar depreciativo que a autora desafia, constituindo-se como um dos objetivos de seu livro.

Na abertura de seu texto, Hutcheon mostra de forma quantitativa a abundância das produções de adaptações no mercado apesar de sua depreciação crítica. Assim, a teórica demonstra a contradição neste fato, sobre a qual ela nos convida a refletir. Para Hutcheon, tal fato evidencia que certamente existe "algo particularmente atraente nas adaptações *como adaptações*"⁵⁵. O prazer do processo adaptativo, afirma a autora, reside na "repetição com variação, no conforto do ritual combinado à atração da surpresa"⁵⁶, ou seja, tanto o reconhecimento e a lembrança quanto a percepção do novo e da mudança fazem parte do prazer de experienciar a adaptação. Dessa maneira, a autora define a adaptação como uma repetição sem replicação, ideia certamente convidativa para a associação com o

⁵² HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

⁵³ *Idem*, p.11.

⁵⁴ *Idem*, p.13.

⁵⁵ *Idem*, p.25.

⁵⁶ *Idem*, p.25.

palimpsesto. E é neste lugar de intertextualidade e de estudos comparados que a autora situa o processo de adaptação:

Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gerard Genette (1982, p.5) entende por um texto em "segundo grau", criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são freqüentemente estudos comparados (cf. CARDWELL, 2002, p. 9) (HUTCHEON, 2011, p. 27)

Ao citar Roland Barthes, Hutcheon considera adaptação como um texto constituído de ecos, citações e referências. Sem negar a autonomia das adaptações como objeto estético, a autora as considera como obras "inerentemente duplas ou multilaminadas"⁵⁷, ou seja, obras palimpsestuosas. E é somente a partir dessa dupla natureza que tais obras podem ser teorizadas como adaptações. Entretanto, a autora salienta que a duplicidade da adaptação não significa uma justificativa para a "crítica da fidelidade", reduzindo sua relação com o texto adaptado em mera proximidade e fidelidade, base de critério de julgamento para tal crítica. Dessa forma, a teórica deixa claro que hoje nenhuma teoria da adaptação deveria ser guiada pela ideia de fidelidade; a partir daí, é lançada a pergunta sobre uma possível teoria da adaptação para hoje. Em resposta, a autora apresenta sua teoria, analisando o fenômeno da adaptação em três perspectivas distintas: "1) uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; 2) um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; 3) um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada"⁵⁸.

Ao teorizar a adaptação, Hutcheon tenta desfazer a ambiguidade do termo adaptação, que pode remeter tanto ao processo de adaptar quanto ao produto final desse processo. Nessa tentativa, a autora aborda a adaptação primeiramente como uma entidade, um produto. A partir dessa perspectiva, a teórica situa a adaptação no âmbito da tradução, campo de estudo que frequentemente coloca o texto original como autoridade. Conforme a estudiosa, é com Walter Benjamin que se alterou a retórica de fidelidade e equivalência,

⁵⁷ *Idem*, p.28.

⁵⁸ *Idem*, p. 30.

abrindo espaço para a construção de um novo sentido de tradução. Para uma melhor compreensão da visão tradicional da tradução, recorreremos ao trabalho de Márcio Seligmann-Silva⁵⁹, no qual ele percorre rapidamente a filosofia da tradução. Para o crítico, o modelo tradicional de tradução está profundamente articulado com uma vertente da filosofia que se baseia na visão representacionista da linguagem, ou seja, noção da linguagem como sistema de signos que se limitam a denotar objetos, podendo eliminar a ambiguidade e construir um discurso objetivo, a partir do qual a filosofia se constitui. Nesta vertente, acredita-se na possibilidade de uma tradução integral entre as diversas línguas. Aqui, a língua é considerada como um conjunto de nomes agregados a ideias, tomando a linguagem como um puro meio dissociado do seu "conteúdo". O que é importante para essa visão de tradução, é o transporte de ideia de uma obra a outra, noção que conduz também a prática de tradução do século XVIII, sobretudo na França, sob o termo *belle infidèle*. De acordo com Seligmann-Silva, essa prática parte do pressuposto da separação entre o significado e o significante, colocando o ato da tradução sob submissão absoluta à batuta da língua de chegada. A tradução está submetida ao agradar, colocando em relevo a beleza e a clareza do texto. O mais "belo" nessa doutrina é o mais "claro", o texto de chegada deve soar como se tivesse escrito nessa língua. Assim, a diferença entre as línguas é posto de lado, e "o conteúdo seria o dado universal da linguagem, [...] o que muda são as estratégias retóricas/poéticas de 'vestimenta' do 'conteúdo' e que devem agradar e seduzir os leitores"⁶⁰.

Apesar do predomínio dessa concepção da tradução no século XVIII, Seligmann-Silva aponta um outro pensamento paralelo nessa época, mais para a segunda metade do século XVIII, estabelecia-se o relativismo cultural, e desenvolveu-se a consciência da impossibilidade da tradução de uma cultura ou discurso para outra cultura ou língua. De acordo com o autor, nessa virada

⁵⁹ SELIGMAN-SILVA, Márcio. Filosofia da tradução - tradução da filosofia: o princípio da intraduzibilidade. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

⁶⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do gênio da língua ao tradutor como gênio, In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 217

da reflexão teórica sobre a tradução, a filosofia da tradução estava acoplada a uma filosofia da linguagem que "se estruturava com base numa concepção expandida da linguagem"⁶¹, noção que implicava uma abertura para a teoria de tradução:

na visão do mundo como texto, como livro selado cuja "chave" para leitura decifradora encontrava-se perdida. Esta noção expandida da linguagem implicava uma abertura da concepção de tradução: para ela, não apenas se poderia traduzir de uma língua para a outra (tradução interlingual), como o mundo deveria ser traduzido (conhecimento = tradução); quer num texto científico quer em poemas. (SELIGMANN-SILVA, p. 189)

Dessa maneira, ao equivaler o ato de escrever ao de traduzir, a noção do original é relativizada, pois "a tradução no 'sentido tradicional' seria uma tradução da tradução; ou ainda, platonicamente falando: representação da representação, cópia da cópia"⁶². Dentro desse contexto do relativismo cultural, os românticos desenvolveram sua filosofia da linguagem (também da história e da tradução) marcada pela consciência da "impossibilidade da tradução da totalidade de uma cultura - ou texto - para outra"⁶³, noção que serve de base para W. Humboldt para desenvolver seu conceito de "formas internas" das línguas, o qual "acentuava a relação perspectivista que cada língua estabelece com a 'realidade'", considerando "cada língua como uma leitura, uma interpretação, vale dizer: uma construção do mundo"⁶⁴. E é retomando essa concepção que Walter Benjamin constrói sua teoria da linguagem e da tradução. Em seu texto *A tarefa do tradutor*, o filósofo questiona a noção de tradução como mera transmissão de sentidos, pois o que se pode transmitir não poderia ser nada que não fosse comunicação, a qual seria algo inessencial numa obra de arte. Para Benjamin, o essencial numa obra literária não é comunicação, mas algo além do que é comunicado, aquilo que é "inapreensível, misterioso, poético", o qual "o tradutor só pode restituir ao

⁶¹ SELIGMAN-SILVA, Márcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e "abandono" da identidade. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 189

⁶² *Idem*.

⁶³ *Idem*, p.191.

⁶⁴ Márcio Seligmann-Silva, *op. cit.*, p. 170.

tornar-se, ele mesmo, um poeta"⁶⁵. Dessa maneira, ao aproximar o tradutor ao criador, que não se compromete a servir ao leitor, o filósofo liberta o tradutor da sua relação de servidão com o leitor, pois "se o original não existe em função do leitor, como poderíamos compreender a tradução a partir de uma relação dessa espécie"⁶⁶? Assim, Benjamin liberta "o topos da cadeia de polaridades e hierarquias senhor/escravo, original/cópia, fidelidade/liberdade, à qual ele sempre aparecia vinculado"⁶⁷.

Desse modo, a tradução, para Benjamin, não está a serviço da comunicação de um sentido, nem ao leitor da língua de chegada, ela não deve ser reduzida ao mero transporte do sentido de uma língua a outra, que parte do pressuposto da separação entre o "corpo" e o "espírito" da obra. A tradução, na concepção benjaminiana, se aproxima do gesto criador, cujo fim não versa sobre a comunicação. Assim é também a finalidade da tradução, a qual "consiste em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si"⁶⁸, ou seja, a exposição da sua relação interna. Para Benjamin:

Para compreender a autêntica relação existente entre original e tradução cabe fazer um exame, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos com os quais a crítica epistemológica deve comprovar a impossibilidade de uma teoria da cópia ou da reprodução do objeto. Se com isto se demonstra não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso este consista apenas de cópias do real, então pode-se também comprovar não ser possível existir uma tradução, caso esta, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. (BENJAMIN, p. 107)

Portanto, Benjamin nega a possibilidade de substituição dos significantes, dos modos de dizer de cada língua, para ele, a convergência entre as línguas não consiste no "sentido" comunicado, mas na complementariedade que se mostra entre essas diversas formas de dizer. Assim, a finalidade de tradução como exposição da relação mais interior das línguas, só se realiza no próprio ato de traduzir, ou seja, na passagem de uma

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 102.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In: *Leituras de Benjamin*. (Org.) Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007. p. 28.

⁶⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 106.

língua a outra, passagem que expõe as formas e as especificidades de línguas distintas, e que expressa a complementaridade entre elas e ao mesmo tempo, e conseqüentemente, sua incompletude. Nas palavras de Gagnebin, é somente "na diferença entre as línguas, neste intervalo doloroso que o tradutor pretende, à primeira vista, preencher, mas que, de verdade, ele revela na sua profundidade, só neste intervalo então pode se expor a verdade das línguas"⁶⁹. Dessa maneira, comenta Gagnebin, que a verdadeira tradução segundo Benjamin não se trata de uma apropriação precipitada do original, ou seja, "aclimatar o original na língua da tradução"⁷⁰, sendo ocultado nela, mas de dobrar a língua da tradução conforme a forma do original, rompendo a ordem habitual da língua para que aflore nela a ordem do original. Assim, conforme a estudiosa, o tradutor, mantendo a língua do original na sua diferença, transforma sua própria língua em algo estranho e estrangeiro. Tomando emprestado as palavras de Blanchot, citadas por Gagnebin: "[...] o tradutor [...] é o mestre secreto da diferença entre as línguas não para aboli-la, mas para utilizá-la, para despertar na sua, pelas mudanças violentas ou sutis que lhe traz, uma presença daquilo que há de diferente, originariamente, no original."⁷¹. Compartilhando a mesma visão, Seligmann-Silva afirma então que a tarefa do tradutor, segundo Benjamin, realiza-se apenas considerando o "corpo" do texto, sua forma intrínseca. E é essa fidelidade ao corpo, que "é uma fidelidade à insuperável diferença e complementaridade das línguas, permitindo a manutenção original como um elemento descoberto dentro da obra traduzida"⁷².

Leitor de Benjamin, o estudioso brasileiro Haroldo de Campos afirma a contribuição da teoria benjaminiana na abertura da concepção da tradução. Ao inverter o propósito tradicionalmente atribuído à tradução, o qual a concebe enquanto trabalho cognitivo e referencial de um pressuposto significado denotativo, produz-se uma outra inversão: "a da ideia ingênua da 'tradução

⁶⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 21

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem*, GAGNEBIN *Apud* BLANCHOT, p. 21.

