

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MARIA AMÉLIA CASTILHO FEITOSA CALLADO

**ESTUDO COMPARADO ENTRE A FÚRIA
DO CORPO, DE JOÃO GILBERTO NOLL, E
ACTUS TRAGICUS, DE JOHANN
SEBASTIAN BACH**

UBERLÂNDIA
AGOSTO/2020

MARIA AMÉLIA CASTILHO FEITOSA CALLADO

**ESTUDO COMPARADO ENTRE A FÚRIA
DO CORPO, DE JOÃO GILBERTO NOLL, E
ACTUS TRAGICUS, DE JOHANN
SEBASTIAN BACH**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

UBERLÂNDIA
AGOSTO/2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C156 Callado, Maria Amélia Castilho Feitosa, 1963-
2020 Estudo comparado entre A fúria do corpo, de João Gilberto Noll,
e Actus tragicus, de Johann Sebastian Bach [recurso eletrônico] /
Maria Amélia Castilho Feitosa Callado. - 2020.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.571>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo, 1971-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br

**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Tese de Doutorado				
Data:	03 de agosto de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:48
Matrícula do Discente:	Maria Amélia Castilho Feitosa Callado				
Nome do Discente:	11613TLT016				
Título do Trabalho:	Estudo comparado entre <i>A fúria do corpo</i> , de João Gilberto Noll, e <i>Actus tragicus</i> , de Johann Sebastian Bach				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O sexo da palavra: cenas sexuais homoeróticas na prosa brasileira				

Reuniu-se, por videoconferência (Google Meet), a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata (Presidente); Ivana Ferigolo Melo da Universidade Federal de Santa Maria / UFSM; Roniere Silva Menezes do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET-MG; Stefano Paschoal da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr(a). Fábio Figueiredo Camargo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ivana Ferigolo Melo, Usuário Externo**, em 03/08/2020, às 18:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/08/2020, às 19:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/08/2020, às 19:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Stefano Paschoal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/08/2020, às 19:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Amélia Castilho Feitosa Callado, Usuário Externo**, em 03/08/2020, às 19:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roniere Silva Menezes, Usuário Externo**, em 04/08/2020, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2171995** e o código CRC **E97429FE**.

MARIA AMÉLIA CASTILHO FEITOSA CALLADO

**ESTUDO COMPARADO ENTRE A FÚRIA DO
CORPO, DE JOÃO GILBERTO NOLL, E ACTUS
TRAGICUS, DE JOHANN SEBASTIAN BACH**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 03 de agosto de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / UFU (Presidente)

Prof. Dr.^a Ivana Ferigolo Melo / UFSM

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes / CEFET-MG

Prof. Dr. Stefano Paschoal / UFU

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro / UFU

Parafraseando Lulu Santos, dedico este trabalho ao meu esposo, Alexandre Callado.

“Cada voz que canta o amor não diz tudo o que quer dizer, tudo o que cala fala mais alto ao coração, silenciosamente eu te falo com paixão: Eu te amo Callado como quem ouve uma sinfonia [...]”

Lulu Santos

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, José Feitosa Gomes, um sol que me move e está vivo em mim, e à minha mãe, Clélia Castilho Feitosa, minha lua presente, por minha ausência durante esta caminhada, mulher guerreira, forte e cheia de alegria, acolhedora como a terra, transformadora como a água, necessária como o ar e como o fogo, que aquece os corações.

Ao meu marido, Alexandre Colen Callado, e ao meu filho, Leandro, meus amores, que pacientemente de mim se afastaram e que a mim se uniram para que a dura conquista fosse alcançada.

Ao meu orientador, Fábio Figueiredo Camargo, pelos ensinamentos, pela paciência, por acreditar na minha pesquisa, pelo incentivo e motivação para continuar nesta empreitada, obrigada pelo carinho e pelos puxões de orelha sempre que me desviava do caminho.

Aos professores Ivan Marcos Ribeiro e Stefano Paschoal, que com suas opiniões contribuíram para o enriquecimento da minha pesquisa, na área da literatura e da música, respectivamente na qualificação e na defesa;

À Ivana Ferigolo Melo e Ronieri Silva Menezes pelas considerações e enriquecimento à minha pesquisa;

Aos meus professores que ao longo da jornada de estudos me fizeram refletir sobre uma diversidade de conhecimentos necessários para que este texto fosse concluído, em especial e carinhosamente à professora Enivalda Nunes.

Às minhas colegas de doutorado, Aline Carrijo de Oliveira, Célia Maria Borges Machado, Débora da Silva Chaves Gonçalves, Heliene Rosa da Costa, Maria Zeneide de Macedo Melo Jorge, Martha Maria Bastos, Mônica Lopes Névoa Guimarães, Patrícia Lopes da Silva e Suely Gomes de Lima, por compartilharmos nossas experiências e angústias, por serem pessoas que sempre me incentivaram e ajudaram com carinho e preocupação em relação à estadia, alimentação e transporte em Uberlândia, o meu eterno agradecimento. Na realidade, faltam-me palavras para agradecer tamanha atenção e preocupação comigo.

Sou grata aos meus alunos e colegas de trabalho, que carinhosamente compreenderam minhas trocas de horários e que me deram força para continuar pesquisando.

Agradeço aos meus jovens professores de francês, o médico Lucas Henrique Figueiredo e o artista plástico Guillaume Sebastien Petit, que me ensinaram com tanto carinho a língua francesa e torceram para que o doutorado fosse uma conquista;

Agradeço à secretaria do programa em nome do Coordenador Ivan Marcos Ribeiro, dos secretários Guilherme Augusto e Máisa, o cuidado e atenção que tiveram em nos atender e resolver os problemas apresentados com competência, organização e presteza;

Agradeço à CAPES pelo auxílio financeiro, à Universidade Federal de Uberlândia pela qualidade do Programa em Estudos Literários e a existência de ambas para que a pesquisa se fortaleça;

Agradeço a atitude de cada um que me auxiliou para que eu pudesse seguir o meu caminho e vencer mais um obstáculo, mais uma etapa nesta árdua caminhada em busca de conhecimentos.

As estruturas linguísticas são, ao contrário das matemáticas, duplamente encarnadas, nascendo justamente da intersecção de som e sentido, unidos no entanto numa relação instável, porque nunca se recobrem completamente. [...] Entre as estruturas linguísticas e as matemáticas estão o mito e a música, operando por contínuas transformações compensatórias o *perpetuum mobile* dos sistemas significativos que não repousa em lugar nenhum, já que o significante e o significado jamais coincidem completamente.

José Miguel Wisnik

RESUMO

As relações interartes buscam na semiótica um modo de compreender as manifestações de sentido por meio de diferentes planos de expressão. Este sistema de significações propicia investigar as interrelações entre literatura e outras artes, neste caso, entre literatura e música, comparando o romance **A fúria do corpo**, de João Gilberto Noll, publicado em 1981, com a cantata barroca **Actus tragicus**, de Johann Sebastian Bach, datada de 1707. A imitação de estruturas musicais pelo texto literário é uma forma de interação denominada de melopoética estrutural, que copia formas como sonata, tema e variação, rapsódia, cantata, moteto, ária *da capo*, entre outras. Desse modo, o texto literário pode representar imagetivamente, como uma partitura musical, o texto impresso. João Gilberto Noll, escritor pós-moderno, compõe textos fragmentados, violentos e musicalmente poéticos, simultaneamente, além de utilizar diversos recursos de interação entre a literatura e a música. Seu primeiro romance, **A fúria do corpo**, mostra a capacidade do escritor de compreender a forma musical e transferi-la para o texto literário, dividindo a obra em partes que se aproximam da forma de divisão da cantata bachiana. João Gilberto Noll, inspirado em Johann Sebastian Bach, deixa em seus romances sua paixão pela música em geral e pelo compositor do período barroco da música de concerto em particular. O escritor, através do protagonista, que também é narrador, cita títulos, busca na memória efeitos estéticos e poéticos ligados à música de concerto e expressões musicais que temperam seu texto. A técnica escolhida por Noll para construir este romance é híbrida e trata da fusão de diversos sistemas semióticos e da combinação de elementos e processos artísticos diversificados. A maneira pela qual o autor decidiu arquitetar o romance, a partir do hibridismo artístico, evidencia o caráter poético que sorve a narrativa, de forma que o encantamento supera o dilaceramento que o texto propõe. Demonstramos, assim, que o escritor criou o romance emulando na estrutura deste a cantata **Actus tragicus**, comprovando que escreve como se estivesse compondo música.

Palavras-chave: Literatura, memória e identidade. João Gilberto Noll. Johann Sebastian Bach. Melopoética estrutural.

RESUMÉ

Les relations interart cherchent en sémiotique un moyen de comprendre les manifestations du sens à travers différents plans d'expression. Ce système de significations permet d'enquêter sur les interrelations entre la littérature et les autres arts, en l'occurrence entre la littérature et la musique, en comparant le roman **A furia do corpo** de João Gilberto Noll (1989) avec la cantate baroque **Actus tragicus** (1707) de Johann Sebastian Bach. L'imitation de structures musicales par le texte littéraire est une forme d'interaction appelée melopoétique structurale qui copie des formes telles que la sonate, le thème et la variation, la rhapsodie, la cantate, le motet, le capo aria, entre autres. Ainsi, le texte littéraire peut représenter, en tant que partition musicale, le texte imprimé. João Gilberto Noll, écrivain post-moderne, compose simultanément des textes fragmentés, violents et musicalement poétiques, tout en utilisant diverses ressources interactionnelles entre la littérature et la musique. Son premier roman, **A furia do corpo** (1981) montre la capacité de l'écrivain à comprendre la forme musicale et à la transférer dans le texte littéraire, divisant l'œuvre en parties qui se rapprochent de la forme de division de la cantate de Bach. João Gilberto Noll, inspiré par Johann Sebastian Bach, laisse dans ses romans sa passion pour la musique en général et pour le compositeur de la période baroque de la musique de concert. L'écrivain, à travers le protagoniste qui est aussi narrateur, cite des titres, cherche en mémoire des effets esthétiques et poétiques liés à la musique de concert et aux expressions musicales qui assaisonnent son texte. La technique choisie par Noll pour la construction de ce roman est hybride et traite de la fusion de divers systèmes sémiotiques et de la combinaison de divers éléments et processus artistiques. La façon dont l'auteur a décidé de concevoir le roman à partir d'un hybridisme artistique révèle le caractère poétique qui enivre le récit d'une telle sorte, que l'enchantement dépasse la déchirure proposée par le texte. Nous démontrons ainsi que l'écrivain a créé le roman en imitant structurellement la cantate **Actus tragicus**, prouvant qu'il écrit comme s'il composait.

Mots-clés: Littérature, mémoire et identité. João Gilberto Noll. Johann Sebastian Bach. Melopoétique structurale.

Lista de tabelas ou ilustrações

Capítulo 1

Figura 1 – Simetria utilizada por Dürr.....	42
Figura 2 – Divisão das subpartes da cantata.....	43
Figura 3 – O movimento do baixo contínuo.....	44
Figura 4 – Violas da Gamba.....	44
Figura 5 – Entrada das flautas.....	45
Figura 6 – 2. <i>Coro</i>	46
Figura 7 – Parte A do 2. <i>Coro</i>	47
Figura 8 – Parte B do 2. <i>Coro</i>	47
Figura 9 – Parte C do 2. <i>Coro</i>	48
Figura 10 – Parte D do 2. <i>Coro</i>	48
Figura 11 – Parte E do 2. <i>Coro</i>	49
Figura 12 – Parte F do 2. <i>Coro</i>	50
Figura 13 – Parte G do 2. <i>Coro</i>	50
Figura 14 – Parte A da 3. <i>Arie</i> ...	52
Figura 15 – Parte B da 3. <i>Arie</i> ...	53
Figura 16 – Primeira parte do 4. <i>Coro</i>	54
Figura 17 – Parte A do 4. <i>Coro</i>	54
Figura 18 – Parte B do 4. <i>Coro</i>	55
Tabela 1 – Andamentos musicais.....	59

Capítulo 2

Figura 19 – Motivo da sonatina da cantata <i>BWV 106</i> de Bach.....	82
---	----

Figura 20 – 1ª variação do motivo da sonatina.....	83
Figura 21 – 2ª variação do motivo da sonatina.....	83
Figura 22 – Passagem do solo de tenor para solo de baixo.....	103
Figura 23 – Coro em fuga.....	109
Figura 24 – Entrada sucessiva das vozes.....	109
Figura 25 – Os versos e a 3.ª <i>Árie</i>	122
Figura 26 – 1ª e 2ª frases do contínuo.....	123
Figura 27 – 3ª frase do contínuo.....	123
Figura 28 – 4ª frase do contínuo.....	124
Figura 29 – Diálogo entre o contínuo e o solo de contralto.....	125
Figura 30 – Diálogo do baixo e baixo contínuo.....	127
Quadro 1 – Relação de extensão dos trechos das obras.....	85
Quadro 2 – Relação das partes das obras.....	96

Capítulo 3

Figura 31 – Ritmo das flautas doces.....	139
Figura 32 – Sobreposição da pauta das flautas doces.....	139
Figura 33 – Final do <i>Allegro</i>	140
Figura 34 – <i>Vivace</i> - solo de baixo.....	140
Figura 35 – Representação do ritmo no texto e na música.....	143
Figura 36 – Fragmentação da frase com repetição da palavra.....	165
Figura 37 – Melisma.....	180
Figura 38 – <i>Allegro</i> - notas ligadas.....	180

SUMÁRIO

PRELÚDIO.....	14
CAPÍTULO 1 – A ARQUITETURA POÉTICO-MUSICAL.....	31
1.1 Martinho Lutero: a ruptura com a igreja católica e a música como poder educativo.....	33
1.2 A transformação estrutural da cantata.....	35
1.3 Johann Sebastian Bach, o poeta da música barroca.....	38
1.4 Actus tragicus e sua arquitetura.....	41
1.4.1 <i>A construção textual em Actus tragicus.....</i>	<i>56</i>
1.4.2 <i>Os andamentos marcam o tempo musical.....</i>	<i>58</i>
1.5 João Gilberto Noll: o pastor de letras.....	62
1.5.1 <i>O escritor, o compositor e suas poéticas.....</i>	<i>66</i>
1.6 A estrutura de A fúria do corpo	68
1.6.1 <i>A velocidade da ação no romance.....</i>	<i>75</i>
CAPITULO 2 – A MELOPOÉTICA ESTRUTURAL DA CANTATA NO ROMANCE.....	78
2.1. A melopoética estrutural: comparando os trechos das obras.....	80
2.1.1 <i>Pequena sonata sobre tema e variações.....</i>	<i>81</i>
2.1.2 <i>Deus, Afrodite e o Tempo.....</i>	<i>85</i>
2.1.2.1 <i>Deus e Afrodite determinam a vida em allegro.....</i>	<i>93</i>
2.1.2.2. <i>A morte como expressão da vontade divina.....</i>	<i>95</i>
2.1.2.3 <i>A chacona da morte.....</i>	<i>99</i>
2.1.2.4 <i>A poética da morte.....</i>	<i>101</i>

2.1.2.5 A entrega: consagração e sedução.....	107
2.1.3 <i>O Jardim do Éden</i>	121
2.1.3.1 A entrega do espírito.....	121
2.1.3.2 Irmãos do Reino.....	126
2.1.4 O retorno à casa do Pai.....	129
CAPÍTULO 3 – TEMPO PARA SONORIZAR E TEMPO PARA CALAR	133
3.1 Ritmo : a flecha direcionando o caminho.....	135
3.1.1 Actus tragicus	135
3.1.2 A fúria do corpo	141
3.2 As fronteiras do tempo e a percepção de mundo	147
3.2.1 <i>O discurso musical</i>	147
3.2.2 <i>O tempo no mundo imaginário do romance</i>	153
3.3 Os espaços e suas relações com o tempo	163
3.3.1 <i>O espaço em Actus tragicus</i>	163
3.3.2 <i>A diversidade espacial em A fúria do corpo</i>	166
3.4 A percepção imagética	178
3.4.1 <i>O texto suscita a imagem e os afetos da cantata</i>	178
3.4.2 <i>Representações visuais e domínio imaterial no romance</i>	182
CODA	186
REFERÊNCIAS	192
Apêndice A – Entrevista com João Gilberto Noll por e-mail.....	203
Apêndice B – Conferência de João Gilberto Noll no Seminário do Mestrado em Letras Estudos Literários da Unimontes em 2009.....	205

PRELÚDIO

Bach e Noll situam-se no mesmo horizonte de representação, apenas utilizam canais diferentes de comunicação.

