

## O NARRADOR DE JOÃO GILBERTO NOLL

Diego Gomes do Valle

### Resumo

O intento deste trabalho é analisar a voz que fala nos romances do escritor gaúcho João Gilberto Noll. Para tal análise utilizamos o referencial teórico do pensador russo Mikhail Bakhtin. De acordo com Bakhtin, o sujeito que fala e seu discurso são o principal objeto de análise do romance, assim sendo, seguiremos sua metodologia.

**Palavras-chave:** João Gilberto Noll; Narrador; Mikhail Bakhtin.

### Resumen

El intento de este trabajo es analizar la voz que habla en las novelas del escritor gaúcho João Gilberto Noll. Para este análisis utilizamos el referencial teórico del pensador ruso Mikhail Bakhtin. De acuerdo con Bakhtin, el sujeto que habla y su discurso son el principal objeto de análisis de la novela, así siendo, seguiremos su metodología.

**Palabras-llave:** João Gilberto Noll; Narrador; Mikhail Bakhtin.

No presente artigo buscaremos evidenciar algumas características do anti-herói de Noll. Uma voz rarefeita vinda de um sujeito fragmentado e fragmentário. Através desta voz podemos conhecer um mundo igualmente difuso visto desde um olhar muito particular.

Já em uma primeira leitura dos textos de Noll, percebemos uma narração problemática para o leitor. Períodos longos sem diferenciações sintáticas entre o que é relatado, o que é dito de fato, o que é pensado, entre o dizer e o agir. A pontuação também nem sempre está presente. Enfim, não se pode esperar deste narrador<sup>1</sup> uma atitude acolhedora em relação ao leitor, com determinações discursivas: (“ele disse”, “eu pensei”). Tal característica não se trata de uma inovação literária, já que presenciemos em muitos autores esta mesma dificuldade imposta ao leitor (é o caso de James Joyce, Graciliano Ramos, Julio Cortázar e outros). No entanto temos outros elementos que complexificam e dão uma escrita peculiar a Noll.

Em Noll este modo de narrar se torna problemático em consequência da visão que o leitor tem da consciência do herói, que é, num plano estético, limitada e perturbada.

A partir desta constatação, as múltiplas vozes que aparecem no romance são absorvidas pelo leitor em função dos acentos diferenciados e nada mais que isto. Tal

como presenciamos, muito claramente nesta passagem de *A céu aberto* (1996), onde temos o herói trazendo as palavras de um guarda, ouvidas anteriormente, para seu discurso:

Eu sento à mesa da cozinha com Aparecida, ela conta que conheceu Artur numa noite de chuva, ele estava entre vários homens ensopados caminhando pela calçada como se participando de um estranho grupo, depois notei que dois PMs (um na frente outro atrás) como que conduziam boiada até entrarem numa delegacia de polícia, um jovem do mesmo jeito que você ali na frente da delegacia começou a contar parecia que tinha ouvido que aqueles homens tinham sido apanhados numa sauna e casa de massagem gay (...) (NOLL, 1996, p.30).

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

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

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

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

Ademais desta relação discursiva, encontradas em todos os romances de Noll, temos exemplos de um prosaísmo<sup>2</sup>, seja ele nas relações do narrador com os outros, seja na relação do narrador com o mundo. O ideário prosaico necessita de uma forma não-protocolar para exprimir suas convicções. Sendo assim, a

consciência do homem (em sua imperfeição) age como meio de se relatar os acontecimentos nestes dois romances.

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

Em todas as suas obras, Noll cria a predominância de narradores em primeira pessoa, o que torna a narração ainda mais tensa, já que temos, invariavelmente, uma consciência perturbada, envergonhada. Tais características surgem sem explicação alguma, trata-se de um mal estar constante dos narradores de Noll<sup>3</sup>.

## ACTOR IN FABULA

Especificamente em algumas obras que de Noll, *Hotel Atlântico* (2004) e *Harmada* (1993) por exemplo, temos um elemento a mais nestas polemizações: os narradores são notadamente atores diante de seus interlocutores. Estes narradores, em verdade, são ex-atores, mas o que fica explícito durante os romances é a constante atuação diante de cada *outro* que se apresenta. Nenhum interlocutor é merecedor de um diálogo desprovido de máscara.

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

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

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

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

Ainda sobre esta questão da atuação dos narradores, no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin explicita dois conceitos basilares para se compreender a evolução da palavra prosaica e, por consequência, do gênero romanesco: a *síncrese* e a *anácrise* (elementos fundamentais do diálogo socrático). Começemos pelo primeiro conceito: “Entendia-se por síncrese a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto” (1997, p.110). Em verdade, este conceito serve muito mais para caracterizar a fase embrionária da polifonia, pois diz respeito ao modo como o diálogo socrático privilegiava as manifestações diversas sobre um mesmo objeto de discussão. Se pensarmos, por exemplo, no *Banquete*, de Platão, temos quase uma dezena de oradores distintos que possuem a mesma oportunidade de opinar sobre a questão do amor.

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

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

Podemos citar uma passagem em *de Hotel Atlântico*, em que o protagonista se veste de padre e atua como tal. Desta forma, a máscara utilizada proporciona uma adequação considerável do discurso do outro, já que este último se encontra

diante de alguém que desempenha funções muito específicas e especiais dentro da sociedade.

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

Também é importante salientar que a provocação da palavra do outro não surte tanto efeito *nos* diálogos, formalmente contruídos, em Noll. O seu efeito é constatado na tomada de consciência do herói/narrador, a voz do outro é muito mais sentida no reflexo dela, do que nela mesma.