⁷² Márcio Seligmann-Silva, *op. cit.*, p. 29.

servil"⁷³. Para Campos, com a desconstituição extremada do dogma da servilidade da tradução, de certa maneira, nessa "transvaloração benjaminiana"⁷⁴, o original é que passa a "servir" à tradução:

Benjamin atribui ao original a tarefa de reconfigurar, de ordenar o conteúdo para efeito da tradução, permitindo, assim, que esta, desonerada de um encargo que a desviaria de seu verdadeiro fim ("a expressão da mais íntima relação recíproca entre as línguas"), possa, afinal, perseguir essa meta, que só se deixa vislumbrar através do que eu chamo transcrição, vale dizer, de uma redoação formas significastes em convergência e tendendo à mútua complementação. De certo modo, o original é que, nessa "transvaloração" benjaminiana, passa a "servir" à tradução.⁷⁵

Desse modo, Haroldo de Campos vê em Benjamin o deslocamento dos conceitos de fidelidade e liberdade em relação à acepção tradicional, a qual considera fidelidade como "literalidade servil em função da restituição do sentido"⁷⁶. Para Benjamin, comenta Campos, "a tarefa da fidelidade será exatamente a liberdade, entendida porém como 'emancipação' de um 'sentido comunicacional'. Liberdade que é uma 'libertação' e uma 'redenção'"⁷⁷. Assim, inserindo-se também nessa visão da tradução, Haroldo de Campos desenvolve sua noção de tradução como *recriação*, ou "tradução criativa". Para Campos, "tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação."⁷⁸ Para isso, o estudioso ainda traz a teoria semiótica de Max Bense, que distingue "informação documentária", "informação semântica" e "informação estética". É nesta última que reside o fascínio da obra de arte, a forma que não pode ser codificada senão pela maneira produzida pelo próprio artista. Portanto, a fragilidade da informação estética é máxima, o que define sua impossibilidade de ser traduzido. É a partir dessa afirmação que Campos propõe a noção de tradução criativa, única possibilidade de tradução de um texto criativo. Assim, o estudioso elege como estratégia a "'reorquestração' das

⁷³ CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora. In: *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/Ufmg, 2011. p. 23

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Idem, op. cit.*, p. 28

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ *Idem*, p. 34

articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida" na passagem para o texto de chegada. Ao comentar os trabalhos de Haroldo de Campos, Seligmann-Silva afirma que Campos, compartilha a concepção da literatura como jogo intertextual, ou seja, tradução constante de um texto no outro. Seguindo esta noção, Campos acredita que a tradução deve estranhar a língua portuguesa, e dessa maneira, vivificando-a, "abalando-a criativamente com a violência do sopro" da língua estrangeira, "alargando a língua do tradutor", e mais do que isso, deve violentar sistematicamente o texto original, "reprocessando-o dentro do horizonte da literatura da sua língua e do 'agora' (benjaminiano) do seu ato tradutório"⁷⁹.

Ainda segundo Seligmann-Silva, Haroldo de Campos denomina a acentuação desse elemento criador no ato tradutório como uma necessidade constante da parte do tradutor de "compensar". Esta compensação liga-se não apenas ao "jogo de perda-ganha" com relação à "reorquestração" das diversas funções da linguagem ativas na passagem para o texto de chegada, mas também se liga a "uma atualização do texto, à sua passagem transformadora para um novo 'con-texto'"⁸⁰. Daí, a tradução como crítica. Assim, ao concluir seu ensaio *Da tradução como criação e como crítica*, Haroldo de Campos afirma o ideal da tradução, a qual deve ser:

inventiva na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual.⁸¹

Depois de percorrer rapidamente pelo campo de estudos de tradução, voltamos para o estudo de adaptação de Linda Hutcheon. Para a teórica, é justamente com esse novo sentido de tradução que se pode aproximar a definição de adaptação, a qual, conforme a autora, pode ser encarada como uma tradução, porém, num sentido restrito de "transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo

⁷⁹ Márcio Seligmann-Silva, *op. cit.*, p. 201

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/Ufmg, 2011. p. 46

conjunto de convenções de signos"⁸². Dessa maneira, adaptação é visto como uma tradução em forma de "transposições intersemióticas de um sistema de signos para outro"⁸³, ou melhor, uma "tradução intersemiótica", no termo de Jakobson. Nesse processo de transposição intersemiótica, Hutcheon parte do ponto de vista do adaptador, o qual a autora coloca primeiramente como intérprete, e depois, criador. Assim, o processo adaptativo é um ato de apropriação ou recuperação, envolvendo "um processo duplo de interpretação e criação de algo novo"⁸⁴.

Resultado do ato criativo, a adaptação deve ser desvinculada da ideia de cópia ordinária, e vista como um processo de apropriação do texto adaptado. Nesse aspecto, as teorias da intertextualidade foram de suma importância por desafiar as noções pós-românticas de originalidade, exclusividade e autonomia, tais ideias são substituídas pelo conceito de intertextualidade, concebendo o texto como um mosaico de citações, "visíveis e invisíveis, sonoras e silenciosas"⁸⁵. Dessa forma, a teoria da intertextualidade, que considera o texto como um "tecido novo de citações passadas"⁸⁶, desfaz a hierarquia entre os textos.

A partir da noção de intertextualidade, a adaptação é considerada como um texto que traz em si outros textos, remetendo-se a eles constantemente, com a ressalva de que ela é vista como adaptação de um texto específico (o texto adaptado), e frequentemente, mais de um texto. Para exemplificar, a autora comenta que os filmes sobre Drácula, hoje, muitas vezes, são adaptações não apenas do romance de Bram Stoker, mas também ecoam e fazem referência às versões de filmes anteriores. Desse modo, a teórica afirma que:

A Intertextualidade Palimpsestosa do Público para o público, tais adaptações são obviamente "multilaminadas"; elas estão direta e abertamente conectadas com outras obras reconhecíveis, e essa conexão é parte de sua identidade hermenêutica. É isso que também sob controle o "ruído de fundo" (HIND, 1998, p.19) dos demais

⁸² Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 40

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem*, p. 45.

⁸⁵ *Idem*, p. 46.

⁸⁶ SAMOYAUULT, Thiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 23

paralelos intertextuais que o público pode traçar como resultado não de obras específicas, mas de convenções artísticas e sociais similares. Em todos os casos, o engajamento com essas outras obras nas adaptações é extensivo, e não apenas uma alusão passageira.⁸⁷

É a partir dessa perspectiva da recepção, situando a adaptação como uma forma de intertextualidade, que Hutcheon introduz sua terceira perspectiva, evidenciando a adaptação como "palimpsesto por meio de lembrança de outras obras que ressoam através de repetição e variação"⁸⁸. Assim, para um receptor familiarizado com o texto adaptado, a adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade. Nessa perspectiva, a autora estabelece "contar, mostrar e interagir" como três modos de engajamento com o público, e mostra a especificidade de cada modo, evidenciando que "nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão - mídias e gêneros - e portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras"⁸⁹.

Assim como os teóricos, Suzana Amaral, partindo do ponto de vista de criador, pensa de forma similar sobre o processo criativo de adaptações cinematográficas a partir de textos literários, o que ela chama de transmutação. De forma simples e clara, a cineasta afirma que: "o que é o espírito da obra para mim é minha visão. Eu crio uma nova obra a partir da obra original, mas de acordo com a minha visão. Tenho que ser fiel a mim mesma."⁹⁰. Ao comentar seu processo de adaptação, na entrevista concedida a Alex Beigui⁹¹, Suzana Amaral afirma a necessidade e a liberdade do cineasta de cortar e alterar algumas passagens ou personagens do livro; para ela, o que é importante é manter uma coerência que se estabelece com o eixo do filme. É preciso ter um eixo, como espinha dorsal. "Um filme é uma estrutura", afirma a diretora, "É como se fosse aquele joguinho cheio de pauzinhos que você tira

⁸⁷ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁸ *Idem*, p. 30.

⁸⁹ *Idem*, p. 49.

⁹⁰ AMARAL, Suzana. Um diálogo com Suzana Amaral. 2010. Campinas. Entrevista concedida a Jaqueline Machuca. In: *O segredo de Macabéas: relações entre A hora da estrela, de Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral*. Dissertação - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2010. p. 123

⁹¹ AMARAL, Suzana. *Entrevista com a cineasta Suzana Amaral, concedida a Alex Beigui, ocorrida na sua Produtora de Filmes em São Paulo*. 2011.

um e pode cair tudo. Você não pode tirar o pauzinho que cai. Tem que ir tirando, mas prestando atenção"⁹². E é justamente nesse sentido que Suzana Amaral interpreta, escolhe e constrói sua adaptação cinematográfica como um objeto estético autônomo.

Cineasta pouco conhecida, Suzana Amaral começou sua carreira já na idade madura. Ingressou primeiramente na FAAP, onde foi aluna de Vilém Flusser. Mas com o custo alto do curso, e sem perspectiva de fazer filme lá, deixou logo a instituição. Mais tarde, prestou outro vestibular e iniciou seu estudo na Escola de Comunicação e Arte da USP. Formada, Suzana trabalhou na TV Cultura inicialmente como repórter no telejornal, e mais tarde passou a trabalhar com a produção, e foi lá que se construiu seu desejo de fazer ficção. Para continuar seus estudos, a cineasta ingressou no mestrado em direção de cinema na Universidade de Nova Iorque, pesquisa de que resultou o documentário *Minha vida, nossa luta*, realizado em 1979, sobre a moradora de periferia, Iracema Costa, que improvisou sozinha uma creche na periferia paulistana. O documentário não só rendeu a Suzana o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília, mas também atraiu doações para a creche da Iracema, a qual exibia o filme nas ruas. Ainda durante sua estada nos Estados Unidos, Suzana frequentou a escola de arte dramática Actor's Studio, formação que influenciou diretamente no seu método de direção de atores.

Com 53 anos, Suzana Amaral estreou o filme baseado na obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1985). O longa rendeu a Marcélia Cartaxo o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim, a qual interpretou o papel de Macabéa, nordestina migrante que vive na margem de uma grande metrópole. O segundo longa-metragem da cineasta se realizou em 2001. Inspirado na obra de Autran Dourado, *Uma vida em segredo* traz "uma versão rural da Macabéa", afirma a própria cineasta. *Hotel Atlântico* é seu terceiro e o mais recente longa, uma adaptação cinematográfica do livro homônimo de João Gilberto Noll. Com R\$ 2,5 milhões de orçamento, seis semanas de gravação intensa entre São Paulo e Santa Catarina, o filme estreou no Brasil em novembro de 2009. O último longa da cineasta rompe estruturalmente com os

⁹² *Idem*, p. 9

dois anteriores, apresentando um protagonista sem nome (assim como no livro): um ator desempregado, sem bagagem, sem família, nem destino certo, desloca-se em direção ao sul do país, transitando entre várias cidades litorâneas, chegando finalmente ao mar. O papel é interpretado pelo ator gaúcho Júlio Andrade. O personagem vivencia fatos estranhos e desconexos ao longo de sua viagem, destacando seu encontro com um sacristão (Gero Camilo) e, mais tarde, com a filha de um político (Mariana Ximenes), e finalmente com o enfermeiro Sebastião (João Miguel) que o leva até o mar.