Maria Amélia Castilho Feitosa Callado, 2020

Bach jamais envelhece [...] A estrutura de sua obra é igual ao desenho perfeito de uma figura geométrica, onde tudo tem seu lugar e não há uma única linha a mais.

Frédéric Chopin, 1842

A rubrica da música para a palavra *prelúdio* é a composição que serve como introdução para outra formalmente mais sólida. É o primeiro passo para determinado caminho. A palavra prelúdio vem do latim *praeludium*; *praeludere*, que significa ensaiar-se, preparar-se. A pesquisa trata da comparação entre dois sistemas semióticos, literatura e música, que se entrelaçam, e têm como objetos do corpus, o romance pós-moderno¹ **A fúria do corpo**, de João Gilberto Noll e a cantata barroca **Actus tragicus**, de Johann Sebastian Bach.

Para manter e evidenciar a ligação da literatura com a música nesta pesquisa, anuncio a introdução de forma poética e simultaneamente musical. Falar de poética é o mesmo que falar sobre o caminho escolhido pelo escritor para construir seu texto: de origem grega, *poétikós*, *poiétiké* (*sc*². *tékhné*) constitui talento poético, denota a criação, a produção, o modo escolhido para criar, o conjunto de procedimentos selecionados para tratar detalhes técnicos. A investigação de Aristóteles sobre a **Poética** (1994) deixou em evidência duas questões: a arte como imitação da realidade e as diferenças entre os meios utilizados para fazê-la empregando o ritmo, a linguagem e a harmonia. O filósofo afirma que, para o homem, imitar é um ato natural, tal qual a preferência pelo ritmo e pela harmonia que originou a poesia, e que o conjunto de valores morais do imitador é que determina a magia dos gêneros poéticos. Em sua **Arte Poética** (2010), ele assegura que a tragédia e a comédia se diferenciam em suas propostas de imitação, pois a primeira imita os piores homens, evidenciando seus defeitos, enquanto a segunda amplia as qualidades humanas, tornando-os muito melhores do que são realmente. A poética, assim, está ligada às ideias do artista e ao que ele deseja transmitir ao espectador, enquanto a estética é o ato de perceber a obra de arte, na concepção do espectador. Hans Robert Jauss afirma haver “[...] três funções da ação humana na atividade estética, onde a técnica transparece como *Poiesis*, a comunicação como *Katharsis* e a visão de mundo como *Aisthesis*” (JAUSS, 1979, p. 75). O primeiro conceito citado por Jauss, a *poiesis*, é o mundo criado, no caso, pelo escritor, e seus diferentes modos de construção. Trata-se da técnica

¹ O pós-moderno segundo Zygmunt Bauman (1998) evoca o movimento, a inquietude, estimula o processo de criação do significado, traz o espaço aberto, o perene, o inacabado, a desconstrução, a força subversiva, princípios fluidos, evoca cânones, recorda outros artistas, compreende a experiência como destino, age no escuro e arrisca para obter o controle estético. BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**, 1998, p. 106-121.

²sc. significa *scilicet* (‘a saber’). **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Disponível em: <<https://www.baixedetudo.net/download-dicionario-eletronico-houaiss>> Acesso em: 13 jan 2020.

utilizada para arquitetar as obras, que são o meio de comunicação entre escritor/leitor e compositor/ouvinte. A *katharsis* trata da identificação do espectador com as personagens, da percepção que ele tem da obra de arte e do modo como essa obra desperta paixões nesse espectador. A *aisthesis*, por fim, diz respeito a uma experiência de recepção e à admiração da técnica, ou seja, ao prazer de imitação oferecido ao espectador.

Nesta tese, desejo refletir sobre a visão de mundo tanto do compositor quanto do escritor através de suas obras, observando os pontos divergentes e o que os dois textos possuem em comum. Jauss (1979) assinala que interpretar, compreender o significado de uma obra ou restaurar a intenção do escritor não se traduz como experiência estética. A sintonia com o efeito estético é uma transferência perceptiva do ato de “fruir” e de “compreender” a obra de arte.

Ettiënne Souriau (1983) assegura que o universo poético proporciona correspondências ricas e diversificadas. Suas diferentes combinações permitem uma enorme variedade de construções poéticas que se somam numa arquitetura da qual alguns escritores abusam em seus textos, misturando elementos que nutrem e incitam o leitor, numa espécie de ópera. Esta manifestação artística é constituída pela diversidade e inclui o teatro, a música instrumental e o canto. Essa união abarca a produção e percepção dos sentidos e sentimentos com a música, incitando a audição, ao passo que o teatro incita os outros sentidos, principalmente a visão. Incluo, aqui, o gestual, o cenário, as danças, as vestimentas e a interpretação da narrativa na qual o libreto resume a arte literária em ação. O texto de **A fúria do corpo** agrupa em si a diversidade e a multiplicidade do gênero ópera, associação permitida pela força dramática, pelas correspondências artísticas, pela inclusão e união da música com o teatro.

As pesquisas na área de literatura e música estão se intensificando, e as relações interartes buscam na semiótica um modo de compreender as manifestações de sentido por meio de diferentes planos de expressão, o que me possibilita investigar as interrelações entre literatura e outras artes. Ezra Pound, em **ABC da literatura**, publicado em 1934, já assinalava o caminho para estudar literatura a partir de exames diretos e cuidadosos sobre o objeto, comparando-o constantemente com outro objeto de estudo, abrindo caminhos para as pesquisas interartes. Além disso, como sustenta Souriau, as artes possuem um parentesco incontestável, sendo a correspondência entre elas o “[...] único meio positivo de acesso ao

conhecimento de promoção que instaura e funda o ser” (SOURIAU, 1983, p. 15). O homem promove seu próprio crescimento ao adquirir conhecimento através da fusão entre as artes, e mesmo na Antiguidade os discursos filosóficos já incentivavam essas correspondências ao transpor a linguagem de uma arte para outra.

A literatura e a música, portanto, possuem uma antiga relação e se aproximam ao lidarem com os sentimentos, com as sensações, com os pensamentos, sonhos, delírios e outras viagens que o ser humano é capaz de realizar através do corpo, pensando-o como um sistema integrado. Consideradas artes irmãs, carregam em si misteriosas relações, possibilitando o empréstimo textual e/ou a imitação, realçando assim o caráter artístico de seus textos, abertos a múltiplas interpretações.

As pesquisas na área de literatura e música dispõem de opções teórico-metodológicas diferenciadas para refletir sobre as interações artísticas, como a melopoética, que é prestigiada na literatura comparada contemporânea. O termo melopoética é interpretado por Solange Ribeiro de Oliveira (2003) como a conexão da palavra grega *melos* (canto) e da palavra *poética*, criando um campo de junção interartes. É a música associada à poesia, muito presente na música popular, induzindo a inúmeros estudos, inclusive sobre a poesia trovadoresca. Outras interações também são possibilitadas, como a *música verbal*, que descreve uma composição musical e seus efeitos sobre o escutador, expressando as sensações de quem descreve ou das personagens criadas a partir da escuta musical, que, como afirma Oliveira (2003), pode ser real ou fictícia. A imitação de estruturas musicais pelo texto literário é outra forma de interação denominada de *técnica de estruturação literária*, que copia formas como sonata, tema e variação, rapsódia, cantata, moteto, ária *da capo*, entre outras. Claude Lévi-Strauss (2010) afirma que Rameau, com sua teoria dos acordes, deu início a este modelo de análise estrutural, que adota o mesmo procedimento ao fazer convergir várias regras que aproximam a inversão de acordes na música e a conversão dos mitos na literatura.

Oliveira (2003) alega que existem trabalhos realizados por Steven Paul Scher nos quais ele determina como “música de palavras” a proporção utilizada de elementos musicais na literatura. O estudo desses elementos inclui a imitação pela onomatopeia, assonância e aliteração. Essa técnica contrasta tanto com a imitação de técnicas musicais no texto quanto

com a música verbal. Oliveira (2002, p. 38) também informa, em seu livro **Literatura e Música**, que Cupers, refletindo sobre o tema, adverte que ambas as artes têm em parte um material similar, o som, que pode ser representado imageticamente na partitura musical e no texto impresso, como pode ser observado em grande parte da literatura nolliana.

É esse contexto teórico-crítico que nos motivou a tomar nesta tese, como um dos objetos do corpus, um romance de João Gilberto Noll (1946-2017), escritor pós-moderno que compõe textos fragmentados, violentos e musicalmente poéticos, simultaneamente. Seus textos buscam sempre um narrador-personagem que é um andarilho sem nome e vive o momento presente numa escrita movida pela libido, por mistérios, sacrifícios e, às vezes, também por uma pitada de humor. Para ele, a escrita é sempre musical, o que se evidencia quando se opta por deixar de pontuar ou colocar uma palavra e pontuar em seguida. Isso faz sentido, uma vez que a música exige momentos de respiração longos e curtos, como os diálogos e os monólogos, assim como têm multidões cantando simultaneamente, o que ocorre nos textos nollianos, que parecem ter sido pensados por um artesão, manipulados com ritmo e pulsão. A escrita de Noll, como a música, é um contraste que se movimenta na dualidade.

Seu primeiro livro foi **O cego e a dançarina**, coletânea de contos publicada em 1980, e que lhe rendeu prêmios como Jabuti, Instituto Nacional do Livro e Associação Paulista de Críticos de Arte. O conto “O piano toca Ernesto Nazaré” já dá indícios da presença da música em seu texto desde essa publicação. Nele, música e natureza se entrelaçam por meio de uma valsa que é tocada enquanto uma tempestade dá seus sinais de aproximação e é interrompida pelo terceiro trovão. A valsa, por sua vez, possui ritmo ternário e parece dançar com a natureza no instante em que acontece o encontro do homem com a mulher que toca piano.

Seu primeiro romance, **A fúria do corpo**, foi publicado em 1981, e reeditado em 1989 pelo Círculo do Livro (edição que será utilizada neste trabalho). Nele se narra a

[...] história de amor entre um sujeito sem nome e uma prostituta chamada Afrodite. O texto revela elementos escatológicos misturados especialmente à música barroca bachiana, utilizada como trilha sonora para as ações do protagonista e seu corpo em suas batalhas eróticas. (CALLADO, 2014, p. 14).

Em **A fúria do corpo**, Noll trabalha com a estilística num jogo de palavras compostas

por figuras de linguagem – tais como assonância, aliteração, metáfora, sinestesia, metonímia e onomatopeia – para conduzir a ação no texto e sincronizar música com literatura, promovendo ainda um jogo com as palavras que enriquece o texto com encaixes narrativos musicais. Em meio às expressões musicais, o autor cita compositores como Bach, Haendel, Mozart e Wagner; músicas como *In Paradisum*, trecho do réquiem; trecho da cantata **BWV 147**, de Bach, o coro final mais conhecido como *Jesus, alegria dos homens* e **Actus tragicus**; óperas como *Tristão e Isolda*, *Navio Fantasma* e *A Valquíria*; compositores e cantores brasileiros como Martinho da Vila, Roberto Carlos, entre outros, além de evocar o carnaval e suas marchinhas.

O escritor dá continuidade à sua carreira com **Bandoleiros** (1985), no qual o narrador é envolvido por reproduções cinematográficas nas quais o protagonista errante é incorporado pela trilha sonora constituída de *September song*, de Willy Nelson. **Rastros do verão**, publicado em 1986, mostra o abuso de eventos sonoros incluídos para alargar os efeitos cinematográficos das imagens produzidas no texto: “Nesse romance há um rádio sempre a tocar uma grande diversidade de músicas que o narrador vai, aos poucos, descrevendo” (CALLADO, 2014, p. 14). O rádio toca Bach, Rolling Stones, Led Zeppelin, Gal Costa, The Police, Pink Floyd, Dire Straits, Elza Soares cantando samba e *blues*, Legião Urbana, Grace Jones, Elis Regina, Beatles, Janis Joplin cantando *Summertime*, Marina, Fagner e *True love*, com Bing Crosby, além de marchinhas de carnaval e fado antigo. O narrador nega as lembranças do pai e prefere enxergar um fantasma ou um homem sem face, que remete ao musical *O fantasma da ópera*, de Andrew Lloyd Webber.

Hotel Atlântico, publicado no mesmo ano de **Rastros do verão**, trata da decadência e da morte, e é convulsivo como diversos romances do autor, nos quais a embriaguez se faz presente como a música que entontece o ouvinte. Já **O quieto animal da esquina** (1991) é um livro no qual o protagonista, que é também o narrador, é um poeta que imerge em relações desgastadas. Em **Harmada**, publicado em 1993, um ex-ator se esconde em um asilo e narra imagens que são de um espetáculo teatral em que o escritor, seduzido pela percepção sensorial, pelas cores e seus significados, cria personagens que não conseguem se comunicar. A música está sempre presente, porém de jeito mais tímido: mostra-se um homem que fala como barítono, um pianista inglês apaixonado pela própria irmã (que é personagem do filme

A hora inflamada), além de relatar sobre um musical no qual a personagem Chris representará uma mulher parálitica que resolve cantar. No texto também são colocadas letras de canções, vozes cantando *a cappella*³ e uma banda de música tocando para comemorar a fundação de Harmada.