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

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

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

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

Este modo de narrar abre mão de toda uma tradição literária que mantém os moldes de tempo, espaço, foco narrativo etc., para ser coerente com sua cosmovisão mais rasa possível, prosaica. A narração está subjugada a uma

consciência em estado bruto, em que as categorias citadas não importam como estruturantes de enredo, elas aparecem de maneira fragmentada e não servem para delimitar ou direcionar as ações do romance.

## EIS QUE SURGE O CORPO

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

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

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

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

Podemos refletir se esta verdade do corpo, que depreendemos do protagonista, não seria outra atuação do narrador, agora diante do leitor. O fato é

que o leitor só consegue “ver o herói de dentro” e contempla de maneira muito natural todo o desnudamento do narrador, o leitor é a consciência do herói. Sendo assim, o leitor (nós) nota tanto a atuação como a verdade, em função da reação da consciência, da interioridade. É bem verdade, que enquanto efeito no leitor, temos uma real desconfiança, mesmo presenciando este desnudamento interno e tal desconfiança não deixa de desautorizar a voz narrativa e tornando o herói mais falível ainda.

Não podemos deixar de mencionar o estudo de Silvano Santiago, que partindo de uma análise breve, porém impactante, chega a conclusões muito parecidas com as nossas, sobre como o corpo começou a ser redescoberto na literatura brasileira:

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

Santiago percebe, já nas primeiras publicações de Noll, um novo corpo, que não é somente receptáculo daquilo que o mundo e o outro oferece, mas também é um produtor de sentido.

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

## **PALAVRA AUTORITÁRIA E PALAVRA INTERIORMENTE PERSUASIVA**

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

que as suas pequenas ideologias reagem dialogicamente refutando tais discursos autoritários.

Os conceitos de *palavra autoritária* e *palavra interiormente persuasiva*, em específico, estão no livro *Questões de literatura e estética* (1998), mas sua base permeia grande parte dos conceitos bakhtinianos. Tais conceitos surgem no momento em que Bakhtin inicia sua definição da palavra prosaica, em oposição à palavra poética por excelência.

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

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

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

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

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

Bakhtin define assim a palavra autoritária:

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

pode tornar-se objeto de profanação. Aproxima-se do tabu, do nome que não se pode tomar em vão (1998, p.143).

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

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

Vi na porta um calendário atrasado, de 1986, de uma tal Transportadora Fichter. Na parte superior do calendário havia a figura de Cristo. Cristo despojado de suas vestes, só com um pano em volta dos quadris. Estava de pé, tinha as mãos presas uma à outra por uma corda, a coroa de espinhos, gotas de sangue na testa. As pupilas olhavam para o Alto. Alguém tossia muito no outro lado da parede. De repente escarrou forte e puxou uma descarga. Mijei. Tomei um banho. Até escova de dentes dentro de um plástico fechado aquele bordel tinha. O sabonete, o xampu, tudo razoável (2004, p.49).

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

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

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

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

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

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

Há uma irreverência<sup>4</sup> do narrador/protagonista em relação aos discursos autoritários<sup>5</sup>, ele não presta reverência a nenhuma interpretação finalizante do mundo, a nenhum discurso universalizante. Quando o narrador adere a este discurso (presta reverência a ele), ele o faz com intenção inversa, ridicularizando internamente o sentido primeiro, autoritário de tal discurso.

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

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

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

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

O indivíduo reduzido a si mesmo tem no corpo residência única do existir; ilhado, estaria circunscrito às limitações mesmas de sua corporalidade e qualquer possibilidade de ser passaria por uma realidade física. A profissão de ator também se relacionara a esta existência circunstancial dada por um corpo que circula para desempenhar papéis condicionados a cada situação. Noll explora o corpóreo a partir de secreções e excrescências, dimensionando a existência física do indivíduo por sua condição orgânica. Neste sentido, o encontro sexual desempenharia papel de destaque. Na obra de João Gilberto Noll, é precisamente o sexo que, de alguma maneira norteia configurações recorrentes de um duplo especular, espécie de espectro de si mesmo (p.40).

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

## REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

\_\_\_\_\_. *João Gilberto Noll no paiol literário*. (Edição Luiz Henrique Pellanda), Curitiba, 2009. Disponível em

<<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=3258>> Acesso em 04/03/2010.

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

---

**Diego Gomes do Valle** é graduado em Letras português/espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), onde trabalha como professor formador de Língua espanhola. É mestre em estudos literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

<sup>1</sup> Chamamos “narrador” no singular, pois Noll, em entrevistas, assume que a voz que fala em seus romances é sempre a mesma: “Eu quero falar de todo mundo e ninguém através desse meu protagonista que é sempre o mesmo homem. Só descobri isso há pouco tempo. Ele é sempre o mesmo homem. Ele vai continuar comigo. Tenho plena certeza disso” (2009).

<sup>2</sup> Entendemos prosaísmo em sua oposição ao poético. Não necessariamente nas questões formais ou no plano do conteúdo, mas na insuficiência da voz narrativa, na identidade enquanto alteridade, tal como Bakhtin diferencia em *Questões de literatura e estética* (1998).

<sup>3</sup> Tais características são, sem sombra de dúvidas, pontes dialógicas com os textos kafkianos.

<sup>4</sup> Aqui entendida como não-reverência, apesar de haver momentos de irreverência jocosa nas obras de Noll.

<sup>5</sup> “As palavras autoritárias podem encarnar conteúdos diferentes (o autoritarismo como tal, a autoridade, o tradicionalismo, o universalismo, o oficialismo e outros)” (Bakhtin, 1998, p.145).