Ao ser questionada sobre a razão da escolha do texto de Noll para adaptação, Suzana admite ser atraída pelo universo masculino e pela estranheza do texto. Ela buscava uma oportunidade para poder enfrentar o desconhecido, o extraordinário. Com o espírito transgressor, lançou-se então ao desafio. "Mesmo que o livro seja em algum momento esclarecedor ou contundente, eu pus de lado, queria o difícil"⁹³, afirma a cineasta. Assim, resultou dessa experimentação um filme que rompe com a linearidade da estrutura clássica, os fatos se apresentam como fragmentos desconexos, não se identifica um começo, meio e fim com as ações encadeadas, conforme os princípios da unidade e da causa e consequência. *Hotel Atlântico* se distancia dos filmes anteriores da cineasta, como ela própria afirma em uma outra entrevista. Ao ser perguntada se opta por uma estrutura mais clássica em seus trabalhos, afirma Suzana: "em *A Hora da Estrela* e *Uma Vida em Segredo* sim. Já em *Hotel Atlântico* não há uma linearidade. Não há sequências, nada une uma coisa a outra, apenas a personagem andando."⁹⁴

O filme abre a cena com notas musicais insólitas e solitárias, envolvendo o personagem errante que caminha em direção à câmera. Em plano geral, o personagem é quase engolido pelo vazio da rua, perdendo-se no meio das construções antigas e decadentes. A câmera acompanha o andar do personagem e vemos então o andarilho parar na frente de um prédio com placa "Hotel Atlântico" e, finalmente, entrar. Logo na entrada do hotel, a música encerra, agora o silêncio impera no ambiente. O personagem sobe a escadaria

⁹³ Entrevista com Suzana Amaral à Sala de Cinema (2010). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ufMQN5e7n4>

⁹⁴ Entrevista com Suzana Amaral concedida a Jaqueline Machuca, p. 122

do hotel, na qual desce ao mesmo tempo uma maca com cadáver coberto, mas com marcas de sangue visíveis. Um recepcionista conduz o andarilho a um quarto e informa que o crime aconteceu no quarto ao lado. Essas cenas iniciais parecem anunciar o tom do filme: algo estranho, silencioso, incômodo. Na mesma sequência, no interior do quarto do hotel, o protagonista vira a tela da TV para a parede, gesto que indica seu fechamento em si mesmo e uma recusa de um mundo exterior com suas informações. Nesse mesmo ambiente, o personagem se depara com manchas de sangue no chão, deixando, então, aos espectadores a dúvida sobre o assassinato. Porém, a expectativa sobre o esclarecimento dessa dúvida se torna logo frustração e incompreensão. O personagem simplesmente se despede do hotel ao amanhecer, deixando para trás as razões e todos os detalhes do assassinato. Ele apenas pega um taxi e vai em direção à rodoviária. Assim, o filme expõe e evidencia, já na primeira sequência, uma narrativa que rompe com a estrutura tradicional, levando-nos a um universo de fragmentação e desordem.



Figura 01: Cena inicial de *Hotel Atlântico*, 00:01:40

No caminho à rodoviária, o taxista tenta conversar com o andarilho, mas este se mostra pouco disposto. Primeiro parece estar distraído, não entende o que o taxista fala; mais tarde, com a insistência do taxista na

conversa, o errante se diz como alcoólatra e mostra sua mão trêmula, como sendo a consequência do alcoolismo, fato que não pode ser confirmado ao longo do filme. Assim, como muitos outros acontecimentos, a menção do alcoolismo não desempenha nenhuma função dentro da narrativa, deixando certamente frustrações e incômodos aos espectadores que esperam encontrar um sentido imediato ao interligar os fatos. Ao chegar à rodoviária, o protagonista caminha a esmo e finalmente entra na fila de embarque de um ônibus com placa "Florianópolis", informação que contradiz a sua intenção anterior, pois perguntava ao taxista o local do guichê para Minas. Essa contradição, além de evidenciar a aleatoriedade da trajetória do viajante, confirma novamente a natureza do filme, que se opõe aos princípios de uma narrativa tradicional. No ônibus a Florianópolis, o protagonista se senta ao lado de uma jovem e conversa com ela. Ao perceber seu sotaque estrangeiro, sonda sua origem. A passageira então se apresenta como arqueóloga polonesa, trabalhando em uma escavação a procura de civilização pré-colombiana. No clima de uma conversa agradável, os dois se aproximam, e a jovem conta que tinha perdido uma filha de sete anos no Canadá, e pela primeira vez o andarilho revela sua profissão como ator. Até aqui tudo indica um início de relacionamento amoroso, mas o clima de romance é interrompido logo com o suicídio da polonesa. Aproximando-se do destino, o protagonista descobre a jovem já morta, com várias cartelas vazias de remédio na bolsa, provavelmente ingeridas pela moça em uma única vez. Afetado pelo acontecimento súbito, o errante sai do ônibus perplexo. Mas ao notar os policiais e a multidão cercando o ônibus, deixa a rodoviária rapidamente. Mais uma vez, as consequências do suicídio não aparecem, o acontecimento é interrompido abruptamente pelo corte que nos conduz já a um outro cenário, deixando para trás o acontecido. Ao contrário de acúmulo, de continuidade, aqui nos deparamos com fragmentação. O próprio protagonista errante não vive o passado, nem espera o futuro, ele se fecha no recorte do presente, e é este fragmento do presente efêmero que o espectador vivencia junto com o protagonista.



Figura 02: Cena de *Hotel Atlântico*, 00:18:18

Ao chegar a Florianópolis, o andarilho perambula pela cidade, passa por ruelas escuras, entra em um bar. No interior desse ambiente, a câmera mostra dois homens em uma outra mesa, um deles se levanta e se senta junto ao protagonista. "Então você que é o artista", comenta o homem ao iniciar a conversa. A partir desse momento, o personagem sem nome ganha o tratamento como "artista" até o final do filme. Desse encontro, o protagonista aceita a proposta de Néelson, cujo nome é revelado mais tarde, de leva-lo até o Sul sob a condição de dividir a gasolina. Então os três partem em direção ao Sul. Porém, a viagem se interrompe, quando Néelson estaciona o carro em uma fazenda, alegando que terá alguns negócios para resolver com seu companheiro de viagem Léo. Ao artista, é sugerido dar uma volta na beira do riacho da redondeza até a resolução do assunto. A câmera acompanha então o passeio do artista seguindo a margem do rio, onde os sinais de sangue aparecem, indicando um possível crime. Ele segue a trilha de sangue até o alto do morro, onde se ouve o grito de Néelson, ordenando Léo a matar o artista. Ao espiar a cena escondido atrás de uma pedra, o protagonista foge rapidamente, enquanto Néelson, ao perceber o movimento, o persegue com tiros. Mas o artista é mais ágil, consegue chegar rapidamente ao carro e pegar a direção

com a velocidade máxima. A fuga se interrompe com a batida violenta do carro contra uma árvore, fato que força o artista a deixar o veículo e seguir o caminho a pé. Nessa passagem, não se explicita nenhuma razão da perseguição, nem o assunto tratado entre Néelson e Léo, nem o esclarecimento sobre os indícios do crime. Há apenas uma forte presença e presentificação do perigo e da morte que ameaçam e perseguem o protagonista, dessa vez (a terceira), quase o atingindo em cheio. A extrema tensão criada pela perseguição e fuga leva o filme ao clímax, no entanto, passada a tensão, surgem novamente as dúvidas sobre o acontecido, as quais não serão esclarecidas. Ao longo do filme, a narrativa não se apresenta como algo contínuo, suas partes fragmentadas geram episódios isolados, construindo uma narrativa descontínua. O único elemento que os une é a presença desse mesmo personagem errante.



Figura 03: Cena de *Hotel Atlântico*, 00:33:38

Saindo do perigo, o artista caminha sem rumo em uma pequena rua entre as montanhas, logo aparece um homem conduzindo carroça. O cavalo anda lentamente, até parar ao lado do artista, e este, perdido, pede ajuda ao dono. O homem oferece uma carona ao forasteiro e o leva até um vilarejo. Lá, com a permissão do sacristão, ele hospeda o desconhecido na igreja da aldeia,

onde moram apenas o próprio sacristão Antônio e Marisa, responsável pelos trabalhos domésticos. O clima ameaçador de morte eminente se afasta, no lugar, um ar simples mas recolhedor. Ali, o artista descansa e se revitaliza. O sacristão Antônio lhe oferece de empréstimo a batina velha do padre falecido, já que o artista não tem outra vestimenta, enquanto Marisa lava suas roupas sujas. Este agradece e aceita. Mais tarde, já vestido de batina, o artista senta-se à mesa do café junto ao Antônio, que conta sua história de aventura em Roma, onde ele conheceu miséria e também experimentou aventuras amorosas com uma freira, a qual lhe oferecia guloseimas do convento em troca de prazer sexual. Os detalhes picantes de sua história boccacciana, combinando com a imagem do andarilho vestido de padre, criam ao mesmo tempo uma ironia maliciosa e uma estranheza incômoda que nos conduzem ao terreno do grotesco e do riso. E é este o tom leve que domina esta parte do filme. Depois de uma tensão anterior, segue-se uma distensão que incorpora elementos de humor, afastando o perigo de morte, cuja presença ainda persiste nessa parte, mas não aparece como algo ameaçador. Assim, o andarilho vestido de batina sai da igreja para conhecer o vilarejo. No caminho, uma garota lhe pede santinhos, e uma senhora idosa o chama para fazer extrema unção para sua irmã moribunda. O andarilho entra na casa e, não sabendo realizar o ritual, simula um rito bizarro e engraçado, criando um efeito de humor. Contraposto com a profunda tristeza da idosa com a perda da irmã, o riso formado é logo impossibilitado. De volta à igreja, o artista encontra Marisa entre os lençóis pendurados no varal. Lá, sem muito jogo de sedução, os dois realizam o ato sexual, com o andarilho ainda de batina. Finda o ato, Marisa beija a mão do artista pedindo, ironicamente, a benção do padre, conseguindo arrancar talvez um riso do espectador. O súbito ataque de convulsão de Antônio traz de volta o clima pesado, prenunciando talvez o perigo que se aproxima. De roupa limpa, o andarilho está novamente pronto para partir, mas ele não sabe ainda que enfrentará face a face a morte e, dessa vez, não sairá ileso. O clima leve de distensão prepara, na verdade, uma queda cruel do personagem.