A céu aberto, publicado em 1996, é um entrecruzamento de fatos insólitos e criaturas andróginas que exploram o espaço e o tempo, que também se mesclam. A musicalidade do discurso sonoro nolliano é mantida a partir de sons que saem do corpo dos soldados, de instrumentos musicais como o clarim que toca para acordá-los, bem como do som do piano, do teclado e do tambor. Existe um homem sempre em trânsito, em busca de liberdade, e um pianista que toca em uma casa noturna. O narrador cita músicas tais quais “Folha morta” (música para iniciar crianças), “Insensatez”, “Canção das futuras montanhas” e “Rosa do surto”, além de falar sobre ritmos musicais, como o caribenho, e de canções internacionais. Outros sons também conduzem a narrativa: os corporais, como soluço, arroto, choro, gemidos, gorjeios e palmas; sons da natureza, como o sopro do vento e o mar agitado; sons da guerra, como bombardeios, tiros, gritos, gemidos agonizantes e os sons dos motores dos aviões; além do ranger da cama, do tremer das tábuas da tapera e dos sons de uma mulher que fala uma língua que não é reconhecida pelo narrador. Tudo é música para Noll. Bernardo Ajzenberg afirma, em resenha sobre **Romances e Contos reunidos** (1997), que “Noll escreve à mão, seguindo muitas vezes a pulsação de seu corpo. Compõe textos em carne viva. Tal característica é presente em tudo o que publicou até o momento” (AJZENBERG, 1997). A sinfonia ou **A fúria do corpo** fica marcada na obra no momento em que o jornalista utiliza a expressão “seguindo a pulsação de seu corpo”, referência que traz a música à memória. A palavra *pulsar* vem do latim *pulso* e significa expulsar, repelir, perceber por certos indícios os caminhos da narrativa que se desdobram com o corpo em movimentação, o que acelera o batimento cardíaco. O pulso nos leva a refletir sobre o caminho percorrido pelo sangue, que é ativado pelo coração e que corre como um rio pelo corpo. O rio, por sua vez, tem um curso no qual o fluir das águas é musical. Ambos irrigam e percorrem sinuosas trajetórias que

³ *A cappella* [ala cappella] (it., “na capela”). Expressão que designa a música coral cantada sem acompanhamento instrumental. SADIE. **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 4.

representam a existência humana, seus desejos, seus sentimentos e suas intenções; pela multiplicidade, evocam a música.

O romance **Canoas e marolas** (1999) trata de um dos pecados capitais, a preguiça, que vem estampada na capa do livro e simultaneamente invisível, com letras em alto relevo que brilham sob a luz e se escondem atrás das canoas e marolas. Um personagem-narrador está procurando sua filha numa ilha em que a voz é música para os ouvidos e o silêncio canta a preguiça que o lugar impõe, mostrando que as pausas musicais são tão importantes quanto as melodias. As marolas do rio repetem o devaneio do vento como a música repete a voz para construir a fuga. A música também repercute através das vozes infantis de crianças cantando uma canção ribeirinha que fala de canoas e marolas, num momento de extrema graça. Os personagens cantam durante a narrativa.

Em **Berkeley em Bellagio**, saído à luz em 2002, Noll continua seu caminho de errância e poesia. Faz citações de Caetano Veloso, Liszt, Cosima, a soprano, cantando canções, cantatas, óperas, com um rádio que toca Schubert, Nino Rota, Elis Regina, Tom Jobim, cantata de Bach, Maria Bethânia e trechos de algumas canções. **Mínimos Múltiplos Comuns** (2003) é como uma suíte composta de diversas pequenas peças que se reúnem para formar o todo. São registros do cotidiano e de momentos, como uma fotografia. Em “Voragem”, por exemplo, a música se mostra presente com um auditório vazio e o solfejo em forma de boas-vindas a um público que tarda para preencher o espaço. No romance **Lorde** (2004), constituído de mistério, o leitor é instigado a se transformar em detetive na busca por respostas em uma história que se constrói na cidade de Londres, palco para as ações do protagonista, onde o narrador tenta resolver questões que o instigam a penetrar no mais profundo do ser humano. A música é incluída por meio da citação de compositores como Beethoven e Bach, marchinhas de carnaval, canções inglesas dos anos 1940 e 1950, Beatles, Edith Piaf e sua “La vie en rose”.

A máquina de ser (2006), composto de vinte e quatro contos, faz alusão ao homem-máquina e critica homens sem tempo e sem espaço, que, no tempo da televisão, são frios, embriagados pelo hibridismo contemporâneo, postos num texto que, embora contenha a musicalidade que se repete e marca a escrita nolliana, segue contando com o grotesco e com o escatológico. O conto “Nado Livre”, por exemplo, cita Rolling Stones e trata dos sons

corporais, como os batimentos cardíacos, para trazer poesia ao homem atual, que não cria vínculos com outros homens e esconde seus sentimentos.

Em **Acenos e afagos**, publicado em 2008, Noll parece dar continuidade ao romance **A fúria do corpo** (1981), cujo texto está permeado de paisagens sonoras, percepção sensorial e escatologia. O romance foi estruturado em um vaivém que se aproxima dos movimentos das ondas, que podem ser sonoras ou marítimas. Parece misturar todas as obras em uma só, privilegiando o gestual, entre o aceno e o afago do corpo físico e seus estados inconscientes. A música também está presente nesse texto nolliano na figura de um narrador-observador que percebe os sons da broca do dentista, do ventilador, do apito do guarda-noturno e da chave na porta; o canto do galo e do grilo, o uivo do lobo e o ronronar do gato, e vai criando assim uma sinfonia com os ruídos que escuta, aos quais se acrescentam os sons corporais, como os do coração, que ele compara com uma percussão metaleira, os sons de arrotos, peidos, risadas, escarros, assovios, as cantarolagens e gemidos. Além disso, ele utiliza expressões musicais – como “cascatas sincopadas” –, termos referentes aos andamentos musicais – como *presto* e *adágio* – e de dinâmica – como *pianíssimo*. Cita ainda instrumentos musicais, como a flauta doce, o piano de Satie e o concerto para órgão de Haydn, e canções, compositores e cantores da música brasileira, como Jamelão, Martinho da Vila, a canção “Serra da Boa-Esperança”, de Lamartine Babo, e canções de Caymmi.

O momento de transformação do corpo e da voz é o período de transição humana em que as mudanças são gigantescas em todos os sentidos. Esse é o mote de **Sou eu!** (2009), que trata da passagem da adolescência para a fase adulta com a presença do duplo e de um adolescente que foge do sufocamento do cotidiano. **O nervo da noite** (2009) é também uma literatura juvenil, que apresenta o personagem sem nome da literatura nolliana mais novo, em texto que exalta uma embriaguez semelhante à de outros protagonistas. A música se revela como parte dessa narrativa através da voz que muda de tonalidade e de um corpo que se expande, com o qual esse jovem precisa se identificar. Trata-se de um período de adaptação muito difícil para qualquer adolescente, e de um modo de expor a interioridade do ser humano.

Em 2010, Noll publica **Anjo das ondas**, com um narrador que avança e recua em sua história, confundindo sonho e realidade num delírio impactante. Um jovem que vê seu amigo

como uma parte de si. Nele são citados compositores como Henry Purcell, Wolfgang Amadeus Mozart e suas árias, em especial a ópera **A flauta mágica**, que além de instrumento musical também é um elemento fálico. Citam-se canções de Schubert que a avó cantava quando moravam em Londres, além de Beatles, Nirvana e uma banda goiana chamada As Carpas.

Solidão continental é publicado em 2012. Conforme entrevista concedida a Ubiratan Brasil (2012), Noll assinala a solidão do protagonista de seu último romance, e por isso retorna à “experiência do tato na pele do outro”, como em **Acenos e afagos**. O romance, no entanto, é escrito em capítulos, diferentemente de **Acenos e afagos**, escrito em parágrafo único. O texto é bastante musical e compara o sexo com o ato de tocar piano. As letras do texto vão diminuindo como o volume na música, são lembrados os sons do canto do galo, da coruja e do bem-te-vi, além de serem citados CDs de Noel, Erik Satie em som ambiente, a escuta de um hino religioso, de burburinhos, de gemidos e dos sons produzidos pelo diafragma de outro personagem; cita-se também um andamento musical, o *andante*, o qual determina uma peça de Bach que ele define como sonata para flauta. A música fazia o narrador esquecer as intempéries que teria que enfrentar.

Embasada na teoria dos afetos, de Johann Mattheson (1713), que trata das tonalidades e de suas qualidades afetivas, afirmo que esses elementos musicais postos no romance modificam os sentimentos, levando o ouvinte a perceber uma diversidade de emoções, uma vez que a música transforma o corpo através da escuta, alterando a respiração e a circulação sanguínea, as quais conduzem a uma excitação mental de acordo com a tonalidade – cada uma possui características próprias, que alteram essas sensações, intensificando ou diminuindo as emoções diante de um trecho musical. Leonard Meyer (1918-2007), citado por Fonterrada (2008), acredita que o significado musical é transmitido aos ouvintes e divide a música em duas categorias de entendimento. Na primeira, a música é utilizada como representação de fatos e fenômenos exteriores a ela, denominando seus estudiosos de referencialistas, enquanto na segunda a música é vista como forma pura. Nesta acepção ainda há uma subdivisão, em que Meyer aponta os absolutistas como formalistas, que entendem que a música não expressa nada além de si mesma, enquanto os expressionistas compreendem-na como forma simbólica da capacidade humana de sentir.

A técnica escolhida por João Gilberto Noll para escrever é híbrida e pluridirecional, recorrendo à fusão de diversos sistemas semióticos e à combinação de elementos e processos artísticos diversificados, além de expor a capacidade humana de perceber por meio dos sentidos. A maneira pela qual o autor decidiu construir seu primeiro romance, a partir do hibridismo artístico, evidencia um caráter poético que sorve a narrativa de forma que o encantamento supera o dilaceramento que o texto propõe. Noll cria em sua prosa um caminho que une poesia e música, criando seu texto por meio de um jogo de palavras capaz de encantar o leitor e fazê-lo refletir sobre a escolha de cada detalhe; no que tange à musicalidade e aos efeitos que o texto pode provocar no leitor, isso varia segundo a percepção, a escuta e o conhecimento do receptor.

A fúria do corpo (1989) mostra a capacidade de Noll de compreender a estrutura musical e transferi-la para a escrita literária, dividindo-a em partes que se aproximam da forma da cantata de ofício fúnebre, imitando a construção desse gênero musical, permitindo assim associar a forma musical ao texto literário. Tanto a cantata quanto o romance tratam da morte, sendo que o romance relata, de diferentes modos, diversas formas de morte, enquanto a cantata estabelece a morte sob a lei e sob o evangelho, conforme declara o estudioso das cantatas bachianas, Alfred Dürr (2014).

O romance expõe em seus personagens o que há escondido no ser humano e que a sociedade não permite revelar, evidenciando inclusive muitos personagens que estão à sua margem. Ao jogar com palavras contraditórias, num dualismo excessivo, como vida e morte, sacro e profano, passado e presente, amor e sexo, o escritor movimenta o enredo como aos instrumentistas de uma orquestra, em que cada um tem seu momento de entrar e sair de cena, de tocar e silenciar. O escritor atua, portanto, como um regente que lidera todo o desempenho dos músicos para que a execução musical seja aproximada da perfeição e provoque encantamento no ouvinte. João Gilberto Noll é um pescador de palavras, pois, inspirado em Johann Sebastian Bach (1685-1750), evidencia em seus romances tanto sua paixão pela música em geral quanto pelo compositor do período barroco da música de concerto em especial. Por meio do protagonista, que também é narrador, ele cita títulos e busca na memória efeitos estéticos e poéticos ligados à música de concerto, assim como expressões musicais que temperam seu texto.

Bach compôs em quase todas as formas musicais, com excessão da ópera. O compositor alemão estudou músicas de diversos compositores, copiando e escrevendo os arranjos das partituras a que tinha acesso. Interessou-se pela música italiana, que modificou seu estilo pessoal de compor. Como declaram Grout e Palisca (2007), o músico sofreu influência das formas de compor alemã, italiana e francesa, que o levaram ao domínio da técnica de contraponto.

As composições bachianas parecem ser simples, porém são carregadas de um intenso e surpreendente pensamento polifônico⁴. Sua música é construída de forma horizontal e vertical, criando uma tessitura densa. Noll parece comungar com Bach, pois em **A fúria do corpo** trabalha com a mesma estrutura da cantata **Actus tragicus**.

A narrativa de Noll trata da história de um casal de mendigos que se prostituem para sustentar suas necessidades corporais e vivem um amor comparado ao de Tristão e Isolda na ópera homônima de Wagner, a qual por sua vez se inspirou na lenda celta que narra uma história de amor impossível. O protagonista sem nome e Afrodite refletem esse amor verdadeiro que acontece ao acaso e, por mais que tenham problemas, esse sentimento permanece intacto.

O protagonista é um andarilho, homem sem nome que se apaixona por uma mulher, a qual ele não deseja nomear, chamando-a assim como a deusa grega: Afrodite. Juntos, eles promovem suas ações nas ruas do Rio de Janeiro em meio ao luxo e ao lixo, numa representação carregada de dualismos, com um texto fragmentado no tempo e no espaço e personagens constantemente em crise. O narrador-protagonista desta trama escuta diversas músicas enquanto narra e vivencia a história: é um homem entregue à escuta de instrumentos

⁴ “Polifonia” é termo derivado do grego, significando “vozes múltiplas”. É usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente. SADIE. **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 733. Mikhail Bakhtin vê a polifonia no romance como se houvesse “[...] duas vozes, dois sentidos, duas expressões. [...] essas duas vozes [que poderiam ser pelo menos 3: do autor, do persoangem, do narrador] estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra [...] como se conversassem entre si.” BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de estética**. A teoria do romance. 1993, p. 127. Mário de Andrade observa que tanto na música como na literatura, há uma equidade: “A poética está muito mais atrasada que a música. [...] Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. [...] Harmonia: combinação de sons simultâneos. [...] Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia – o verso harmônico. Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética”. ANDRADE, M. **Prefácio Interessantíssimo**, 1990, p. 114.

musicais, vozes e ruídos que deixam em evidência sua atenção a tudo que escuta e, por consequência, vê.