Figura 04: Cena de *Hotel Atlântico*, 00:42:57



Figura 05: Cena de *Hotel Atlântico*, 00:47:47

Nessa nova partida, logo depois de alguns passos, a tempestade se forma e a chuva cai torrencialmente. Na tentativa de achar um abrigo, o errante corre e escorrega na lama, queda que parece antecipar as ameaças da morte. Passada a chuva, o andarilho continua sua caminhada na escuridão da noite. Chegando a uma cidade, ele tenta pedir abrigo em uma casa. Uma voz

feminina atende, mas logo o classifica como sequestrador. De súbito, gritos estridentes tomam todo o ambiente. Nervoso, o artista entra na casa vizinha para talvez pedir ajuda, quando subitamente sai de dentro um careca com arma lhe apontando, e junto com ele, o som da música *La donna è mobile* com volume ensurdecidor. A música se mistura com a imagem do careca apontando a arma, cena que é filmado com contra-plongée, formando uma presentificação da ameaça contra o artista vulnerável esmagado em um plongée. Nessa tensão, o artista cai, quando um carro policial se aproxima, as luzes da sirene se misturam com a que vem do poste de luz, e a música da ópera se confunde com o barulho da sirene, enquanto a câmera mostra a face do artista se esvanecendo. A tela fica branca, com os barulhos dissonantes cada vez mais longe. A tela se escurece. Novamente tela branca, ouve-se uma respiração ofegante. A câmera, na perspectiva do artista, mostra o rosto do careca, agora com jaleco. Este se apresenta como médico cirurgião da cidade de Arraial, o Dr. Carlos. O artista se agita, logo é contido com uma injeção pelo enfermeiro Sebastião, sob comando do médico. Diana, a filha do médico, que reconheceu o ex-ator de novela faz visita a ele, mas o artista a expulsa, mostrando sua perna amputada. A câmera mostra então a cena cruel do corpo mutilado do artista. O enfermeiro Sebastião desenvolve uma relação amistosa com o artista internado, relata que o médico informou da necessidade de amputação e que a cirurgia fez sucesso na cidade inteira, onde o cirurgião concorre à eleição à prefeitura. Aproveitando o fato e a fama do artista, Diana o leva até a varanda do hospital para receber a caravana de seu pai, candidato à prefeitura, cuja figura se presentifica na música ensurdecidora *La donna è mobile*, sua música preferida, que se mistura com sua pessoa, "enaltecida" com um contra-plongée. Depois do jogo de marketing com a imagem do artista, ele é levado por Diana até a capela do hospital, onde eles realizariam ato sexual, se não fosse impossibilitado pelo corpo mutilado do artista. Abatido, o protagonista tenta levantar sozinho da cama e, apesar do esforço, cai no chão. Só consegue se recompor com a ajuda do Sebastião, o qual confessa ao internado sua insatisfação em relação ao médico, ao hospital, e à cidade, traçando um plano para sair. Ao ouvir sua intenção, o artista pede que o leve

junto. Nessa passagem, a presença da morte se intensifica, atingindo diretamente o artista. Seu corpo se deteriora e se torna incompleto. E, novamente, estão ausentes as informações sobre o detalhe do acidente e as razão da amputação, acontecimento que serve como um marco da trajetória do errante. A partir daí, a morte imprime sua presença na incompletude do corpo e não se separa mais dele.



Figura 06: Cena de *Hotel Atlântico*, 01:13:13

Decidindo ir embora juntos, o artista e Sebastião partem em um Voyage azul, cujo nome não poderia combinar melhor com o andarilho. No caminho, o enfermeiro confessa o desejo de ver o mar pela primeira vez. Então, os dois partem para o mar. Ao anoitecer, chegam a uma pousada, que foi uma academia de ginástica. Recém arrendada, a pousada ainda guarda a antiga estrutura de academia e seus aparelhos. Os viajantes conversam com os donos, enquanto aparecem em primeiro plano, aparelhos de bicicleta ergométrica e de esteira, cujos movimentos circulares não levam a lugar algum, movimento este que pode ser visto, talvez, como uma projeção da própria trajetória do andarilho. Por serem os primeiros hóspedes da pousada, o preço acertado da pernoite é bem acessível. Contentes, os dois entram no chalé, o artista descansa na cama, enquanto Sebastião abre a janela para sentir o mar.

O clima é sereno e agradável, ouve-se no fundo o barulho do mar. Na manhã do dia seguinte, Sebastião se prepara para ver o mar pela primeira vez, quando o artista se desvanece e cai no chão. O enfermeiro o levanta, levando-o no colo indo em direção ao mar. A câmera subjetiva mostra a visão do artista: a paisagem de cabeça para baixo, balançando. Logo, volta à posição normal, temos então uma visão do mar infinito. Os dois amigos se sentam na areia, face ao grande manto azul que engole a areia branca para mais tarde devolvê-la. O artista apoiado em seu companheiro, respira com dificuldade, seu ritmo de respiração ofegante se confunde com o do mar. Um corte rápido e nos é apresentada imediatamente a imagem da onda que se lança contra a pedra. Uma fusão sonora acompanha as imagens nessa sequência: ao som e à imagem da onda une-se o apito de um navio - sinal de partida para uma nova viagem. O apito persiste na banda sonora e coincide com a imagem de um navio cargueiro; por corte profundo no tempo e no espaço, a narrativa volta para a sequência inicial do filme, em que o personagem se afasta da beira do mar e toma um táxi; a câmera parada, em plano geral, registra o movimento do carro, que segue em frente até que desaparece na paisagem. Fim do filme. Nessa sequência, o final que não encerra produz um forte estranhamento, rompendo radicalmente com a causalidade e com a linearidade temporal e espacial. Aqui, a ruptura com a unidade do real, que já vem se construindo ao longo da narrativa, é levada às últimas consequências, nos apresentando um filme que não só não encerra, mas volta e se une ao início, mostrando o personagem na beira-mar, lugar em que convergem início e fim. Talvez por isso o tom azulado do filme, lembrando o mar, lugar que renova, purifica e que também dilui, dissolve, até desaparecer.

Nessa análise do filme, observamos um texto extremamente fragmentado. Causa e consequência, coerência e linearidade, são termos incompatíveis com o filme. A fragmentação que analisamos no texto verbal é ainda mais exacerbada e radicalizada aqui, construindo uma narrativa enigmática, sem início, meio e fim. É disso que trataremos na sequência: refletir sobre os dois textos, na sua leitura comparada.



Figura 07: Cena de *Hotel Atlântico*, 01:33:39



Figura 08: Cena de *Hotel Atlântico*, 01:33:44

OUTRAS VIAGENS, OUTROS FINS

Ao transcriar para o cinema a narrativa *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, Suzana Amaral apresenta sua leitura crítica para o texto literário. Traduzindo a narrativa verbal por meio de um outro código estético, a cineasta produz texto novo, resultado do exercício de linguagem autônoma: o filme *Hotel Atlântico*. Transcriando em imagens fílmicas o texto verbal, é a natureza de presentificação, inerente à linguagem cinematográfica, que determina a necessidade de escolhas por parte do narrador do filme. Este optará por manter episódios e fragmentos da narrativa literária ou, simplesmente, descartá-los, ou ainda, inventar outros, necessários ao desenvolvimento da história que conta e que seriam determinantes de sua interpretação para o texto literário. Nesse exercício de tradução intersemiótica da literatura ao cinema, o aspecto da natureza do narrador torna-se uma das decisões mais urgentes para o narrador fílmico. O texto de Noll é formatado em primeira pessoa; todos os fatos são apresentados subjetivamente, por meio do ponto de vista do narrador-personagem, ex-ator desempregado, perambulante em direção ao sul do país. Transcriando em imagens fílmicas o texto verbal, a cineasta naturalmente teve que optar por um narrador que lhe permitisse colocar em cena a sua leitura para o texto literário. Decidindo não utilizar o narrador em primeira pessoa, Suzana se distancia do personagem, atendendo a mesma qualidade minimalista do texto de Noll, apenas entregando os fatos por quadros e cenas fragmentadas, sem possibilitar o acesso à interioridade do personagem errante.

Na narrativa fragmentada de Noll, a subjetividade do eu se esvazia nas páginas desconexas e nos relatos dispersos. A andança sem objetivo nem rumo evidencia a decadência da experiência, atrelada à impossibilidade de narrar, condição precária que leva à dissolução do próprio sujeito que relata e,

consequentemente, à dissolução de sua narrativa. Assim, para um sujeito esvaziado de sua interioridade e integridade, nada mais adequado que ser trazido para a tela com a lente alheia, processo que possibilita a construção de uma narrativa fílmica que traduz a linguagem seca do relato verbal, alheio a qualquer elemento psicologizante. Mas a criação de cenas fragmentadas e desconexas vai além do estilo minimalista do texto verbal. A cineasta radicaliza a experiência sem historicidade nem aprendizagem, levando a fragmentação às últimas consequências.

Ao falar sobre o livro de Noll na entrevista⁹⁵ ocorrida na sua produtora de filmes, a cineasta interpreta a trajetória do personagem como um caminho nômade: "Trata-se de um personagem que para ele o aqui e agora é total e absoluto. Ele não está nem ligado no passado e nem ligado no futuro." Trazendo o personagem para o mundo contemporâneo, a diretora afirma sua atualidade, pois o homem de hoje não se preocupa mais com seu passado, nem o seu futuro, ele apenas vive o presente: "Você queima o seu presente, joga toda a fauna, põe toda a lenha na fogueira do seu presente. E eu acho que esse personagem, ele se esgota no presente, ele vai indo, passo a passo. E esse pré-ambular⁹⁶ dele é uma realização desse problema." Sobre essa mobilidade vazia de sentido no mundo contemporâneo, o sociólogo Zygmunt Bauman atribui a metáfora de "fluidez" para designar a condição humana, em que o estado de permanência desaparece e o tecido social se dissolve. Nessa condição líquida, as relações humanas sofrem um processo de "liquefação", tornam-se fluidas, instáveis e efêmeras, desprovidas de compromisso mútuo. Uma das consequências dessa condição seria a fluidez dos laços sociais, interpessoais e das relações familiares. Daí, a simbologia da liquidez: "os fluidos não se atém muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la"⁹⁷.

Na condição fluida da época atual, a percepção do tempo também sofre mudanças radicais. Para o sociólogo, a história do tempo começou com a

⁹⁵ Entrevista com Suzana Amaral, concedida a Alex Beigui, *ocorrida na sua Produtora de Filmes em São Paulo*. 2011. p. 5

⁹⁶ A palavra é registrada desta maneira na entrevista.

⁹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 8

modernidade, na qual ele se tornou algo maleável, um "*hardware* que os homens podem inventar, construir, apropriar, usar e controlar"⁹⁸. Dessa maneira, o tempo passou a ser uma ferramenta, através da qual o homem pode vencer a resistência do espaço, encurtando distâncias, tornando "exequível a superação de obstáculos e limites à ambição humana"⁹⁹ - a conquista territorial. Nessa conquista espacial, tendo o tempo como meio e o espaço como valor, as máquinas mais velozes superam mais distâncias e dominam mais espaços, situação que pode ser sintetizada na crença de que "o tempo é dinheiro". Assim, o tempo improdutivo, ocioso é condenado como desperdício nessa lógica do capital, contra a qual o *flâneur* protestava com seu ócio. Dessa maneira, a relação de tempo e espaço, antes "predeterminada e estagnada", tornou-se "mutável e dinâmica"¹⁰⁰. A essa era, Bauman denomina como modernidade pesada. Época obcecada pelo volume, caracteriza-se pela conquista territorial e a consequente manutenção das fronteiras. Com a expansão dos impérios pelo globo, estabelecem-se a lógica do poder e a lógica do controle que se fundamentam na estrita separação entre o "dentro" e o "fora", defendendo a fronteira entre eles. E é justamente as lógicas do poder e do controle que se incorporam na lógica do tamanho, na qual "maior significa mais eficiente".

O território estava entre as mais agudas obsessões modernas e sua aquisição, entre as suas urgências mais prementes - enquanto a manutenção das fronteiras se tornava um de seus vícios mais ubíquos, resistentes e inexoráveis. A modernidade pesada foi a era da conquista territorial. A riqueza e o poder estavam firmemente enraizadas ou depositadas dentro da terra. [...] Os impérios se espalhavam, preenchendo todas as fissuras do globo: apenas outros impérios de força igual ou superior punham limites à sua expansão. [...] A lógica do poder e a lógica do controle estavam fundadas na estrita separação entre o "dentro" e o "fora" e numa vigilante defesa da fronteira entre eles. As duas lógicas, reunidas em uma, estavam incorporadas na lógica do tamanho, organizada em torno de um preceito: maior significa mais eficiente. Na versão pesada da modernidade, o progresso significava tamanho crescente e expansão espacial.¹⁰¹

⁹⁸ *Idem.* p. 129 – 130.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.* p. 131.

¹⁰¹ *Idem.* p. 132,133,134.

Terra conquistada, é preciso então a fortificação de sua conquista, ou seja, sua colonização, domesticação, já que o espaço só é possuído quando controlado. O controle do espaço, por sua vez, demanda antes de tudo "amansar o tempo, neutralizando seu dinamismo interno"¹⁰², obtendo "uniformidade e coordenação do tempo"¹⁰³. Nesse processo, o tempo se congela na rotina de fábrica, tornando-se "rotinizado, rígido, uniforme e inflexível"¹⁰⁴. No entanto, este cenário foi rapidamente alterado com o advento do capitalismo de *software*, ao qual Bauman atribui o nome de "modernidade leve", em que o espaço pode ser atravessado por quase "tempo nenhum", com a velocidade da luz, cancelando-se a diferença entre o longe e o aqui. Doravante, o espaço não impõe mais limites à ação, já que tempo nenhum precisa ser "sacrificado" para chegar aos lugares remotos. Dessa maneira, o movimento rapidíssimo em tempo curtíssimo constitui a quase instantaneidade do tempo que destitui o valor do espaço. A eficácia do tempo como meio de alcançar valor tende a aproximar-se do infinito. Porém, a mudança da irrelevância do espaço é disfarçada de aniquilação do próprio tempo.

Conforme o sociólogo, "a distância em tempo que separa o começo e o fim está diminuindo ou mesmo desaparecendo"¹⁰⁵. A noção rígida de oposição entre o início e o fim perdeu seu sentido, no qual se baseava outrora para "marcar a passagem do tempo, portanto para calcular seu 'valor perdido'"¹⁰⁶. Para o estudioso, a noção de tempo se alterou na modernidade leve, de modo que "há apenas momentos, pontos sem dimensões". Daí é lançado o questionamento de que se o tempo não teria se auto-aniquilado depois de destituir o espaço enquanto valor. Bauman situa o momento presente na "condição liminar na história do tempo"¹⁰⁷, apesar de não ter acesso à genuína instantaneidade, e na realização ainda parcial e incompleta da consequência

¹⁰² *Idem.* p. 134.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.* p. 134.

¹⁰⁵ *Idem.* p. 137.

¹⁰⁶ *Idem.* p. 138.

¹⁰⁷ *Idem.* p. 138.

lógica da irrelevância do espaço, tais condições são "o horizonte do desenvolvimento da modernidade leve"¹⁰⁸.

No entanto, na era de fluidez e leveza, o acesso à instantaneidade é algo diferencial, salienta o autor. Com o acesso à imprevisibilidade, o privilegiado detentor de capital garante sua liberdade, enquanto os trabalhadores são imobilizados pela sua ligação com a terra. "Por mais profunda e deprimente que seja sua miséria, não há ninguém contra quem se rebelar, e se tivessem se rebelado não teriam alcançado os rápidos alvos de sua rebelião"¹⁰⁹. Na modernidade pesada, o capital e o trabalho eram mantidos numa gaiola de ferro que não podiam escapar, tinha um engajamento mútuo. Enquanto na modernidade leve, um dos parceiros é possibilitado a sair, assim, "o capital pode viajar rápido e leve, e sua leveza e mobilidade se tornam as fontes mais importantes de incerteza para todo o resto"¹¹⁰, daí, a era da fluidez, "do desenfadamento, da fuga fácil e da perseguição inútil"¹¹¹.

Na era fluida, a noção de infinidade se altera junto com a temporalidade, a indiferença à duração transforma a ideia de imortalidade em uma experiência, tornada em "objeto de consumo imediato"¹¹². Assim, a experiência imortal é a vivência do momento imediato, presente. "Se a infinidade sobrevive a transmutação", afirma o sociólogo, "é apenas como medida da profundidade ou intensidade da *Erlebnis*. O ilimitado das sensações possíveis ocupa o lugar que era ocupado nos sonhos pela duração infinita."¹¹³:

A instantaneidade (anulação da resistência do espaço e liquefação da materialidade dos objetos) faz com que cada momento pareça ter capacidade infinita e a capacidade infinita significa que não há limites ao que pode ser extraído de qualquer momento - por mais breve e "fugaz" que seja. [...] O "curto prazo" substitui o "longo prazo" e fez da instantaneidade seu ideal último. Ao mesmo tempo em que promove o tempo ao posto de contiver de capacidade infinita, a modernidade fluida dissolve - obscurece e desvaloriza - sua duração.¹¹⁴

¹⁰⁸ *Idem.* p. 138.

¹⁰⁹ *Idem.* p. 140.

¹¹⁰ *Idem.* p. 141.

¹¹¹ *Idem.* p. 140.

¹¹² *Idem.* p. 144.

¹¹³ *Idem.* p. 144.

¹¹⁴ *Idem.* p. 145.

Para Bauman, o advento da instantaneidade muda radicalmente o cotidiano do ser humano, cujos hábitos perdem utilidade e sentido na vida instantânea. A temporalidade transformada "conduz a cultura e a ética humanas a um território não-mapeado e inexplorado"¹¹⁵. Guy Debord acerta quando afirma sobre a nova temporalidade: "o homem vive num presente que quer esquecer o passado e não parece mais acreditar no futuro."¹¹⁶ O efêmero presente, desligado do passado e sem perspectiva no futuro, seria o tempo pós-moderno que Suzana Amaral menciona ao falar sobre seu filme *Hotel Atlântico* e, sobretudo, seu personagem anônimo que justamente vive essa temporalidade vazia. Não há passado, nem projeto para futuro, apenas o eterno perambular.

Sobre a temporalidade pós-moderna¹¹⁷, Jameson aponta o paradoxo entre mudança absoluta e estase: ao mesmo tempo que presenciamos o constante fluxo e a rápida mudança da sociedade contemporânea, é possível observar uma estandardização sem precedentes em todos os níveis sociais. Nas palavras do teórico, há "uma taxa de transformação sem precedentes em todos os níveis da vida social e uma estandardização sem precedentes de tudo [...] que pareceria ser incompatível com tal mutabilidade"¹¹⁸. Porém, tal paradoxo não provocaria tanta perplexidade se distinguirmos "ritmos de mudança inerentes ao sistema e programados por ele de uma mudança que substitui todo um sistema por outro"¹¹⁹. Na nossa sociedade, a rotatividade das vitrines de uma loja ilustra bem a mudança absoluta, de modo que nada se alternaria efetivamente quando as lojas de vídeo são substituídas pelas de camiseta. Para o entendimento desse paradoxo temporal, é preciso, conforme o estudioso, "compreender que cada sistema, ou melhor, cada modo de

¹¹⁵ *Idem.* p. 149.

¹¹⁶ DEBORD *apud* BAUMAN, p. 149

¹¹⁷ Jameson acredita, diferentemente de Bauman, que "o moderno deve ser rebatizado de pós-moderno, uma vez que aquilo que chamamos de moderno é consequência de uma modernização incompleta e deve, necessariamente, se definir em oposição a uma residualidade não-moderna que não mais se encontra na pós-modernidade enquanto tal - ou melhor, cuja ausência define esta última". In: *As antinomias da pós-modernidade*. p. 34.

¹¹⁸ JAMESON, Fredric. As antinomias da pós-modernidade. In: *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997. p. 30

¹¹⁹ *Idem.* p. 30-31

produção, produz uma temporalidade que é específica a ele"¹²⁰. Assim, as imagens onipresentes da lógica da moda penetram no tecido social e psíquico, traspassando a própria lógica do nosso sistema como um todo.

A experiência e o valor de mudança perpetua passam, desse modo, a governar a linguagem e os sentimentos, e também os edifícios e os trajes dessa sociedade, até o ponto em que mesmo sentido relativo contido na expressão desenvolvimento desigual (ou "sincronicidade não sincrônica") passa a não ser mais compreensível, e o valor supremo do Novo e da inovação, conforme entendidos pelo modernismo e pela modernização, desaparece diante de um fluxo constante de momentum e variação que em um limite exterior parece estável e imóvel.¹²¹

Dessa maneira, o par do paradoxo mudança absoluta e estase tende a se igualar na compreensão da estandardização generalizada e o fluxo homogeneizado da temporalidade humana, social e histórica:

A temporalidade que a modernização prometia foi eclipsada em benefício de uma nova condição, na qual a antiga temporalidade não mais existia, deixando a aparência de mudanças ao acaso, as quais são meramente uma estase, uma desordem posterior ao fim da história.¹²²

Com a temporalidade negada, Jameson atribui "espacialização essencial" como característica da pós-modernidade, na qual o tempo foi "reduzido à violência mais pontual e à mínima mudança irreparável de uma morte abstrata", assim, para o crítico, o tempo se tornou de alguma maneira espaço, ou seja, expressando "a si mesmo em termos espaciais"¹²³.

É com essa temporalidade vazia e homogênea que nos deparamos tanto no texto verbal quanto no fílmico em análise. O fluxo, ou seja, mudança constante do personagem não o leva a lugar algum. Sua incessante errância pelas geografias incertas parece um eterno caminhar sem rumo nem objetivo que o deixa sempre no mesmo lugar/não-lugar. A referencialidade do tempo e do espaço se perdem entre os cenários sem historicidade, onde sua fluida mobilidade se confunde com a inércia e mesmice. Dessa forma, o tempo

¹²⁰ *Idem.* p. 31

¹²¹ *Idem.* p. 31.

¹²² *Idem.* p. 34.

¹²³ *Idem.* p. 35.

efêmero e homogêneo é expresso no espaço, que é igualmente vazio. Uma narrativa intitulada *Hotel Atlântico* já de alguma maneira evidencia de antemão o universo transitório com que o leitor se deparará. Hotel, assim como autoestrada, rodoviária, é um espaço de passagem, desencorajam a ideia de permanência. Esses são lugares "ostensivamente públicos, mas não-civis"¹²⁴, ou melhor, são "não-lugares", na definição de Marc Augé: "um espaço destituído das expressões simbólicas de identidade, relação e história"¹²⁵. "Jamais na história do mundo, os não-lugares ocupam tanto espaço"¹²⁶, afirma o estudioso.