No romance, a cantata **BWV 106, Actus tragicus**, de Johann Sebastian Bach (1707), é constantemente citada, de modo que a elegi para uma leitura comparada com o romance em questão, possibilitando assim uma iluminação mútua dos dois objetos. Propus uma análise arquitetada a partir de associações concebíveis entre a literatura e a música, utilizando o que Solange Oliveira (2003) denomina de representação de estruturas e técnicas musicais no texto literário. A escolha destes objetos se deu após eu ter desenvolvido uma pesquisa sobre o romance **Acenos e afagos** (2008), comparando-o à **Paixão segundo São Mateus** (1727), de Bach, em trabalho intitulado **A arquitetura musical em Acenos e afagos de João Gilberto Noll** (2014). Tanto esse romance quanto **A fúria do corpo** (1989) carregam características que podem ser comparadas àquelas utilizadas no período barroco, dialogando com o que se produziu no mesmo período da historiografia musical.

Em conversa informal com o escritor no ano de 2009, numa Conferência por ele proferida em Montes Claros, Minas Gerais (disponibilizada em Apêndice ao fim desta tese), Noll afirmou que **A fúria do corpo** era seu romance mais barroco. Concorro com Noll ao verificar que o barroco, na visão de Affonso Ávila (1971) apresentada em **O lúdico e as projeções do mundo barroco**, suscita a liberação da sensibilidade e convida a uma relação enriquecida de possibilidades frutivas, ampliando as experiências dos sentidos. Além disso, Ávila pensa de forma parecida às ideias de Umberto Eco (1991), que o barroco é um exemplo premonitório da estrutura contemporânea, a qual Eco denomina de obra aberta. O romance nolliano estabelece essa relação com os sentidos e propõe a comunicação através de uma tensão capaz de transportar o receptor ao êxtase, por efeitos de sentimentos extremamente intensos. Pensando com Linda Hutcheon (1991) sobre o pós-modernismo, posso afirmar que o texto nolliano é contraditório, pois constrói e depois aniquila os próprios conceitos nos quais se embasa. Essas contradições se manifestam com a presença do passado em um diálogo irônico. No mundo contemporâneo, de cultura fragmentada, a arte pós-modernista pode se manifestar dramatizando e provocando mudanças interiores como em **A fúria do corpo** (1989).

O caráter barroco do romance é fortalecido se retomamos as reflexões de João Adolfo

Hansen (2004), em diálogo com Wöfflin, mostrando que o termo neobarroco traduz o novo barroco instaurado a partir de um intervalo temporal entre o presente e o passado que anuncia o novo. Hansen mostra que um dos princípios desse estilo é o movimento do corpo. Um estilo que busca o avassalador, que deseja dominar o ser humano pela emoção, que gera insatisfação, instabilidade, que evoca o devir, que arrasta o ser humano para a tensão tal qual na música, que Susanne Langer, em **Sentimento e forma** (1953), interpreta como estruturas tonais que possuem íntima semelhança com os sentimentos humanos. Com essa discussão reitero que o texto nolliano em questão é transbordante, abarca todos esses afetos e deve, portanto, ser considerado barroco, no sentido do excesso – além disso, o romance conta com inúmeras citações sobre a cantata barroca que servem para fortalecer a relação entre o texto nolliano e o barroco.

A cantata **BWV 106**, mais conhecida como **Actus tragicus**, provavelmente surgiu em meados de 1707, no período que Bach passa em Mühlhausen, conforme discorre Alfred Dürr (2014) em seus estudos sobre as cantatas bachianas. Essa cantata possui uma forma quase simétrica e tem seu início com uma sonatina.⁵ Trata-se de uma cantata fúnebre que possui proximidades com a cantata “BWV 131”, do mesmo compositor: música calma, acompanhada de duas flautas doces, duas violas da gamba e baixo contínuo⁶, que mistura solos de vozes diversificadas e coral em sua composição fragmentada, tanto textual quanto musicalmente.

A obra nolliana poderia ser mais pesquisada em comparação com as artes de modo geral, assim como do encontro da literatura com a música que aparece em muitas de suas obras, mostrando a importância de dar continuidade ao trabalho iniciado no mestrado, de modo a ampliar as pesquisas na área de estudos interartes e valorizar o trabalho da escrita nolliana a partir de suas relações intersemióticas, sublinhando diferenças e semelhanças e, assim, contribuindo tanto para a investigação de cada arte e dos fenômenos estéticos de modo geral quanto para a valorização do escritor e sua obra.

⁵ Sonata breve, fácil ou ainda “ligeira” ou de reduzidas proporções e de fácil execução. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 887.

⁶ Expressão que se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco e serve como base para a harmonia. A forma reduzida “contínuo” tem o mesmo significado. Para música sacra, presumia-se na maior parte das vezes o uso de um órgão. Para música de câmara ou orquestral, costumava-se considerar um cravo como apropriado. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 66.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, apoiei-me no método comparativo, tratando o romance como uma partitura ao aproximá-lo da cantata supracitada, observando a ressonância entre os dois sistemas semióticos e fazendo ressaltar as combinações e os jogos intertextuais identificados com base na leitura das obras em questão.

Optei por apresentar o desenvolvimento desta leitura em três capítulos. No primeiro, “A arquitetura poético-musical”, apresento as estruturas do romance e da cantata, observando como o escritor trabalha apropriando-se dos elementos musicais. Aspiro a verificar a forma da cantata e do romance, o modo como foram construídos e divididos em partes, e identificar se há alguma diferença ou semelhança nessas construções. Para tanto, foi realizada uma análise estrutural do romance, observando sua estrutura em forma de capítulos ou divisões e averiguando se esta divisão se assemelha à divisão das partes da cantata.

No segundo capítulo, “**A fúria do corpo** retumba **Actus tragicus**”, comparo as estruturas do romance e da cantata apresentadas no capítulo anterior, evidenciando o que as aproxima e o que as afasta. Analiso elementos musicais da cantata e do romance e verifico que o escritor parece ter se preocupado em realizar as mesmas divisões da cantata em sua escrita, tendo como inspiração a estrutura formal da música. O pulso corporal é a representação do movimento sonoro e o corpo é o caminho do romance, no qual há um narrador a escutar a diversidade musical que se apresenta durante a narrativa. As referências, alusões e citações feitas no texto, quando são expostos, por exemplo, títulos de canções, compositores e personagens de óperas, não estão ali ao acaso: existem informações sobre cada uma delas que merecem ser observadas, possibilitando reflexões sobre o assunto.

No terceiro capítulo, “Tempo para sonorizar e tempo para calar”, o desafio é discutir os conceitos de imagem, tempo, espaço e ritmo tanto para a literatura como para a música, identificando ainda se ocorrem de forma semelhante no romance e na cantata. Entendendo o corpo como uma onda sonora, traço correspondências observando os padrões de pulsação corporais e psíquicos para ler o tempo e o som. O ritmo influencia os padrões corporais, como corrente sanguínea, batidas do coração e respiração, em comparação com os andamentos musicais. Busco, assim, por meio desses conceitos, promover um entendimento sobre a construção textual baseada em recursos musicais e sobre a produção imagética através dos sons. Para tanto, necessito examinar a poética através do modo como o escritor trabalha,

apropriando-se dos elementos musicais, estilizando e deslocando a música em seu texto.

A associação entre a literatura e a música me demandou investigar as especificidades de cada arte à luz do fenômeno estético, e possibilitou a apresentação de respostas para algumas questões sobre o modo como João Gilberto Noll cria seus textos a partir da intertextualidade musical, enriquecendo-os, provocando os sentidos e deixando-os à flor da pele, em alerta, no decorrer da leitura. Minha hipótese inicial, que sustentou esta pesquisa, aventava que Noll escreve como se estivesse compondo, que busca emular a estrutura da cantata barroca em seu texto, e é isso o que acredito confirmar quando analiso a estrutura da narrativa em comparação à estrutura formal da cantata.

Capítulo 1
A ARQUITETURA POÉTICO MUSICAL

Os temas de Bach não se elevam para além do tempo, mas para além do espaço [...] a forma como Bach ouve o que o mundo lhe diz é o modo como ele vê o mundo [...] Não é Bach que fala por meio de sua lírica, o mundo fala por intermédio dela [...] Bach é o maior poeta da morte na terra [...] A paixão do grande músico religioso é a solidão do homem em meio a demônios [...] A obra de Bach responde ao pensamento que indaga: como pode o mundo ganhar vida na arte? E o enigma fecha-se em seu inverso: à medida que a arte se tornou mundo!

Oskar Loerke

Neste capítulo contextualizo, através da história da música, a ruptura de Lutero com a Igreja Católica, utilizando a música para educar, e a evolução da cantata até alcançar a época de Johann Sebastian Bach, sua posição como músico da Igreja Luterana e sua forma de compor, assim como João Gilberto Noll e a forma de composição de suas obras. Analiso ainda a cantata **Actus tragicus** em sua estrutura e o modo de construção do romance **A fúria do corpo**.

1.1 Martinho Lutero: a ruptura com a igreja católica e a música como poder educativo

Em meados do século XIII a música polifônica era, em sua maioria, sacra. No século XIV, a polifonia desenvolveu-se rapidamente e os textos profanos passaram a ser mais utilizados. No período seguinte, há um crescimento de composições profanas maior do que de sacras. A evolução musical continua e o humanismo aproxima a literatura e a música, como revelam Donald J. Grout e Claude V. Palisca (2007). Ainda conforme os autores, a igreja luterana conservou boa parte da música católica, tanto de cantochão⁷ como polifônica, inclusive o latim, por considerá-lo um importante fator para a “educação dos jovens”.

A Reforma Protestante acontece no século XVI como crítica às práticas da Igreja Católica, controladora dos fiéis pelo mundo. Martinho Lutero era frade agostiniano e professor; se juntou a outros membros da Igreja e propuseram a reforma religiosa. O movimento liderado por Lutero, além de fazer crítica ao catolicismo, propunha novos caminhos para o cristianismo: o frade não desejava uma ruptura com a Igreja, mas mudanças que a instituição poderosa e milenar não acatou. Os nobres viram nas ideias de Lutero uma oportunidade de enfraquecimento do poder católico.

Lutero queria salvar a alma do homem e foi muito influenciado por Santo Agostinho, para quem nada podia decidir a sorte do espírito humano, nada poderia limpar o pecado – uma característica humana. Para ele, os erros e as culpas são o caminho até Deus, mas é o

⁷ Cantochão é o canto monofônico e em uníssono, originalmente sem acompanhamento, empregado em liturgias cristãs. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 166.

homem quem decide sobre a busca divina para alcançar a felicidade. Lutero acreditava no poder educativo da música e desejava a participação dos fiéis na música de serviço religioso, conservando o latim, que considerava parte importante na formação dos jovens. Acredita-se que, para ele, a palavra de Deus deveria ser divulgada para que saísse da bíblia e alcançasse os fiéis. A música luterana teve papel importante no século XVI, pois Lutero incentivava toda a igreja a participar da música que era reservada aos serviços religiosos, o que modificou a estrutura da Missa católica e do texto bíblico, levando à retirada de algumas partes e à inclusão de hinos. Na época de Bach, a liturgia ainda era, em parte, realizada em latim. A teologia protestante acompanha a transformação da leitura bíblica através do motete,⁸ tanto no campo textual quanto no musical, como asseguram Grout e Palisca (2007).

O ensino da música era voltado à teologia, à ética e à retórica, sendo essa a base da educação luterana. Mônica Lucas (2014) afirma que nos tratados de Hermann Finck (1556) e Joachim Orydrius (1557) voltava-se a atenção para a composição musical e sua aproximação com o princípio da oratória. No século XVII, a música poética foi referendada com inúmeros tratados, dentre eles o de Joachim Burmeister (1606), que passou a ser referência ao detalhar conhecimentos técnicos musicais com nomes emprestados das figuras de linguagem. Lucas (2014) assegura, ainda, que na época houve uma introdução gradual do pensamento retórico nos escritos musicais, propondo-se métodos de ensino semelhantes aos utilizados para estudar línguas:

Através do estudo e imitação dos modelos musicais, esperava-se que os alunos das *Lateinschulen* se tornassem capazes de produzir suas próprias obras. Isto é válido tanto para a escrita de discursos verbais quanto para o aprendizado musical. É sabido que a cópia era uma das principais ferramentas de aprendizado musical. Exemplos deste tipo de emulação são frequentes na obra de compositores setecentistas: sonatas de J.Ch. Bach⁹, transformadas em concertos por Mozart; concertos de Vivaldi e Marcello transpostos para o cravo por J. S. Bach. (LUCAS, 2014, p. 87).

⁸ Moteto ou motete é uma das formas mais importantes de música polifônica, de 1250 até 1750. Originou-se no século XIII da prática de Pérotin e seus contemporâneos em Notre Dame de Paris, que consistia em acrescentar palavras à voz ou vozes superiores de uma CLÁUSULA, com um tenor em cantochão (“moteto” deriva do francês **mot**, “palavra”). Às vezes suas vozes superiores tinham textos diferentes. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 623.

⁹ Filho de Bach, Johann Christian Bach, compositor como o pai.

Lucas (2016) deixa claro que o ensino da música luterana, ao se aproximar das retóricas gregas e das emulações reencontradas no humanismo, objetivava a edificação moral, tornando-se a música poética, portanto, um produto direto do pensamento humanista. A música e o discurso verbal são análogos para a formação da música poética e ambos se submetem às regras da retórica, tendo aquela o objetivo de instruir, dar prazer e deslocar o ouvinte a partir de um salto histórico para o passado, fazendo ligação com o presente literário-musical por afinidades inexploradas. Lucas (2016) afirma ainda que Mattheson sofreu influência quase direta de Lutero, sendo que a instituição luterana acredita que a definição de *musicus poeticus* é a do músico que domina a teoria, a composição, a prática instrumental e o canto.

1.2 A transformação estrutural da cantata

O termo cantata é de origem italiana e significa composição poética para ser cantada. É o gênero mais importante de música de câmara vocal do período barroco e o principal elemento musical do serviço luterano. Trata-se do gênero de composição que une o vocal e o instrumental, de religiosidade dominante, e tem em si vários movimentos, com partes recitadas e partes cantadas. Grout e Palisca (2007) afirmam que a cantata começou como variação estrófica monódica e transformou-se numa forma composta de diversas seções contrastantes, tornando-se estruturalmente mais clara, constituída pela alternância entre recitativo e árias sobre texto de caráter amoroso, como uma cena retirada de uma ópera – porém de verve intimista, requinte artístico e elegância inapropriados à ópera.

O estilo monódico, melodia em uníssono, foi instituído na Itália no século XV e ficou conhecido na Alemanha, onde os compositores se interessaram pela declamação não apenas de forma correta, mas espiritualizada e apaixonada pela palavra cantada, arte que na Alemanha protestante encontrou em Heinrich Schütz um mestre, como informa Alfred Dürr (2014). O surgimento da cantata se deve ao fato de Lutero desejar fazer propaganda da palavra divina. O centro do culto protestante é o sermão, que na igreja católica é chamado de homilia, momento em que a palavra divina é propagada, explicada e interpretada nos cantos do serviço religioso. A história da música sacra de Schütz a Bach é a penetração de elementos

elogiosos, que proclamam a palavra divina, nos cantos do serviço religioso. A forma mais simples de realizar essa propagação é reproduzindo determinadas passagens textuais, que, com a repetição, passam a ser destacadas. Há também a inserção de palavras que eram criadas e podem ser verificadas inúmeras vezes na obra bachiana. Existem outras formas para que a propagação da palavra divina seja realizada, como a “[...] adição de um hino sacro antes ou depois do canto de um texto bíblico ou eclesiástico arcaico” (DÜRR, 2014, p. 32) ou o acréscimo de textos novos para adicionar uma interpretação ao original.

Na igreja luterana, esses textos eram cantados pelo pastor como uma forma de ensinar a lição aos fiéis. Posteriormente, o coro assume a função de passar essa mensagem após a leitura do evangelho e não mais no meio dela, dando início ao nascimento do gênero cantata, que se firmou como termo utilizado para apresentação da palavra divina, a base de toda a música ligada ao texto bíblico. Houve uma transformação na nomenclatura da cantata, que foi reconhecida como “moteto”, “peça sacra”, “música de igreja”, “devoção musical”, “concerto”, entre outras denominações, sendo que cantata se estabeleceu como a terminologia para a música adequada à função de cantar, como estabelece Dürr (2014).

O pesquisador adverte que a leitura bíblica evoluiu através do “moteto-textual”, chegando à cantata, tendo como “pano de fundo” o protestantismo, que provocou modificações simultâneas na música e no texto. A palavra bíblica, acrescida de textos livres, era apresentada aos fiéis na leitura. Os textos livres, conforme Dürr (2014), possuíam duas estruturas de composição: o madrigal¹⁰ e a poesia em estrofes (odes e hinos sacros). “O verdadeiro significado do madrigal para o desenvolvimento da cantata sacra evangélica não está tanto nele mesmo e sim na adequação do poema madrigalesco para as formas composicionais do recitativo e da ária *da capo*, ambos de origem italiana” (DÜRR, 2014, p. 34). O madrigal teve sua época de maior difusão no século XVI, quando floresceu em toda a Europa a poesia estrófica, exemplificada pelos hinos sacros, que incluíam inúmeros textos agregando a palavra bíblica, sendo igualmente estrofes corais. Os poetas preferiam as *odes*, poesia devocional estrófica, como era denominada pela poética do período. Antes das

¹⁰ O termo madrigal tem dois significados distintos e não relacionados: uma forma poética e musical da Itália do século XIV e partituras dos séculos XVI ou XVII sobre versos seculares. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 563.

apresentações das Odes, era comum fazer uma citação bíblica como mote (estrofe anteposta ao início de um poema). Havia também a preferência pela cantata que tinha como apoio o texto bíblico e um poema estrófico, mantendo a estrutura musical iniciada por uma parte denominada de concerto, seguido de diversas árias que possuíam formas que se aproximavam da canção. Modelos dessas cantatas foram lançados em grande abundância por Buxtehude e contemporâneos, mas no período de Bach já estavam superados, conclui Dürr (2014).

A cantata assume projeção entre os gêneros musicais, com Johann Sebastian Bach à frente como principal compositor do gênero. “A cantata italiana de câmara possui em sua forma a alternância entre recitativo e ária, e é este modelo que Erdmann Neumeister transfere, em suas poesias, para a cantata evangélica sacra” (DÜRR, 2014, p. 35). No século XVII, o domínio musical é exteriorizado de forma expressiva, e no século seguinte toma a forma e o corpo da cantata e da ópera, sendo que a canção solo com acompanhamento instrumental passa a ser veículo da expressão dramática, substituindo os conjuntos vocais. Nesse mesmo período, a introdução da forma italiana da cantata na igreja protestante gerou discussão entre as pessoas que a aprovavam e as que lhe eram contrárias, porém os músicos sentiam-se amparados pela Igreja para adotar a novidade e os luteranos viam, na adoção de elementos informais da ópera, uma interferência inadmissível do artifício profano no serviço divino, de modo que passaram a combater a novidade – porém, como atesta Dürr (2014), não conseguiram impedir que a forma italiana da cantata fosse utilizada.

A cantata, que possuía variação estrófica monódica, passa a ter uma combinação de muitos trechos contrastantes, tornando-se posteriormente mais definida, com alternância entre árias e recitativos, geralmente com narrador, e constituindo, com a cena de ópera, semelhanças nos aspectos literário e musical e divergências quanto ao requinte artístico e caráter intimista.

Ainda mais variadas que as bases textuais da cantata sacra – prosa bíblica, poesia estrófica de coral e ária, poesia madrigalesca – são suas **formas musicais**, que reúnem em si praticamente todo o repertório da época. [...] para apresentar a palavra bíblica por meio do coro, o moteto tem sido sempre a forma mais usual. (DÜRR, 2014, p. 36, grifo do autor).

Posteriormente, a canção alemã vai desaparecendo e sendo incluída em óperas e cantatas que na Alemanha eram escritas em italiano e em alemão, sendo que os concertos religiosos de Schein ou Schütz originaram as primeiras cantatas de Bach.

1.3 Johann Sebastian Bach, o poeta da música barroca

Para Sérgio Magnani (1989), o período barroco da história da música aspira aos grandes volumes sonoros com estruturas que conectam formas e volumes em amplas arquiteturas. Magnani afirma que o barroquismo linguístico amplia o número de vozes, e a forma coral protestante de origem luterana torna-se a base para composições funcionais e de alta qualidade estética, como as de Bach.

Compositor alemão reconhecido no mundo protestante como virtuose do órgão, Bach foi artesão da música de concerto, consciente de oferecer o melhor de si em suas composições musicais para agradar seus ouvintes e exaltar a Deus. Sua família era formada por músicos e, para estudar música, ele copiava, transcrevia e fazia arranjos de diversos compositores, podendo assim se familiarizar com estilos e formas diferentes de composição, assimilando o melhor de cada compositor para aplicar em suas próprias músicas. “Bach compôs praticamente em todas as formas em voga no seu tempo, com exceção [*sic*] da ópera” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 439). Como luterano, interessou-se também pela forma coral e sua música possuía cunho didático ou religioso, em conformidade com a doutrina de Lutero. Além disso, como afirmam Grout e Palisca (2007), Bach cultivava motivos descritivos e simbólicos em suas composições.

É importante destacar que as composições bachianas já apresentavam especificidades, como a produção de imagem sonora da música programática:

Em certas peças o acompanhamento ilustra a prática – comum a muitos compositores do barroco, especialmente relevante em Schültz e cultivada por Bach com um engenho poético extraordinário – de assinalar, por meio de motivos descritivos ou simbólicos, as imagens visuais ou implícitas do texto coral (GROUT; PALISCA, 2007, p. 443).

Diversos compositores posteriores a Bach o elogiaram, mostrando seu encantamento

pela música bachiana, representativa pela música em si e pelos estados da alma que evoca; pela plasticidade, que denunciava sua grande criatividade e poder de imaginação; e pelo entrelaçamento sonoro realizado artesanalmente, o que o transformou em um exemplo de perfeição na área da composição. As composições bachianas buscam orientações no texto bíblico e no hino sacro. Dürr (2014) afirma que o texto da cantata **Actus tragicus** tem origem em uma diversidade de hinos e trechos bíblicos e que faz aproximação com a cantata BWV 131 em seus traços estilísticos e na forma.

Bach está à frente do seu tempo e foi valorizado no período romântico da história da música, quando suas peças foram reencontradas por Mendelssohn, tendo então reconhecido o seu valor como compositor. Suas composições exibem formas cíclicas, utilizam múltiplas vozes ou instrumentos; o tecido de sua música possui embasamento vertical e horizontal, no qual há um entrelaçamento entre passado e futuro, mostrando que o compositor se adianta ao tempo. Sua música não é apenas um paradigma, mas um desafio aos instrumentistas e cantores que se aventuram a interpretá-la.

No período considerado barroco para a história da música, entre os séculos XVI e XVIII, os centros musicais alemães estavam em sua maioria situados nas regiões protestantes, incluindo as cidades nas quais os reis residiam, mesmo as cortes sendo católicas, assegura Franz Rueb (2001). Nesse período, a sociedade estava marcada por uma excessiva força vital, pelo desperdício, pela autodestruição e pela decadência, e foi nesta época que Bach viveu, absorvendo esta atmosfera de guerras. A Guerra dos Trinta Anos e as guerras contra os turcos, por exemplo, foram devastadoras na Alemanha, e também em Viena e Budapeste, continua a relatar Rueb (2001). A morte, portanto, era um elemento muito presente na vida de Bach desde sua infância e, talvez por este motivo, se manifeste tão intensamente em sua música. O excesso impregnava tudo, principalmente a destruição das coisas mundanas: “Os burgueses eram muito devotos; suas casas, porém, inclusive as escadarias da entrada, eram repletas de festivos elementos decorativos. O anseio pela alegria e o espírito de festa eram quase insaciáveis” (RUEB, 2001, p. 54-55), bem como a necessidade de expressar a morte.

Para falar de Bach preciso destacar o conceito de paródia muito frequente na obra do compositor. Affonso Romano de Sant’Anna (2003) descreve a paródia como originária na

música, um tipo de contracanto¹¹, e se apropria dos conceitos de paródia de Brewer, Shipley, Tynianov e Bakhtin para discutir e refletir a respeito, propondo a paródia como desvio, o que ocorre nas composições bachianas ajustando uma composição religiosa para um momento de homenagem; e escrituras nollianas em que Noll cria um jogo intertextual para exercitar a linguagem como um jogo de espelhos. Sant’Anna ainda afirma que a paródia metalinguística é uma “linguagem que fala sobre outra linguagem” (SANT’ANNA, 2003, p. 8). O autor define paródia, a partir de conceitos de Tynianov (1919), como:

[...] dois planos necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia, não importa se exagerando o trágico ou o substituindo. Tem efeito de deslocamento, de intertextualidade das diferenças, de discurso em progresso, de deformação. Caráter contestador; duplicidade, ambiguidade e contradição. É uma disputa aberta do sentido, uma luta, um choque de interpretação. (SANT’ANNA, 2003, p. 13).

Esse caráter contestador muito presente em **A fúria do corpo** (1989) me faz discutir os conceitos de barroco e contemporâneo com Giorgio Agamben (2009), que coloca a contemporaneidade como uma relação individualizada com o tempo, unindo-se e afastando-se dele por associação e anacronismo. “Reflexão que mostra o ‘escuro’ do texto que busca na ‘sombra’ da contemporaneidade uma repetição que existiu no passado e que, agora, é modificada para atender às necessidades do mundo atual” (CALLADO, 2014, p. 56). Uma metodologia que ajuda a conter as ruínas barrocas e pós-modernas em um único lugar, impondo um novo modo de diálogo com o passado.

O mundo contemporâneo está atraído pela reflexividade que Linda Hutcheon (1985) aponta como um processo inspirado na lógica matemática, nos sistemas de informação, nos desenhos de Escher, citando o livro de Douglas Hofstadter (1979) que mostra como os sistemas referem-se e reproduzem-se a si mesmos. A autora defende o conceito de paródia como “[...] uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é a forma do discurso interartístico. [...] A música tem participado, com as outras artes, neste ‘virar-se para dentro’ geral, a fim de refletir sobre sua própria constituição” (HUTCHEON, 1985, p. 13),

¹¹ Contracanto é a melodia que acompanha a linha principal e forma com ela uma espécie de diálogo. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 217.

tendo como principal interesse a forma e a relação consigo mesma, trazendo o sentido provocador e o jeito de exprimir do escritor.

Algumas cantatas de Bach são paródias, pois recorreram a composições anteriores, normalmente profanas, das quais a melodia era reutilizada com texto religioso. Bach utiliza o jogo intratextual conceito utilizado por Affonso Romano de Sant’Anna (2003) no qual há uma retomada de alguma obra do autor em que ele a reescreve para utilizá-la em eventos de caráter diferente da primeira proposta. Na obra bachiana, os textos eram criados para combinar com a função da cantata. Muitos poetas trabalharam com Bach, destacando-se o mais representativo da Corte de Weimar, Salomon Franck, que geralmente utilizou palavras bíblicas e poesia em estrofes para compor as cantatas. Bach recorreu também a textos de Erdmann Neumeister, bem como de Georg Christian Lehms, entre outros.

As cantatas de Bach foram marcadas pelos estímulos italianos e pela tradição alemã. Ele compunha uma média de 59 por ano, formando uma série de cantatas que se repetiram por cinco ciclos, dos quais atualmente são conhecidos apenas três, pois suas composições se perderam no tempo. Dürr alega que as

[...] primeiras cantatas de Bach que nos foram legadas são da época de Mühlhausen. A julgar pela forma, elas pertencem ao tipo da cantata eclesiástica mais antiga, pré-neumeisteriana, portanto ainda lhes faltam recitativos e as árias do tipo operístico napolitano (DÜRR, 2014, p. 41-42).

Este modelo pode incluir **Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit** (O tempo de Deus é o melhor dos tempos), conhecida como **Actus tragicus**, BWV 106, que provavelmente é datada de 1707. Dürr afirma ainda que “[...] como base textual servem essencialmente a palavra bíblica e o coral – exclusivamente em BWV 131, 196, 4,” (DÜRR, 2014, p. 42) e, de forma quase excludente, na cantata **Actus tragicus**.

1.4 Actus tragicus e sua arquitetura

A cantata BWV 106, **Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit**, mais conhecida como **Actus tragicus**, tem forma semelhante à das antigas cantatas sacras, com textos extraídos da bíblia

B sucessivamente, um pouco diferentemente das partes iniciais de mesma letra. A análise dos excertos será realizada individualmente, conforme a partitura, na qual a cantata é dividida em quatro extratos maiores: 1. *Sonatina*; 2. *Coro*; 3. *Árie*¹² e 4. *Coro*, subdivididos em trechos menores, em partes que foram identificadas por letras. A sincronia se concentra nas parcelas relacionadas a seguir: 2. *Coro*, 3. *Árie* e 4. *Coro*, nas quais o 2. *Coro* é dividido em oito fragmentos, o primeiro sem denominação de letra, nem de andamento, e os outros marcados com letras de A a G; a 3. *Árie* está dividida em duas partes: A e B, e, finalmente, o 4. *Coro*, que no primeiro fragmento não possui denominação alguma de andamento, sendo determinada nesse texto como S/na (cujo significado é sem nome de andamento), e somada às partes A e B, como pode ser visto na figura seguir.