Atravessando o Atlântico do Rio de Janeiro até o Sul do país, o personagem trilha um trajeto de não-lugares. Sua viagem inicia em quartos de hotéis, seguindo a longa estrada sem fim, passando de cidade em cidade, de rodoviária em rodoviária, indo em direção ao Sul. No trajeto, o errante passa por vilarejos, hospedando-se em quartos anônimos, até sua viagem se interromper em um hospital, imobilizado e encarcerado, consequência da mutilação do corpo. Mas sua trajetória não se encerra na imobilidade do encarceramento, ele parte novamente para a estrada e finda sua viagem em um quarto de hotel em frente ao mar, um ponto ínfimo do vasto Atlântico. Desse modo, hotéis, estradas, rodoviárias, hospital, enfim, lugares de passagem, marcam a errância do personagem, constituindo um trajeto de não-lugares na longa costa do Atlântico, oferecendo-nos uma imagem que talvez capte a mensagem contida no próprio título *Hotel Atlântico*, signo de fluxo e transitoriedade, potencializado na imagem aquática do oceano, no qual se fundem e se confundem o móvel e o estável.

Assim como o próprio título apela para um lugar genérico, os não-lugares, espaços homogeneizados e a mesmice das imagens sem historicidade, constituem o trajeto do personagem e esvaziam a referencialidade do espaço e do tempo. Ao transpor a homogeneização do espaço e do tempo para a imagem, os registros geográficos e temporais são neutralizados no filme. Dessa forma, a experiência da deriva desse

¹²⁴ Zygmunt Bauman. *Op. cit.*, p. 119.

¹²⁵ Augé *apud* Bauman, *op. cit.*, p. 120

¹²⁶ *Idem.*

personagem anônimo anti-flâneur é ainda mais exacerbada no filme, em que indícios que marcam localidades (como as placas de ruas, de carros etc.) são cuidadosamente apagados. O nome do Hotel Copacabana, no livro, a primeira parada do protagonista, é substituído pelo da última parada, Hotel Atlântico, que vai dar o nome ao livro e ao filme. Assim, a diretora neutraliza o registro espacial que Copacabana indica, trocando-o pelo vocábulo que retoma o vasto oceano: Atlântico, no qual é lançado esse sujeito à deriva.

Assim como Jameson identifica o paradoxo temporal na sociedade pós-moderna expresso no par mudança absoluta/estase, David Treece¹²⁷ observa algo similar na narrativa de Noll, apontando o encarceramento e o exílio como duas imagens de espelho. O crítico observa na literatura de Noll uma forte presença da condição de desqualificação ou anonimato, a qual expressa a decepção de uma modernidade que prometia emancipação universal, mas que não foi capaz de cumprir. Manifesta-se, dessa forma, na narrativa nolliana, a precariedade absoluta dos direitos que tornam o indivíduo livre, criando constantemente sujeitos fracassados, incapazes de participar e existir jurídica e politicamente. Para Treece, "sofrer esse anonimato e desqualificação vem a ser igualmente o destino de quem se vê esmagado pelo peso das condições e estruturas dadas pelo mundo, e de quem se recusa conformar-se a elas"¹²⁸. O crítico aponta dois polos dessa desqualificação como o encarceramento e o exílio. O primeiro é consequência da imposição das estruturas dadas pela sociedade. Assim, manicômio, hospital, penitenciária são elementos onipresentes da ficção de Noll, lugares que se constituem como "cela de anonimato na qual se recolhe o condenado por inconformidade às regras do mundo"¹²⁹. Enquanto o outro polo, o desterro, é vivenciado "ora por via da exclusão violenta das estruturas da normalidade, ora pela opção voluntária da deserção"¹³⁰. Desintegrados da sociedade, os personagens de Noll vivem na sua margem, mas diferentemente "do sujeito fora do sistema"¹³¹

¹²⁷ TREECE, David. Prefácio. In: *Romances e contos reunidos/João Gilberto Noll*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

¹²⁸ *Idem*. p. 8.

¹²⁹ *Idem*. p. 9.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ Fredric Jameson. *op. cit.*, p. 32.

do modernismo clássico, a marginalidade em Noll perde o "ponto de vantagem", sua "posição fantasiosa"¹³². Os personagens de Noll vivem permanentemente num impasse "no entrelugar entre a marginalidade desapossada e a institucionalização tirânica das formas impostas do real"¹³³. Daí, os personagens anônimos se lançarem despreparados à travessia geográfica e existencial, suas repetidas viagens terminam por "levá-lo por caminhos tortos a pisar o mesmo terreno ou chegar por diversos sentidos na mesma encruzilhada,"¹³⁴ condição exacerbada em *Hotel Atlântico*, cujo protagonista, ameaçado por sucessivas mortes inexplicadas, "sofre a mutilação e degeneração progressivas em mãos alheias, é levado de um Atlântico carioca de volta a outro Atlântico e ao encontro com sua própria aniquilação"¹³⁵.

Como já observamos até aqui, a literatura de Noll, diante à homogeneização temporal e espacial e à decadência da experiência (*Erfahrung*), assume radicalmente a precária condição pós-moderna, construindo uma linguagem que testemunha a própria pobreza da experiência humana, narrando a impossibilidade de narrar. Observamos, na sua literatura, a presença de uma consciência da insuficiência da linguagem. Em *Hotel Atlântico*, tal condição é deliberadamente expressa em forma de narrativa fragmentada tecida por um sujeito anônimo, fracassado. Daí, a linguagem mínima e rarefeita, indo em direção ao silêncio.

Vinte anos depois da publicação do *Hotel Atlântico*, ao adaptar o texto para o cinema, Suzana Amaral radicaliza ainda mais a experiência presente no texto verbal de 89. De lá para cá, atravessando o século, o escritor gaúcho já estabeleceu uma trajetória literária singular, tornando-se um autor maduro, com quinze livros publicados e ganhador de vários prêmios literários. Nesse contexto, na leitura comparada dos dois textos, ao invés de considerar o livro como algo isolado, cria-se uma relação profícua, inserindo-o no conjunto de sua produção literária, ao mesmo tempo que o articula com o filme. Partindo dessa perspectiva, podemos considerar a radicalização da adaptação

¹³² *Idem.*

¹³³ David Treece. *op. cit.*, p. 10

¹³⁴ *Idem.* p. 12.

¹³⁵ *Idem.*

cinematográfica como um diálogo estabelecido pela cineasta (de forma consciente ou não) com a obra de Noll como um todo.

Assim como a narrativa antiépica de Noll desafia os modelos tradicionais, questionando a lógica da causalidade e a ideia de unidade que reveste a realidade, a narrativa de Suzana também rompe com a estrutura tradicional de narrar, exacerbando ainda mais a fragmentação. Se no livro ainda se observa, embora minimamente, certa continuidade dos acontecimentos, cujos motivos e consequências são deixados como vestígios ou possibilidades, ainda que sejam sempre efêmeros e duvidosos; por sua vez, no filme, cenas e sequências são apresentadas umas descoladas das outras, o único fio que as conecta é o próprio andarilho, que não cessa de percorrer vagarosamente os diferentes cenários, os quais são constantemente deixados para trás, sem apego, nem remorso.

Assim, acontecimentos como o encontro com Susan, interrompido pelo seu suicídio, é imediatamente deixado de lado quando o protagonista sai do cenário, diferentemente do livro, que mais tarde retoma sua morte através do jornal, colocando sob dúvida sua identidade como arqueóloga, informação dada por ela na sua conversa com o personagem:

Notei um jornal perto dos meus pés, amassado contra a parede. Dobrei o corpo e o peguei. Era um jornal da região. A data daquele dia. Na primeira página tinha uma chamada sobre o suicídio da americana num ônibus Rio - Florianópolis. O jornal dizia que Susan vivia fazia algum tempo em sério estado depressivo, originado pela morte por afogamento da filha de sete anos. Havia ao lado da notícia uma foto de Susan, pelo olhar a foto do passaporte, esbranqueçada. A notícia afirmava que as informações a respeito de Susan Flemming tinha sido dadas por um funcionário da embaixada norte-americana em Brasília. Não faziam menção a nenhuma profissão de Susan. Não citava nenhuma relação dela com alguma escavação arqueológica no Brasil.¹³⁶

Mesma situação pode ser observada quando o protagonista é perseguido sem motivo aparente pelos companheiros de carona Néelson e Léo. Saindo do cenário de perigo, o andarilho repousa em um vilarejo, onde a perseguição e a ameaça são totalmente deixadas de lado. Já no livro, embora

¹³⁶ NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004. p. 46

livre do perigo de morte, o personagem ainda traz o resquício do temor anterior:

Quando dei por mim estava na frente do bar do Paulão. Abri a mão contra o rosto, para ninguém me reconhecer. E entre os dedos da mão, passando pelo bar, eu vi num relance lá dentro apoiado no balcão um rapaz louro que me parece ser Léo. Cerrei os dedos, fiz deles uma aba sobre os olhos, como a me proteger do sol. E se fosse Léo, Nélson estaria junto me caçando?¹³⁷

No filme, o encontro com Diana, filha do médico, termina com o ato sexual sem sucesso. O relacionamento dos dois é interrompido com um corte abrupto da câmera, deslocando a cena para o quarto do personagem, deixando para trás o incompleto e confuso acontecido. Esta passagem também é diferente no livro, que retoma o fato através das palavras do enfermeiro Sebastião: "Ele trouxe o copo d'água. 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."¹³⁸

Ao radicalizar a fragmentação na narrativa fílmica, a cineasta nos revela um mundo que se assume como fragmentos, colocando em xeque, dessa forma, a ideia de ordem e de coerência que mascara a realidade. Ampliando o olhar para o conjunto da produção literária de Noll, tal reflexão, juntamente com a angústia decorrente da impossibilidade da linguagem alcançar à realidade, são temas constantes que permeiam toda sua literatura. A consciência da insuficiência da língua em relação ao real marca uma forte presença na sua escrita, e é o que nos permite melhor compreender suas experimentações tão diversas com a língua, desde a linguagem barroca, excessiva, em *A fúria do corpo*¹³⁹, passando pela lenta rarefação da língua na trilogia *Bandoleiros*¹⁴⁰, *Rastros de Verão*¹⁴¹, e o próprio *Hotel Atlântico*, no qual o ressecamento da linguagem é levado às últimas consequências, até *Harmada*¹⁴², *A céu aberto*¹⁴³, *Canoas e marolas*¹⁴⁴, em que a subjetividade é

¹³⁷ *Idem.* p. 66

¹³⁸ *Idem.* p. 93

¹³⁹ NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

¹⁴⁰ _____. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

¹⁴¹ _____. *Rastros de verão*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

¹⁴² _____. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003.

colocada como questão e reflexão sobre uma realidade escondida atrás da máscara realista da unidade e coerência. Mas é com *Berkley em Bellagio*¹⁴⁵, uma tentativa (fracassada ou não) de inserção social e política, que se estabelece um divisor de águas na produção de Noll, conforme argumenta Rafael Martins da Costa¹⁴⁶ na sua dissertação de mestrado. Em sua análise, o desfecho do livro estabelece uma mudança de direção na literatura de Noll. A narrativa sinaliza para uniões possíveis, embora efêmeras, "a partir de um apelo a uma afetividade realizável"¹⁴⁷. Assim, o desejo que, em outras narrativas, se expressava a partir de uma fúria irracional, em *Berkeley em Bellagio*, "é manifesto a partir da experiência amorosa mais pacificada que, não obstante, guarda em si o terror subterrâneo da fragilidade de todas as relações"¹⁴⁸. Tal possibilidade de afetos evidencia "o sonho de uma sociabilidade menos agressiva" diante a fissura entre o sujeito e o mundo, estabelecendo "um contato menos furioso entre o particular e o social"¹⁴⁹. Frente à impossibilidade e à insuficiência da linguagem de dar conta da própria identidade e do real, constata-se nesse final a utopia de uma comunicação afetiva que escapa a uma linguagem carregada de condicionantes políticos, sociais, culturais, estabelecendo uma sociabilidade "virgem de semântica", como se fosse possível restaurar uma língua adâmica, situando o humano num lugar além de sua linguagem irremediavelmente precária. Assim, para Martins da Costa, em *Berkeley em Bellagio*, nota-se um otimismo, com o qual o autor apresenta afetos concretizados, embora não ocultando sua fragilidade, assinalando, dessa maneira, as possibilidades de se remediar a falta:

Não se trata de um triunfo do escritor, nem mesmo uma resposta assertiva às teorias cínicas expostas em Berkeley e em Bellagio, até mesmo porque, como tentarei mostrar, em certo sentido, o desfecho corresponde ao paradigma de um multiculturalismo que em nada altera a configuração estrutural que é defendida nesses centros. Também é sensível nesse final o idealismo de uma comunicação

¹⁴³ _____ . *A céu aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

¹⁴⁴ _____ . *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

¹⁴⁵ _____ . *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

¹⁴⁶ COSTA, Rafael Martins da. *Um escritor em déficit: cinismo, linguagem e afeto em João Gilberto Noll*. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP, 2013.