Figura 2 – Divisão das subpartes da cantata

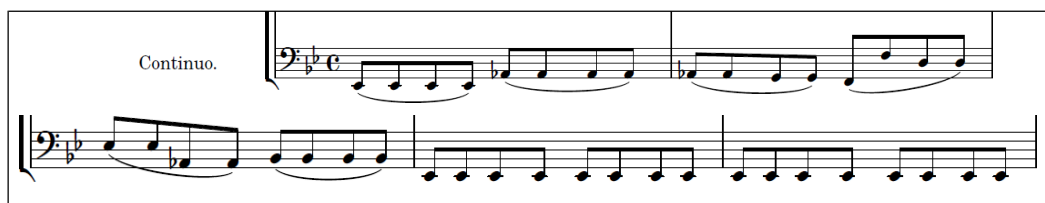
1. Sonatina	2. Coro	3. Árie	4. Coro
	S/na A-B-C-D-E-F-G	A e B	S/na A e B

Fonte: CALLADO (2018).

A parte 1. *Sonatina* foi composta na tonalidade de mi bemol maior (EbM), compasso quaternário, destacada por ser a única parte exclusivamente instrumental, tecida a partir de duas flautas doces contralto, duas violas da gamba e um contínuo, em andamento *Molto adágio*, bastante lento, contendo no total vinte compassos. Nessa espécie de pequena introdução, o contínuo acompanha sempre em colcheias que se repetem constantemente, e essa repetição deixa de acontecer apenas no momento em que se cria um caminho para outra nota, que passará a ser repetida. O baixo contínuo está diretamente ligado ao Barroco e sua prática no início do período passa a ser relevante para acompanhar a monodia, derivada da música grega e auxiliar na afinação do coro.

¹² Árie- Na cantata **Actus tragicus** vem escrito dessa forma com finalização da palavra em “e”, por isso acatei a palavra como está na partitura da obra bachiana.

Figura 3 - O movimento do baixo contínuo



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude (2012).

As violas da gamba são instrumentos de corda, tocadas com arco, muito utilizadas nos períodos da Renascença e do barroco que, para serem tocadas, necessitam do apoio entre as pernas (o termo *gamba*, em italiano, significa perna). As violas entram no segundo tempo do primeiro compasso, logo após a entrada do contínuo, fazendo um caminho semelhante entre elas com um intervalo, de quartas justas, que posteriormente se modifica, “[...] transportando o ouvinte para a terra das almas bem-aventuradas, onde não existe mágoa nem dor” (GEIRINGER, 1985, p. 153). Essa terra é o paraíso, o lugar em que os pecados deixam de existir.

Figura 4 - Violas da gamba

1. Sonatina.

Molto adagio

Flauto I.

Flauto II.

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Continuo.

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

No quarto compasso entram as flautas doces contraltos, como se a segunda flauta fosse a sombra da primeira, percorrendo o mesmo caminho, porém omitindo alguns trechos em

que ela silencia. A primeira flauta faz o tema e a segunda, uma variação, como se as flautas falassem a mesma coisa de forma um pouco diferente, como se uma completasse a outra.

Figura 5 – Entrada das flautas



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

A segunda peça, denominada na partitura da cantata como 2. *Coro*, está dividida em oito subpartes, designadas por letras e andamentos, com exceção da primeira parte. Sua melodia é “[...] do tipo de canção popular [...] como as que Bach gostava de usar em suas primeiras obras [...]” (GEIRINGER, 1985, p. 153). O primeiro coro possui melodia de canção popular e ariosos curtos para tenor e baixo. O grande coro está concentrado no drama em forma de fuga, simulando o rigor da Lei através das palavras do Eclesiastes, como informa Karl Geiringer (1985).

Figura 6 – 2. *Coro*

The image shows a musical score for the 2. Coro section. It includes staves for Flauto I., Flauto II., Viola da gamba I., Viola da gamba II., Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) enter in the third measure with the lyrics "Got - tes Zeit, Got - tes". The instrumental parts (Flauto I., Flauto II., Viola da gamba I., Viola da gamba II., and Continuo) provide accompaniment throughout the section.

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

O 2. *Coro* compreende os trechos, na partitura, determinados pelas letras de **A** a **G**, exceto o primeiro, sem título, no qual não há determinação de andamento e este se aproxima do *Andante*, mesmo sem estar pré-estabelecido; possui compasso quaternário, com coro homofônico, no qual as vozes cantam a mesma letra com o mesmo ritmo, acompanhadas nos dois primeiros compassos apenas pelo contínuo e depois reforçadas pelos outros instrumentos, contendo seis compassos no total; o segundo extrato possui compasso ternário e polifônico, denominado de Parte **A**, em andamento *allegro*, no qual as vozes entram uma a uma, como uma fuga; possui mesma tonalidade que o trecho anterior, instrumentos sendo conduzidos junto com as vozes e, no final, a instrumentação segue de forma independente para finalizar a parte, que é muito maior do que a anterior, abrigando 34 compassos.

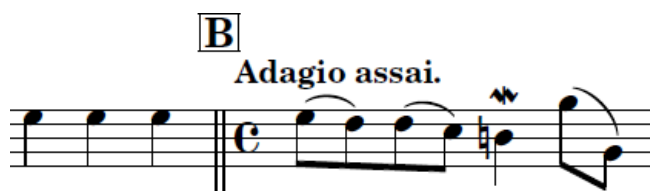
Figura 7 – Parte A do 2. Coro



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

A parte **B** é pequena, constituída de sete compassos de coro homofônico em que as vozes iniciam no último compasso da parte anterior em andamento *Adágio assai*, compasso quaternário acompanhado de todos os instrumentos e finalizado com uma fermata¹³ como preparação para a parte **C**. É o intérprete que determina o valor de duração da nota que carrega o símbolo da fermata, que é representado pelo semicírculo com um ponto no meio, linguagem musical referente ao termo.

Figura 8 – Parte B do 2. Coro



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

Na parte **C**, os instrumentos fazem a introdução para o solo de tenor escrito na clave de dó, em andamento *Lento*, compasso quaternário, composto por 23 compassos.

¹³ *Fermata*, em italiano, quer dizer “parada”, “pausa”. Sinal (um ponto encimado por um semicírculo) mostrando o final de uma frase, ou indicando o prolongamento de uma nota ou de uma pausa além do seu valor habitual. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 318.

Figura 9– Parte C do 2. *Coro*

48 **C** *Lento.*

(Solo)

Ach, Herr! Herr, leh-re uns be -

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

O trecho **D**, composto por 60 compassos, destaca o solo de baixo em andamento *Vivace*, compasso ternário e unidade de colcheia.

Figura 10 – parte D do 2. *Coro*

D *Vivace.*

(Solo)

Be - stel - le dein

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

A parte **E** exibe inicialmente o coro polifônico, que tem seu início escrito na clave de dó para as vozes masculinas, começando com as graves, entrando posteriormente as agudas e, depois, os contraltos, em um total de 15 compassos na forma coral, trecho esse que dá início ao solo de soprano acompanhado apenas pelo contínuo, por 10 compassos.

Figura 11 – Parte E do 2. *Coro*



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

O solo de soprano aparece apenas no final da parte **E** e o coro silencia ao iniciar este solo, sendo que os instrumentos entram para acompanhar a voz aguda feminina até o compasso 154, onde finaliza o trecho **E** com andamento *Andante* em compasso quaternário.

O trecho **F** é uma continuação da parte **E**; não está separado por barras duplas, mas contém a letra de identificação da parte, que dura 13 compassos. A parte **F** inicia com instrumentos por dois compassos, sendo que no segundo há a entrada do coro em fuga. Os instrumentos cessam no terceiro compasso, dando às vozes do coro autonomia para entrar, começando pelo baixo, seguido pelo tenor. Posteriormente percebe-se a entrada do contralto, construindo uma fuga com estes três naipes e a entrada do solo de soprano no final do compasso 161, e um retorno dos instrumentos no compasso 165, sendo que no compasso seguinte o coro para de cantar, deixando o solo de soprano reinar por apenas dois compassos.

O coro retorna na parte **G**, alternando com os instrumentos, que permanecem nesse vaivém até o compasso 178.

Figura 12 - Parte F do 2. *Coro*



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

O compasso 179 abarca instrumentos e vozes, bem como o solo de soprano por quatro compassos, cessando o acompanhamento do solo, que acontece apenas através do contínuo até este silenciar e deixar o solo de soprano encerrar sozinho a parte, ao cantar a palavra Jesus”.

Figura 13 – Parte G do 2. *Coro*

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

As partes **E**, **F** e **G** somam um total de 55 compassos com revezamento de coro e solo de soprano, que encerra sozinho o trecho **G** acompanhado apenas do contínuo em colcheias e notas iguais, o qual para de soar no último compasso do trecho, deixando que no final do solo reine apenas a voz do soprano. Geiringer afirma que,

[...] numa fuga poderosa simbolizando a rigidez da Lei, as três vozes mais graves apresentam as palavras do Eclesiastes, *Es ist der alte Bund, Mensch du musst sterben* (Pois a aliança desde o começo diz: Homem, tu morrerás). Em dramático contraste, as vozes leves dos meninos sopranos interrompem frequentemente com uma breve citação da Revelação: *Jakomm, Herr Jesu* (Oh vem, Senhor Jesus). (GEIRINGER, 1985, p. 153).

Ao invocar Jesus, a intensidade musical vai aumentando e, ao final, o solo de soprano é concluído sem qualquer acompanhamento instrumental. Há uma alternância entre solo de soprano e coro. O coro é acompanhado pelo contínuo, que dá início a uma fuga a três vozes por 15 compassos, até que o coro cessa para entrar o solo de soprano, que continua com acompanhamento apenas do contínuo. Após alguns compassos de solo, as flautas doces entram apoiadas pelas violas da gamba e contínuo por quatro compassos, finalizando a parte **E** e iniciando a parte **F** com interrupção do solo para dar entrada ao coro de três vozes, sendo que, no sexto compasso, acompanhados apenas pelo contínuo, seguem juntos o solo de soprano e as três vozes em fuga por mais sete compassos, encerrando a parte **F** e dando início à parte **G**. Nessa parte, o solo de soprano segue por dois compassos apenas com o contínuo e cessa quando o coro entra novamente, por cinco compassos. Logo após acontece a entrada dos instrumentos, por três compassos, sendo que no quarto o solo entra novamente acompanhado pelo contínuo, e encerra sozinho este trecho. Esta etapa da peça musical assemelha-se a três partes que se unem numa só, tendo como fio condutor a voz de soprano que clama por Jesus.

A 3. *Árie* é composta de uma pequena introdução realizada pelo contínuo em dois compassos e em seguida dá-se início à ária de contralto denominada de segmento **A**. Dürr mostra a divisão dessa ária, que se faz em duas partes e não em três, como é costume, por isso denominada de arioso:

O solo de contralto *In deine Hände* (Em tuas mãos), cuja melodia declamatória se relaciona com o concerto sacro do século 17, é acompanhado apenas pelo contínuo. Com seu baixo quase *ostinato*, este solo se aproxima da chacona.¹⁴ A ele se junta diretamente o solo do baixo *Heute wirst du mit mir im Paradies sein* (Hoje mesmo estarás comigo no paraíso), que de igual modo é acompanhado pelo contínuo. (DÜRR, 2014, p. 1112).

A 3. *Arie* possui 70 compassos e está dividida em duas partes, denominadas de **A** e **B**, respectivamente para as vozes de contralto e baixo, e simboliza um diálogo entre o homem e Deus. No trecho referente ao baixo, no 15º compasso um coro homofônico entra como se fossem anjos e cantam notas longas, enquanto o baixo canta notas curtas que mantêm a calma de quem é encaminhado por anjos ao paraíso.

Figura 14 – Parte A da 3. *Arie*

3. Arie

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Alto.

Basso.

Continuo.

In dei - ne Hän - de, in dei - ne Hän - de be.

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

¹⁴ *Chaconne* ou chacona: dança e forma de variação barroca, de origem espanhola, derivações da antiga Sarabanda, baseadas num tipo de ostinato, isto é, na reprodução constante de um mesmo modelo de poucos compassos, geralmente em número de oito. Variação melódico-rítmica sobre um baixo ostinato, e portanto, sobre um esquema harmônico sempre igual. MAGNANI, **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**, 1989, p. 154-155.

O primeiro trecho **A** é um solo de contralto com acompanhamento de contínuo em 24 compassos e a segunda parte trata-se do solo de baixo em 46 compassos, com um coro homofônico suave que canta para encerrar a parte **B**, acompanhado do contínuo e das flautas.

Figura 15 – Parte B da 3. *Arie*



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

No solo do baixo há ocorrência predominante de colcheias pontuadas e semicolcheias, promovendo uma velocidade que não é própria do tipo vocal. Talvez o compositor tenha desejado anunciar uma alegria em entrar no paraíso aumentando o andamento através de figuras musicais de menor valor.

O 4. *Coro*, composto de 52 compassos na união das partes, está dividido em três passagens, sendo que o trecho inicial é marcado pela entrada dos instrumentos e, no compasso seis, o coro homofônico se junta ao instrumental. Esta seção possui 19 compassos com andamento não determinado, pouco saltitante graças às violas que tocam colcheias entre pausas e provocam a sensação de pequenos saltos.

Figura 16 – Primeira parte do 4. *Coro*

4. *Coro*

Flauto I.

Flauto II.

Viola da gamba I.

Viola da gamba I.

Soprano.

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

O trecho A, desta parte, é um coro polifônico em 16 compassos, acompanhado pelo contínuo em andamento *Allegro*.

Figura 17 – Parte A do 4. *Coro*

30

A *Allegro.*

durch Je - sum Chris - tum, A - - men, A -

A - - - - - men, A -

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

As flautas fazem o mesmo movimento melódico da voz mais aguda do coro enquanto as violas percorrem o movimento melódico das vozes mais graves. Esses instrumentos só entram na parte **B**, que dá sequência ao trecho anterior, sem denominação de andamento, compondo 17 compassos que se concluem com um tempo de fermata para as flautas e violas e dois para o coro e o contínuo.

Figura 18 – Parte B do 4. *Coro*

The musical score for Part B of the 4th Choir is presented on ten staves. The first two staves are for the vocal parts, with lyrics: "Je - sum Chris - tum, men, A-men, A - men, A - men, durch Je - sum Chris - tum,". The remaining eight staves are for the instrumental parts, including flutes and violas, which enter in Part B. The score is in G major and 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

A cantata **Actus tragicus** não possui recitativos¹⁵; trata do tema da morte, como uma espécie de união do homem com Deus, e louva a Santíssima Trindade a partir de uma música que acalma. Ela coloca o compositor alemão como um arquiteto consciente da união entre texto e música, na construção de um verdadeiro discurso sonoro.

¹⁵Recitativo- tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 600.