¹⁴⁷ *Idem*. p. 131

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ *Idem*. p. 136.

afetiva que escape às coerções do sentido, como se fosse possível pensar o humano para além da linguagem, uma sociabilidade “virgem de semântica”. Um paradoxo, claro: é justamente a linguagem que nos torna humanos. Mas é uma aposta que sinaliza para uma mudança de rumo na literatura de Noll. Com otimismo, o autor nos diz de afetos que se concretizam e que, apesar de não ocultarem o escândalo da arbitrariedade, terminam por assinalar formas possíveis de se remediar a solidão.¹⁵⁰

Desse modo, observamos em Noll um paradoxo: ao mesmo tempo que assume e escancara deliberadamente a precariedade da língua, radicalizando a fissura entre a linguagem e a realidade, entre o sujeito e o mundo, entre o particular e o social; o escritor coloca o horizonte utópico em uma possível conciliação entre tais pares na restauração de uma língua adâmica, uma comunicação imediata, sem a mediação da língua corroída. Na leitura de David Treece, o crítico defende a escolha de Noll como algo que exige um outro tipo de narrativa e de leitura. Na visão de Treece, em Noll, não se trata de encontrar uma identidade estável e essencialista, tampouco se acomodar “ao sem-sentido de um mundo desagregado, descentrado, onde o indivíduo parece fadado a circular sem cessar entre aparências, linguagens esvaziadas e identidades postiças”¹⁵¹. Assim, o auto-reconhecimento não se realiza num “local culminante de origem ou finalidade para onde convergem a história, a geografia e a identidade coletiva”¹⁵² mas emerge precariamente “nesse entrelugar do devir, no instante comunicativo, no limiar entre o anonimato e a articulação social, onde a repetição vacila entre o risco do esgotamento e da consumação e a promessa de novos significados”¹⁵³. Para o crítico, as narrativas de Noll vão além da mera testemunha da precária condição da pós-modernidade, buscando permanentemente, apesar da consciência do fracasso, uma possível saída (ainda que fugaz) dessa condição. Daí o instante de compreensão que emerge no mergulho de si, quando o personagem se depara com “sua natureza primitivamente sexual”¹⁵⁴, com “o olhar enigmático e desafiador de criança”, ou “com as próprias fontes da linguagem humana”¹⁵⁵. É

¹⁵⁰ *Idem.* p. 27-28.

¹⁵¹ David Treece. *Op. cit.*, p. 11

¹⁵² *Idem.* p. 12

¹⁵³ *Idem.* p. 12-13

¹⁵⁴ *Idem.* p. 13

¹⁵⁵ *Idem.*

nesse sentido que o olhar infantil, o gesto primitivo aparecem como momentos decisivos na narrativa de Noll, constituindo um instante de redenção, em que a utopia consiste na esperança de uma comunicação imediata livre dos códigos de mediação, na qual o sujeito possa, finalmente, se conciliar com o mundo.

No entanto, tal leitura exige um olhar no conjunto da obra do escritor, ou seja, "o narrador trágico mas inconformado do fracasso e do impossível" só se torna mais evidente considerando a trajetória literária de Noll, e não na análise isolada de *Hotel Atlântico*. Tendo visto isso, podemos considerar que o corte específico na seleção dos textos analisados contribui de certa maneira para a visão negativa de Avelar (além da perspectiva do autor e da inserção no contexto específico da pós-ditadura). O próprio crítico evidencia, em nota de rodapé, esclarecendo a razão pelo qual não ter incluído *A céu aberto*, livro que, segundo o crítico, "leva as preocupações de Noll a outras comarcas"¹⁵⁶.

Assim, é nessa perspectiva, partindo da sua produção como um todo, que se evidencia de forma mais clara não só a concepção do escritor em relação à linguagem - ao mesmo tempo assumindo sua insuficiência, se lança incansavelmente e utopicamente a alcançar a realidade - mas também sua preocupação com a percepção subjetiva da realidade que se reveste com a máscara da objetividade, em uma linguagem "objetiva". É se opondo a esse engodo que o narrador nolliano assume deliberadamente sua condição enfraquecida e fragmentada, surgindo, então, um eu incoerente que falha, que se confunde, tecendo as páginas destituídas de sua superfície lisa, expondo um mundo áspero e incerto.

Tal experiência se intensifica ao longo da trajetória de Noll, podendo-se observar de forma mais evidente na narrativa insólita de *A céu aberto*. A narrativa de 1996 apresenta, como sempre, um personagem-narrador não nominado, o qual, ao levar o irmão doente ao encontro de seu pai que servia num campo de batalha, se envolve involuntariamente com a guerra, tornando-se soldado. Fugindo da guerra, o personagem se casa com uma mulher, cuja identidade é constantemente posta em dúvida pelo narrador, confundindo-a com seu irmão. Durante toda a narrativa, a existência dos acontecimentos que

¹⁵⁶ Idelber Avelar, *op. cit.*

constituem o enredo é frequentemente colocado sob suspeita. Os fatos são questionados pelo próprio narrador ao longo da narrativa, levantando possibilidade de nada ter existido. Numa sucessão de acontecimentos vertiginosos, o leitor é colocado diante de um texto labiríntico e desafiador. Deslocadoras das convenções narrativas, as cenas inconsequentes e fragmentadas denunciam a mentira de unidade:

[...] os homens tinham nascido para associarem as coisas que viviam em eterno desconsolo por estarem soltas, alheias, desconexas, amputadas deste monumento que parece reinar no céu à noite - o drama? É que essa associação das coisas efetuada pelos mortais é regida pelo puro acaso, pois trata-se apenas de uma construção mental e não do eco de alguma realidade; dizia ele que o homem para ser minimamente feliz deveria fazer de conta que acredita nessa construção, só isso: o segredo da serenidade de espírito estava na capacidade de fingir que se aceita, sim, que se aceita essa louca fabulação para se alcançar uma espécie de impermeabilidade entre essa grande falha do Nexo, é, assim mesmo, com N maiúsculo, pois esse conceito aí é uma casa que alugamos em certos períodos para nos abrigarmos da guerra entre todas as coisas avulsas [...] o despedaçamento da vida deve ser curado com a grande mentira da unidade, e disso não podemos fugir, gostou?¹⁵⁷

Durante todo o livro, há vários momentos em que a voz do narrador se desliza imperceptivelmente à de outros personagens, sem nenhuma introdução prévia nem a troca do parágrafo, simplesmente, entregando sua voz a outros, confundindo-se com eles. Assim, a voz errante que migra de um personagem a outro desestabiliza o chão firme da narrativa, tornando-a movediça, instável, fugindo e rebelando-se contra qualquer forma fixa. A instabilidade da narrativa desconstrói a certeza de um eu como sujeito uno e coerente, revelando a condição do sujeito contemporâneo como um eu enfraquecido e fragmentado.

Ao lançarmos um olhar para outros textos de Noll, como temos visto em *A céu aberto*, as escolhas feitas pela cineasta ao transcriar *Hotel Atlântico* adquirem outras nuances. Fragmentação narrativa, quebra de linearidade, desconexão entre as cenas, todos esses elementos não só constituem uma radicalização a partir da narrativa *Hotel Atlântico*, mas também estabelecem um diálogo com o universo nolliano. No final do filme, o texto cinematográfico se descola do texto literário, criando um fim diferente do livro: a imagem do

¹⁵⁷ João Gilberto Noll, *op. cit.*, p. 107

"artista" e de Sebastião frente ao mar é interrompida abruptamente por um corte profundo no tempo e no espaço, e a narrativa retorna à sequência inicial do filme, em que o personagem, na beira-mar, toma um taxi; em plano geral, a câmera registra o movimento do carro, que segue em frente até desaparecer na paisagem.

O final inconcluso desafia as noções da causalidade e da linearidade temporal e espacial. Se, ao longo da narrativa, a ruptura com a unidade do real já vem sendo construída através das cenas e sequências fragmentadas, é no final do filme que culmina a experimentação do texto fílmico, desfazendo a ordem de início, meio e fim, que constituem elementos-base da unidade. Assim como as narrativas insólitas de Noll, o rompimento com a linearidade no final do filme produz um choque no espectador, deixando-lhe a sensação de estranheza e de incompletude, com a narrativa suspensa pelo corte brusco e pelo retorno às sequências iniciais do filme.

Dessa maneira, a fragmentação radicalizada do filme termina por também exacerbar a temporalidade esvaziada, já presente no livro. O personagem, sem passado, nem perspectiva de futuro, vive colado no seu momento presente. Como afirma Bauman, com a anulação da duração, a imortalidade se transforma na temporalidade pós-moderna, tornando-se uma vivência do momento imediato, do tempo presente. É na profundidade e intensidade dessa experiência individual que se constitui uma imortalidade transformada. Daí, as cenas altamente fragmentadas, sem conexão com o que veio anteriormente nem com as imagens seguintes, anularem a linearidade do tempo, construindo uma série de momentos presentes em que o personagem é prisioneiro, enclausurado no eterno presente, na mesmice sem perspectiva de mudança.

Desse modo, a viagem do personagem, com a eminente presença da morte, cada vez mais intensificada, conjuga o risco da total dissolução do sujeito e do esgotamento do próprio texto. O final que retorna ao início pareceria confirmar o tempo mítico do texto, temporalidade na qual, a desordem é constantemente renovada, regenerada em um novo ciclo, que inicia uma outra repetição sem fim. A criação periódica e regeneração cíclica

do tempo terminam por abolir o tempo histórico¹⁵⁸. Será então esse o preço de se colocar radicalmente no oposto da unidade e da totalização? Não haveria mesmo uma outra possibilidade? Veremos.

Na narrativa de Noll, apesar da insistente presença da morte e do final inevitável do personagem, a palavra morte não aparece no livro, a narrativa é apenas suspensa no silêncio, deixando assim, um final ambíguo: "e eu fui soltando o ar, devagarinho, devagarinho, até o fim"¹⁵⁹. Tanto a ambiguidade sobre a morte do personagem quanto a suspensão no silêncio da própria linguagem deixam possibilidades de interpretação. Como sempre, Noll apresenta uma narrativa incompleta e aberta, ainda por fazer, por parte dos leitores. Ao cortar e retornar ao início, no lugar de mostrar os últimos momentos do andarilho, o filme mantém a ambiguidade do livro. A volta ao começo pareceria se aproximar de um tempo cíclico do eterno retorno, mas não deixa nada conclusivo, já que não sabemos o destino do andarilho, para onde e como será sua viagem. O filme encerra, desse modo, com uma abertura para possibilidades de leitura, e um horizonte, ainda que efêmero, a alcançar. Assim, o final inconclusivo que finge o encerramento do filme materializa em imagens a busca perpétua do escritor: apesar da impossibilidade, apesar da precariedade, é preciso narrar.

Porém, com a abertura do texto, poderia existir ainda uma outra possibilidade de interpretação: tudo isso não passaria de ser um "sonho acordado"? Ou melhor, não estaríamos imersos na subjetividade do personagem, vendo suas imagens mentais? A subjetividade, questão central na grande maioria dos textos de Noll, é negada na narrativa verbal de *Hotel Atlântico*, já que o sujeito se dissolve ao longo do texto. No entanto, ao criar a ambiguidade, possibilitando a interpretação das imagens como sendo da interioridade psicológica do personagem, o filme acaba por incorporar elementos que extrapolam *Hotel Atlântico*, elementos estes presentes em outras produções de Noll. Dessa forma, a ambiguidade e a abertura do final confirma outra vez o diálogo do filme com o conjunto da obra literária do escritor, tecendo uma narrativa fílmica que quebra as convenções da estrutura

¹⁵⁸ ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercury, 1992. p. 57

¹⁵⁹ João Gilberto Noll. *Op. cit.*, p. 110

tradicional, provocando incômodo e estranhamento, os quais podem ser transformados também em reflexão e questionamento.

Dessa maneira, é na violência ao texto original, radicalizando a fragmentação e criando o final muito diverso do livro, que a cineasta realiza sua tradução de forma criativa na linguagem cinematográfica. Desse modo, podemos afirmar que sua tradução fílmica se insere no que Haroldo de Campos denomina como "tradução criativa". Ao afirmar que a obra de Noll "iria me permitir uma nova linguagem de narrativa cênica e assumir riscos novos"¹⁶⁰, a cineasta inverte, de certa forma, a hierarquia entre o original e a tradução, desfazendo o estigma de uma tradução servil. Nesse sentido, o ato criativo da Suzana Amaral pode se transformar também em um ato subversivo.

¹⁶⁰ Entrevista com Suzana Amaral, concedida a Ramon Mello. In: *A transmutação de Suzana Amaral*. Disponível em <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10149>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já temos visto, as narrativas fragmentadas de Noll se constroem como evidência do declínio da experiência, da *Erfahrung*, noção elaborada por Benjamin. Ao exacerbar a condição da impossibilidade de narrar, os textos desconcertantes de Noll certamente causam estranhamento e incômodo, provocando reações diversas e leituras distintas. Ao longo dessa dissertação, do *fim da viagem até a viagem sem fim*, apresentamos algumas das diferentes posições em relação à obra de Noll. O crítico Idelber Avelar analisa os textos de Noll a partir de um contexto específico pós-ditatorial, trazendo paralelamente a figura do *flâneur* baudelaireano, a qual surge da crise na transmissibilidade da experiência. Radicalizadora dessa crise, a narrativa de Noll, na visão de Avelar, dissolve o potencial redentor, presente na tradição moderna. Dessa maneira, enquanto o *flâneur* mantém em si a posse total de sua individualidade, os personagens anônimos de Noll se dissolvem lentamente, presos no eterno retorno. Para Avelar, a atrofia da memória é alegorizada fisicamente em deterioração do corpo do protagonista e socialmente em sua condição de anonimato. Nas narrativas altamente fragmentadas e privatizadas de Noll, a alteridade, outrora cara aos modernos, é colocada sob o risco de extinção. As viagens de seus personagens anônimos não resultam em nenhuma formação, nem aprendizagem, há apenas vivências efêmeras enclausuradas no eterno presente. Daí, o fim da viagem. Dessa maneira, afirma o crítico, Noll opta pela rarefação, assumindo deliberadamente a condição de impessoalidade na época do declínio do nome próprio.

Apesar de sua opinião coincidir em vários momentos com Avelar, David Treece diverge em relação à visão negativa do texto de Noll. Para o crítico, Noll vai além do mero testemunho de uma época cuja temporalidade sofre esvaziamento e homogeneização. O crítico identifica nessas narrativas uma busca constante, apesar da consciência do fracasso, de uma possível saída (ainda que fugaz) dessa condição pós-moderna. Ao contrário de Avelar, que

aposta na dissolução da força restitutiva da narrativa de Noll, Treece observa, nesses textos, momentos decisivos que se revelam como instantes de redenção, emergindo fugazmente ora no olhar infantil, ora no gesto primitivo. É nesse sentido que o crítico afirma a utopia de Noll, a qual consiste na esperança de uma comunicação imediata, capaz de remediar a falta da língua. Assim o escritor expõe sua utopia de maneira diferente, pondo seu horizonte na própria linguagem.

Essas diferentes leituras da obra de Noll certamente partem de diferentes perspectivas e da inserção de diferentes contextos. No entanto, podemos observar que, além dos primeiros aspectos, o corte específico na seleção dos textos literários também pode contribuir para diferentes visões sobre as narrativas de Noll. Nesse sentido, a visão negativa de Avelar pode estar atrelada, de certa maneira, à sua seleção de *corpus* literário, sobre o qual o próprio crítico chama atenção em nota de rodapé, apontando "outras comarcas" e "outras preocupações" nas produções posteriores de Noll. Dessa maneira, torna-se imperativo um olhar ampliado para o conjunto da produção de Noll. É essa visão que nos possibilita observar o motivo que atravessa a literatura de Noll - a consciência da insuficiência da língua em relação ao real - e compreender suas tentativas e experimentações tão diversas com a linguagem. Ao considerar a produção do escritor como uma trajetória literária, evidencia-se de forma mais clara não só sua concepção em relação à linguagem, assumindo sua insuficiência e, paradoxalmente procurando incessantemente alcançar a realidade, mas também sua preocupação com a percepção subjetiva da realidade, a qual se reveste com uma linguagem pretensamente "objetiva". Tal preocupação, questão central na literatura de Noll, é intensificada na sua produção posterior, o que a leitura restrita a *Hotel Atlântico* pode não dar conta. E é justamente essa mesma preocupação que percebemos na adaptação cinematográfica da narrativa verbal, vinte anos depois de sua publicação.

Nesse contexto, torna-se interessante a consideração do conjunto da obra do escritor, na sua leitura comparada com o texto fílmico. É nessa leitura em conjunto que as escolhas da cineasta adquirem novos sentidos.

Observamos no filme, a partir dessa visão, uma radicalização da experiência presente no texto verbal, além do diálogo com as demais produções de Noll. A cineasta nos apresenta uma narrativa radicalmente fragmentada, opondo-se à estrutura tradicional, desfazendo a causalidade e coerência, construindo, de maneira extremamente ousada e criativa, um final muito diverso do livro: um fim que, ao invés de encerrar, se confunde com o início. Tal experimentação, em uma primeira leitura, pode ser levada a se inserir no tempo cíclico do eterno retorno, sem passado, nem perspectiva de mudança no futuro. No entanto, a suspensão e o não encerramento da narrativa não excluem outras possibilidades de interpretação, deixando em aberto inclusive a possibilidade de um sonho acordado. Desse modo, por meio de imagens, cria-se no texto fílmico, a subjetividade que se apresenta como questão central nas narrativas de Noll, questão que se intensifica ainda mais na sua produção posterior a *Hotel Atlântico*.

Ao estabelecer ambiguidade, impossibilitando uma interpretação definitiva, Suzana Amaral traduz o texto verbal de forma extremamente criativa, construindo subjetividade por meio de imagens, no entanto, deixando-a ambígua, em aberto. Tal resolução evidencia seu diálogo com a obra do escritor como um todo, apresentando uma narrativa que, ousadamente, rompe com as convenções da estrutura tradicional. Do *fim da viagem* à *viagem sem fim*, outras viagens ainda serão feitas, como se a consciência da insuficiência da linguagem não imobilizasse, mas se transformasse em buscas e tentativas constantes, materializadas nas imagens fílmicas, unindo o final ao início, tornando o fim, não mais como um ponto de chegada, mas sim, o de uma nova partida, anunciando a necessidade de narrar, apesar do impossível e do precário.

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, B. 'A céu aberto' é radical. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09/nov./1996, p. 04-07, 1996. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp1996&banner=bannersarqfolha>
Acesso em 6 de março de 2014

AMARAL, Suzana. *Entrevista com a cineasta Suzana Amaral, ocorrida na sua Produtora de Filmes em São Paulo*. 2011. São Paulo. Entrevista concedida a Alex Beigui. Disponível em: <http://incubadora.ufrn.br/index.php/clincc/article/download/172/151>
Acesso em 20 de dezembro de 2014

_____. *Entrevista com a cineasta Suzana Amaral, concedida à Sala de Cinema*. 2010. São Paulo. Disponível em: Entrevista com Suzana Amaral à Sala de Cinema (2010). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ufMQN5e7n4>
Acesso em 05 de janeiro de 2014

_____. Um diálogo com Suzana Amaral. 2010. Campinas. Entrevista concedida a Jaqueline Machuca. In: *O segredo de Macabéas: relações entre A hora da estrela, de Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral*. Dissertação - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=000771606>
Acesso em 8 de janeiro de 2015

_____. *A transmutação de Suzana Amaral*. Entrevista com Suzana Amaral, concedida a Ramon Mello.

Disponível em <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10149>
Acesso em 8 de janeiro de 2015.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

_____. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.Ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.Ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora. In: *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/Ufmg, 2011.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/Ufmg, 2011.

COSTA, Rafael Martins da. *Um escritor em déficit: cinismo, linguagem e afeto em João Gilberto Noll*. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP, 2013.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.Ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.

GOMES, Júlio C. B. *Interlúdio da Utopia: o ser em fragmentos (leitura de uma trilogia de João Gilberto Noll)*. 156 pp. Dissertação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1998.

HOTEL atlântico. Produção de Suzana Amaral. Brasil: Lume Filmes, 2009. 1 DVD (107 min), NTSC, color.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAMESON, Fredric. As antinomias da pós-modernidade. In: *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.

MAGALHÃES, Maria Flávia A. B.. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 1993.

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

_____. *A fúria do corpo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

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

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

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

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

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

_____. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SAMOYAUULT, Thiphaine. A intertextualidade. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Filosofia da tradução - tradução da filosofia: o princípio da intraduzibilidade. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Haroldo de Campos: tradução como formação e "abandono" da identidade. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In: *Leituras de Benjamin*. (Org.) Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

TREECE, David. Prefácio. In: *Romances e contos reunidos/João Gilberto Noll*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.