1.4.1 A construção textual em *Actus tragicus*

O texto de *Actus tragicus*, cantata sacra, está organizado de maneira específica, com citações de trechos de hinos protestantes e textos bíblicos que são costurados com algumas palavras livres utilizadas como elemento de ligação, conforme estabelece Dürr (2014). O texto em alemão começa na segunda parte, denominada de 2. *Coro*, que é dividida em oito subpartes, sendo as três primeiras em forma de um moteto. O primeiro movimento é um coral homofônico, o segundo é polifônico e, no terceiro, há um retorno ao coral homofônico, que utiliza o seguinte texto: *O tempo de Deus é o melhor dos tempos* / “Porque nele vivemos, e nos movemos, e existimos” *até quando Ele o quiser* / *Nele morremos no tempo certo, segundo sua vontade*.¹⁶ Grafamos os trechos em itálico, pois mesmo a cantata sendo sacra possui textos livres, enquanto o trecho entre aspas é retirado diretamente da bíblia, mostrando que a cantata é uma mistura de textos híbridos para passar a mensagem da morte, da passagem de uma vida para outra, da transposição de mundos que Deus determina em que momento acontecerá para cada ser humano. O texto da cantata é moralizador e induz o ser humano a buscar uma verdade absoluta sobre a vida e a morte. O trecho bíblico retomado na cantata está inserido, na Bíblia católica, em *Atos dos apóstolos* 17:28: “Porque é nele que temos a vida, o movimento e o ser [...]” (BÍBLIA SAGRADA, 2002, p. 1435). Na Bíblia protestante, o texto é exatamente o mesmo da cantata, pois Bach era protestante. A pesquisa foi realizada com a **Bíblia Almeida Corrigida Fiel online** e com a **Bíblia Sagrada Ave Maria** – a primeira é muito utilizada pelos evangélicos e a segunda pelos católicos, motivos pelos quais as escolhi, uma vez que tanto a obra bachiana como a nolliana transitam entre as crenças luterana e católica.

Na sequência, apresenta-se uma chacona, dança e forma de variação barroca, que normalmente é em compasso ternário, e na cantata acontece em compasso quaternário, trata-se do solo de tenor: *Ah, Senhor*, “ensina-nos a bem contar os nossos dias, para alcançarmos

¹⁶ No original: “Gotes Zeit ist die allerbeste Zeit. ‘In ihm leben, weben und sind wir’ Solange erwill. In ihn sterben wir zur rechter Zeit, wenn erwill”. DÜRR, *As cantatas de Bach*, 2014, p. 1104.

o saber do coração”.¹⁷ Na Bíblia católica, o trecho que se aproxima dessa passagem da cantata está em *Salmos* 89:12: “Ensinaí-nos a bem contar os nossos dias, para alcançarmos o saber do coração” (BÍBLIA SAGRADA, 2002, p. 729), mostrando que o homem precisa saber viver. Na *Bíblia Almeida Corrigida Fiel* online consta o salmo 90:12, que contém o mesmo conteúdo: “Ensina-nos a contar os nossos dias, de tal maneira que alcancemos corações sábios” (BÍBLIA ALMEIDA *on-line*). O trecho ensina que só o caminho da religiosidade poderá salvar o ser humano, que devemos buscar o aprendizado com a palavra de Deus, que a vida é breve, que a única certeza que temos é a morte e que a palavra divina ilumina o caminho humano. Os que percorrem estradas sinuosas precisam aprender a avaliar tudo à luz da eternidade. Para que o ser humano conquiste o coração sábio, precisa adquirir conhecimento espiritual, pois a palavra sabedoria significa inteligência que enxerga bem, que evita o pecado, que valoriza o tempo de vida concedido. A expressão em latim, *Carpe diem*, ficou conhecida por ser citada no primeiro livro de *Odes*, do poeta Horácio, escrito provavelmente em 23 a.C., e significa saber aproveitar bem o dia, no sentido de aproveitar o máximo o tempo presente, pois a vida é efêmera. *Carpe Diem* é uma expressão da Antiguidade, mas no barroco foi desenvolvida de forma angustiada, pois era uma tentativa de fundir os opostos, de conciliar o que, no fundo, é inconciliável: a razão e a fé, a matéria e o espírito, a vida carnal e a vida espiritual. Saber contar bem os dias vividos é aproveitá-los da melhor maneira possível, fazendo o bem a si e ao próximo, pois o ser humano não tem ciência do tempo de vida que lhe é devido.

A ária do baixo representa a palavra de Deus, que orienta o homem a organizar a sua vida, pois a qualquer momento pode morrer. A tradução do texto da cantata **Actus tragicus** foi realizada por Claudia Dornbusch e Stéfano Paschoal e integra o livro **As cantatas de Bach**, de Alfred Dürr, no qual encontrei os textos em alemão e português: “Põe em ordem tua casa, porque morrerás, e não viverás!”¹⁸ Esse trecho bíblico está em *Isaías* 38:1 e narra a doença de Ezequias e a visita do profeta Isaías, que lhe disse: “[...] Eis o que disse o Senhor:

¹⁷ No original: “Ach, ‘Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir Klug werden’”. DÜRR, **As cantatas de Bach**, 2014, p. 1104.

¹⁸ No original: “Bestelle dein Haus; denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben”. DÜRR, **As cantatas de Bach**, 2014, p. 1105.

põe em ordem a tua casa porque vais morrer, não te restabelecerás” (BÍBLIA SAGRADA, 2002, p. 987); mas Ezequias se restabeleceu porque orou ao Senhor com lealdade e, assim, teve sua vida prolongada por quinze anos.

A ária de soprano vem após a ária do baixo e começa com o contínuo acompanhando o coro polifônico: “É a velha aliança”. *Homem*, “tu deves morrer!”; *Vem, Senhor Jesus!*¹⁹ O trecho está no *Apocalipse* 22:20, e na cantata não recebe um nome, letra ou especificação de andamento. Remete à identificação de qual é o melhor momento para todas as coisas: o tempo que o homem deve esperar para mudar de vida, para sair das dificuldades... porém, é Deus quem determina o momento dos acontecimentos e o homem deve esperar com paciência o momento correto para agir. A vida e a morte dependem da vontade de Deus, do tempo que Ele determina. Deus é uma espécie de escritor, e a narrativa é a vida de cada ser humano. O sofrimento de Cristo deixa de representar o pessimismo da vida e do mundo para guiar o caminho da salvação humana e a vida eterna. Essa imagem reflete a necessidade que a religião tem de moralizar a vida através do medo.

1.4.2 *Os andamentos marcam o tempo musical*

Os andamentos musicais são indicados no início da música através de termos italianos e divididos em três níveis de velocidade: lentos, médios e rápidos. Comportam diversas nomenclaturas referentes a uma pluralidade de andamentos em cada nível, que vão de 40 a 208 batidas por minuto, e que podem ser indicados com nomes de danças; essas indicações variam conforme o compositor. Existem aparelhos denominados metrônomos²⁰, que podem ser analógicos ou digitais, destinados a marcar esses andamentos para auxiliar os músicos. Não há apenas um número de batidas referente a cada andamento, existem duas ou três marcações: assim, o músico pode escolher entre os que são oferecidos, o andamento que lhe

¹⁹ No original: “Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben! Ja, komm, Herr Jesu”. DÜRR, *As cantatas de Bach*, 2014, p. 1105.

²⁰ Metrônomo é o aparelho usado para determinar o andamento musical: mais especificamente, um aparelho de pêndulo duplo que funciona como um mecanismo de relógio. Suas duas finalidades principais e bem definidas são estabelecer um andamento adequado para uma peça. SADIE, Editor (Ed.), *Dicionário Grove de música*, 1994, p. 600.

pareça mais aproximado do seu pulso sanguíneo. A pessoa mais calma possivelmente escolherá o pulso mais lento, enquanto a mais agitada poderá definir o mais rápido dentre aqueles propostos pelo aparelho. O **Dicionário Grove de Música** determina a palavra andamento como “[...] indicação da velocidade em que uma peça musical deve ser executada” (SADIE, 1994, p. 28). No barroco tardio, o andamento passa a ser indicado pelos modelos italianos, que tanto instruem sobre os andamentos como podem também sugerir as atmosferas emocionais em que a peça deve ser executada. Sadie (1994) afirma, ainda, que o andamento de danças também servia de modelo para a execução de peças musicais.

O nível lento comporta os andamentos denominados de *Grave* (muito devagar, pesado, sério); *Largo* (muito vagaroso); *Lento* (devagar, lentamente); *Adagio* (vagaroso, calmo); *Larghetto* (menos lento e majestoso que o largo) e *Adagietto* (o mais devagar possível).

Tabela 1- Andamentos musicais

ANDAMENTOS		
LENTOS	MÉDIOS	RÁPIDOS
Grave 40-46	Andante 72-76	Allegro 132-138
Largo 48-50	Andantino 80-84	Assai 144- 152
Lento 52-54	Maestoso 88-92	Vivace 160- 176
Adagio 56-58	Moderato 96-104	Presto 184-200
Larghetto 60-63	Allegretto 108-116	Prestissimo 208
Adagietto 66-69	Animato 120-126	

Fonte: Metrônomo Nikko Seiki Co., LTD. Imagem produzida: Callado, 2019.

Os andamentos considerados médios são: *Andante* (como quem caminha normalmente); *Andantino* (mais rápido que o anterior); *Maestoso* (mais rápido que o *andantino* e mais lento que o seguinte); o *Moderato* (é comedido, moderado), enquanto o *Allegretto* é rápido, porém menos que o *Allegro*. Ainda temos, dentre os medianos, o *Animato*

(animado, vivaz) e se vier acrescido de outra expressão como ex: *Molto*, poderá deixá-lo mais movimentado.

Os andamentos rápidos expressam uma velocidade mais acentuada e temos, dentre eles, *Allegro, Vivace, Vivo, Presto, Prestíssimo*, os mais rápidos possíveis, nessa ordem.

A cantata **Actus tragicus** está dividida em 14 partes, as quais trato como seções a partir de agora, sendo que a metade delas não possui denominação de andamento; porém, algumas estão atreladas à seção que lhes antecede e permanecem no mesmo andamento determinado no trecho. A seção 1, que se refere à sonatina, possui andamento *Molto Adagio*, que significa que a sonatina deve ser tocada vagarosamente. O andamento *Adágio*, mediano em relação aos andamentos lentos e rápidos, representa a calma. A palavra *Molto*, do italiano, significa “muito”, o que implica que a expressão *Molto Adágio* representa a ação de tocar muito lentamente.

A seção 2 é a primeira parte do 2. *Coro* e não possui um andamento determinado no topo da página, como é comum. Esse segmento praticamente permanece no mesmo andamento da sonatina, que é instrumental, mas dá a impressão de ser um pouco mais rápido devido à entrada das vozes.

Na seção 3, que se refere ao trecho **A** do 2. *Coro*, o andamento é *Allegro*, que, conforme o *Dicionário Grove de Música*, significa alegre, rápido, um movimento em andamento animado. A fuga produz o movimento entre as vozes, promovendo a sensação de animação. O andamento *Allegro* é rápido, animado, e determina uma velocidade à execução do trecho musical, o qual é grafado sempre no início da partitura.

Na seção 4, que se refere ao trecho **B** do 2. *Coro*, o andamento é o *Adágio assai*. O andamento *Adágio* dá a ideia de andar devagar, com cuidado. É vagaroso e, quando associado ao termo *assai*, cujo significado é “bastante”, nos fornece a ideia de um andamento calmo o suficiente sem, no entanto, se tornar lento.

A seção 5, que se refere ao trecho **C** do 2. *Coro*, exige um andamento denominado *Lento*, o qual é representado pela palavra “devagar”. Possui sentido de vagaroso, preguiçoso, frouxo, solto, uma sensação que remete à calma, ao conforto, à lentidão que o excerto pede.

O andamento muito rápido que determina a seção 6, que se refere ao trecho **D** do 2.

Coro, é o *Vivace*, velocidade que é sentida pelos instrumentos, principalmente pelas flautas, que tecem a melodia em semicolcheias, imprimindo esta velocidade ao trecho. O andamento *Vivace* significa vivaz, vivo, esperto, travesso, cheio de vida.

A seção 7 da cantata, que se refere à letra **E**, está determinada com o andamento *Andante*, que, conforme o *Dicionário Grove de Música*, significa “[...] moderadamente lento; um movimento nesse andamento” (SADIE, 1994, p. 29). O modo de andar natural daquele que, no caso, rege os músicos – afinal, se cada instrumentista e cada cantor seguir o seu movimento natural, não haverá igualdade de tempo, pois cada indivíduo possui um tempo natural específico. É necessário que o grupo faça o que o maestro determina para que o andamento aconteça de forma aproximada ao que se pede.

A seção 8 representa o trecho **F** da cantata, que é apresentado sem definição de andamento, dando continuidade ao trecho anterior, como ocorre também com o trecho **G**, que é a seção 9, e representa a continuidade das partes **E** e **F**. O coro e o solo se misturam em um duelo entre si mesmos e com os instrumentos que, por vezes, cessam de tocar para dar lugar ao solo e ao coro em fuga. O coro para em um determinado momento e o solo de soprano continua para clamar por Jesus. A tranquilidade é emanada pelo trecho com o pedido de aproximação ao Filho de Deus. A aliança do homem com Deus acontece através da morte, momento de aceitação e entrega do homem a Deus, finalizando com o solo de soprano acompanhado pelo contínuo, que termina antes de o solo garantir, pela última vez, o nome de Jesus, acrescido de um compasso de pausa com a fermata, que prolonga o silêncio posterior a esse pedido.

A terceira parte da cantata refere-se à 3. *Árie*, determinada aqui como seções 10 e 11, que representam as partes **A** e **B**. Esta possui uma pequena introdução de dois compassos instrumentais, para então iniciar com a parte **A**. Normalmente, as árias das cantatas são construídas no formato A-B-A, repetindo-se a primeira parte. Nessa ária, especificamente, a primeira parte não se repete, tornando sua divisão diferenciada, binária. Na parte **A** é uma voz feminina que canta, entregando seu espírito a Deus. Na parte **B**, que é a seção 11, a voz masculina sola e, nestas seções, os andamentos não são determinados.

A quarta e última parte da cantata está dividida em três seções, que aqui determinamos como 12, 13 e 14. A seção 12 não possui andamento determinado e mantém a velocidade

aproximada da ária da seção anterior. Quando o coro homofônico entra, dá a sensação de exprimir um pouco mais de velocidade. Na seção 13, o andamento é novamente o *Allegro* de um coro polifônico, que promove a sensação de ser muito mais veloz do que realmente é pelo simples fato de que as vozes vão se alternando em suas entradas e de que a palavra “amém” é produzida em melismas,²¹ com a vogal “a” induzindo a velocidade textual de uma fuga que permanece na seção 14, até o final da obra.

A cantata **Actus tragicus** organiza ideias sacras e profanas por meio das quais parece enviar mensagens aos seres humanos de que a vida é curta, precisa ser vivida intensamente e que, para morrer, o homem precisa preparar seu corpo e seu espírito para se encontrar com Deus. A cantata pode ser uma ferramenta de auxílio para a produção desse encontro por exalar calma e alegria diante da morte, algo com que, até hoje, o homem não aprendeu a lidar.

1.5 João Gilberto Noll: o pastor de letras

João Gilberto Noll foi um escritor intenso no ato da escrita, tendo trabalhado constantemente com a sinestesia, assim como com as outras artes, em seus romances e contos. Nasceu em Porto Alegre, em 1946, e faleceu na mesma cidade em 29 de março de 2017, deixando publicados 19 livros, entre contos, microcontos e romances, dos quais dois voltados ao público juvenil. Sua primeira obra, o livro de contos **O cego e a dançarina**, como mencionamos anteriormente, foi publicada em 1980 e recebeu os prêmios Revelação do ano, da Associação Paulista de Críticos de Arte; Ficção do ano, do Instituto Nacional do Livro, e Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Seu primeiro romance foi **A fúria do corpo**, publicado em 1981, um dos livros do autor que mais instigou pesquisas até o momento. Em 1984, o conto “Alguma coisa urgentemente” foi adaptado para o cinema com o título *Nunca fomos tão felizes*. Em 1985, ele publicou o romance **Bandoleiros**. Os romances **Rastros do verão**, publicado pela editora LPM, e **Hotel Atlântico**, pela editora Rocco, foram publicados em

²¹ Melisma: um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas sobre uma única sílaba, especialmente no canto litúrgico. O estilo melismático foi usado com regularidade na música vocal polifônica a partir do século XIV. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 591.

1986, quando o livro de contos **O cego e a dançarina** foi reeditado pela LPM. **A fúria do corpo** foi reeditado pela editora Rocco em 1987 e em 1988 foi a vez da reedição de **Bandoleiros** pela mesma editora. Em 1989, **A fúria do corpo** novamente entrou em circulação pelo Círculo do Livro, e *Hotel Atlântico* pela Editora Rocco. Em 1990, **Rastros do verão** surgiu com nova edição através da Rocco. 1991 abriu suas portas para a terceira edição de **O cego e a dançarina** e a publicação do romance **O quieto animal da esquina**.

O escritor manteve a constância da escrita publicando dois anos depois o romance **Harmada** (1993), pela W11 Editores, o qual recebeu o prêmio Jabuti em 1994. No ano seguinte, **Hotel Atlântico** foi reeditado pela editora Francisco Alves. Nos anos subsequentes o autor publica **A céu aberto** (1996), reeditado pela Record em 2008, e **Romances e Contos Reunidos**, publicado pela Companhia das Letras em 1997, ano em que dois de seus romances foram traduzidos e publicados na Inglaterra. O romance **Bandoleiros** foi reeditado pela Companhia das Letras em 1999 e, no mesmo ano, **Canoas e marolas** foi publicado como o quinto volume da coleção “Plenos Pecados”, trazendo uma visão sobre a preguiça, um dos sete pecados capitais. Em 2002, Noll recebeu o prêmio da Fundação Gugenheim e publicou **Berkeley em Bellagio**. Em 2003, reeditou **Harmada** pela Editora Francis, e publicou o livro de contos **Mínimos Múltiplos Comuns**, a partir de microcontos semanais escritos para a coluna *Relâmpagos* do jornal *Folha de São Paulo*. **Lorde** foi publicado em 2004 pelo selo Francis, através da W11 Editores. Nesse mesmo ano, a obra **Mínimos Múltiplos Comuns** foi três vezes finalista do prêmio Jabuti, vencendo-o na categoria melhor capa e ficando em segundo lugar como livro de contos, além de ganhar o prêmio ABL de Ficção.

Em 2006, Noll publicou o livro de contos **A máquina de ser**, pela editora Nova Fronteira, livro que foi premiado como melhor do ano pela *Revista Bravo* com o “Prêmio Bravo! Prime”, e em 2007 como melhor livro de contos pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Em 2008, publicou **Acenos e afagos** pela Editora Record, que reeditou vários livros do escritor. Em 2009, publicou os livros juvenis: **Sou eu!** e **O nervo da noite**, pela Editora Scipione, e o romance **Acenos e afagos** recebeu o segundo lugar no prêmio Portugal Telecom, além do prêmio Fato Literário 2009. Em 2010 publicou **Anjo das ondas** e, em 2012, **Solidão continental**. Em 2013, seu livro **Bandoleiros** foi traduzido para o hebraico. Em 2015, **Lorde** foi publicado em Portugal pela Editora Elsinore. Em 2016, o livro **O quieto**

animal da esquina foi publicado pela *Two Lines Press* como *Quiet creature on the corner*. **Hotel Atlântico**, **Harmada** e **Rastros do verão** foram adaptados para o cinema e **A fúria do corpo** para o teatro.

Noll se preocupava com o modo de narrar seus romances e de dissolver os limites entre prosa e poesia, construindo uma prosa poética na qual o fazer literário é a prioridade, somado à presentificação absoluta e à denúncia social. O escritor possui uma rica fortuna crítica marcada pelo romance **A fúria do corpo**, como um dos livros mais pesquisados, dos quais vou citar uma pequena parte. Em seus trabalhos ligados à poética temos alguns estudos como a tese de doutorado de Marcos Rafael da Silva Neviani (2016), **A escrita do corpo e o corpo da escritura**: marcas da poética de João Gilberto Noll em **A fúria do corpo**, que trata da narrativa em relação à linguagem poética, destacando conflitos de identidade; a tese de Tânia Teixeira Nunes da Silva (2014), **A literatura líquida de João Gilberto Noll**: Entre o dizer e o fazer em dissolução, na qual a autora trabalha as relações entre corpo e imagens; o livro **Corpo e alegoria**: João Gilberto Noll – Walter Benjamin, também de Tânia Teixeira Nunes da Silva, publicado em 2011, obra que carrega a linguagem alegórica a partir do conceito de alegoria de Benjamin; a tese de Adriana Meneguelli da Ros (2008), **A fúria do corpo na contramão do fluxo**: a prosa de João Gilberto Noll, que examina a prosa romanesca destacando o esquecimento, o narrador em trânsito incessante, o excesso corporal e o binômio autor-personagem. Diversos artigos foram publicados sobre esse romance em estudo: “O nome do Contemporâneo, em **A fúria do corpo**, de João Gilberto Noll” (2013), e “O apocalipse da escrita em **A fúria do corpo**, de João Gilberto Noll”, publicado em 2018, ambos de Francisco Renato de Souza; **O único roteiro é o corpo. O corpo**, de Fábio Figueiredo Camargo publicado em 2014, abordando a linguagem escatológica, o erotismo e a linguagem pulsional do escritor.

Seu crivo estético e profundo conhecimento técnico o fizeram escrever como se estivesse compondo: o escritor utilizou o narrador-personagem para fazer ressoar a música através da palavra, a partir da necessidade de colocar ação e som no mesmo patamar de volatilidade.

A partitura é uma maneira que o compositor tem de guardar sua ideia, colocando-a no papel, tal qual um escritor. Noll utiliza a narrativa como modo de conservar as diversas

melodias, os compositores e os trechos de letras de músicas que o narrador cita no texto, ou seja, como forma de guardar essas informações na memória, criando uma biblioteca musical. Seja no texto ou na partitura, a escrita é um trabalho de memória, e o autor mergulha em seu próprio interior para pescar em suas profundezas aquilo que muitas vezes nem ele mesmo reconhece em si. De acordo com o próprio João Gilberto Noll, ele é um autor do inconsciente e propõe uma narrativa a partir de sua percepção de mundo, tanto do mundo ficcional quanto do seu mundo de adolescente envolto numa crise psiquiátrica que marcou muito sua forma de escrever. Arnold Schoenberg (2011) trata o bom compositor como alguém que está ligado ao aperfeiçoamento da linguagem musical, em alerta com o passado e inclinado ao futuro. Nesse sentido, pode-se dizer que Noll se comporta como escritor/compositor, pensando o texto literário como uma partitura.

Conforme fala do autor na já citada conferência por ele proferida na Universidade Estadual de Montes Claros em 2009 (Apêndice B), na infância ele cantava a *Ave Maria*, de Schubert, em eventos. Sua experiência com a música foi marcante e parecia ser seu destino; no entanto, sua timidez e vontade de não conviver com as pessoas o aproximaram da literatura, por pensar ser esta arte mais solitária. Em sua adolescência, o escritor tem a sensação de ter havido um rompimento dele com o mundo, empenhando-se por isso na criação de um personagem andarilho, lacônico, com problemas identitários, o qual é inserido em seus textos, tendo sua profissão modificada a cada livro. Um protagonista que apaga o passado pela necessidade de limpar suas raízes, de se reinventar, de ser um outro.

Em todos os seus livros, o protagonista parece ser o mesmo, e o escritor deseja agarrar o mistério que é a identidade. Ao falar sobre os personagens de seus livros nessa mesma conferência, Noll afirma:

[...] porque também esse homem, que é o meu protagonista em todos os livros, não é?... talvez porque ele também quer se desamarrar, quer apagar o que já passou pela problemática dele, então eu tenho um livro chamado **A fúria do corpo**, meu primeiro romance, segundo livro, que começa assim: (o escritor faz a leitura do texto) O meu nome não! E essa frase é importante para mim porque realmente ela fala dessa necessidade, desses caras, ou desse cara, né?... limpar as suas raízes. Ele quer se reinventar, se possível ser um outro. O meu personagem queria ser um outro, e isso é uma coisa muito comum nos nossos dias também, com a publicidade que está aí, as televisões, etc., ou em coisas como a revista *Caras*, por exemplo, tem

os espécimes mais belos, do sexo feminino e masculino... quem é que já não sonhou um pouco, em ser aquela coisa tão apetitosa para tanta gente, né?... então esse cara também, ele está insatisfeito, ele sente na sua identidade uma insuficiência, não é... que ele quer apagar e partir para outra. Realmente, o meu nome não. (NOLL, 2009).²²

Um protagonista que nega o passado, que é andarilho em todos os textos, que traz consigo a presentificação, o espaço, o corpo, o mito, a identidade, o carnavalesco, a voz no romance, a técnica cinematográfica, a narrativa pós-moderna, a masculinidade, a experiência homoerótica, a autobiografia, dentre muitos outros temas estudados até o momento, que trazem reflexões sobre os textos nollianos.

1.5.1 *O escritor, o compositor e suas poéticas*

Na conferência realizada no Seminário do Mestrado em Estudos Literários em Montes Claros anteriormente citada, Noll informa que a sua escrita começa sem uma ideia pré-estabelecida sobre a obra a ser criada. O escritor necessita do sentimento de vazio para que isso pese durante a fricção com a escrita. Noll começa escrevendo, tateando, até que de repente sente que encontrou o caminho, o ponto. Volta relendo o texto e retira tudo aquilo que era apenas o processo de fruição. A composição musical exige um processo parecido, quando o compositor vai sentindo, percebendo, criando um motivo básico, que é a ideia embrionária; porém, tudo dependerá do tratamento que será dado ao embrião e de como será seu desenvolvimento. O escritor se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida, de forma semelhante à composição musical.

Noll afirma que inveja muito o músico; ele entende a música como não intelectual, como o é a literatura, e tende a mesclar um pouco as duas artes, em busca de um equilíbrio. Discordando do escritor, eu afirmo que a música é tão intelectual quanto a literatura. Para demonstrar minha discordância, me apoio na fala de Zampronha (2007) que apresenta os diversos benefícios que a música traz para o ser humano, inclusive de ordem intelectual. A pesquisadora e musicista garante que a música não é inocente, mas intelectual, pois é

²² Conferência realizada em Montes Claros em 2009, filmada e transcrita por mim, ainda não publicada (Apêndice B).

receptáculo do imaginário e se estende às ciências físicas e matemáticas, sendo a prática musical capaz de criar novas sinapses cerebrais. A música auxilia no desenvolvimento dos sentidos e significados por ser a linguagem das experiências humanas; transcende a experiência sensorial, é gestual, promove a expressão corporal, vocal e instrumental, favorece o ato criativo e crítico através de uma rede de estímulos. O ser humano, ao perceber as imagens sonoras, expõe sentimentos e consciência, além de estar sempre sensível a uma ordem intelectual existente na música. A música prioriza, no ser humano, a inteligência musical, enquanto a literatura, a inteligência linguística; mas o ser humano, conforme Howard Gardner (2002), não apresenta apenas um tipo de inteligência e raramente elas funcionam isoladamente. Ele necessita de múltiplas inteligências, que se interligam através dos dois lados do cérebro. A inteligência linguística, segundo Gardner (2002), é composta por habilidades tais quais a sensibilidade para os sons, ritmos, significados das palavras, percepção das diferentes funções da linguagem, sendo que as pessoas que desenvolvem essa inteligência são capazes de convencer, agradar, estimular e transmitir ideias, e esta pode ser encontrada com mais intensidade nos poetas. A inteligência musical, por sua vez, implica nas habilidades para apreciar, compor e/ou reproduzir uma peça musical, discriminar sons, perceber temas musicais, ritmos, texturas e timbres. Isso confirma que, tal qual a literatura, a música exige do ser humano um processo intelectual para sua criação: é necessário um grande esforço intelectual para fazer música, embora a maioria das pessoas, como Noll, perceba a música como marcada apenas pela emoção e não pela inteligência.

A música é disposta horizontalmente a partir da organização sonora e rítmica, enquanto verticalmente acontece pela produção simultânea de dois ou mais sons. A necessidade de dissecar, de compor e decompor um trecho musical é semelhante ao processo de criação literária. A ideia melódica surge do mesmo modo que a ideia do texto literário. Dessa ideia e do seu amadurecimento é que surgem frases que se transformam em períodos, parágrafos, textos.

Gardner (2002) afirma que, em relação à música, a ideia embrionária pode ser qualquer coisa, do mais simples até o mais elaborado fragmento. Ele confirma que a ideia traz para si a atenção do compositor, que começa então a desenvolvê-la. Para Gardner (2002), a música é transgressora, excessiva, ultrapassa limites, estimula comportamentos e atitudes, aprimora

o senso estético – papéis também exercidos pela literatura.

Pode-se dizer que a literatura nolliana possui essas mesmas características apontadas por Gardner para a música, de forma que posso comparar a forma de escrita nolliana com o processo de composição musical. A frase musical funciona como a frase literária, e é nesse sentido que comparo a inteligibilidade de ambas as artes sem desprezar nenhuma delas.

Tanto a composição musical quanto a composição literária dependem de uma construção a ser estabelecida a partir de suas estruturas formais, por meio da conexão de seus diversos trechos, sejam eles musicais ou literários. Schoenberg (2012) declara que o compositor monta um quebra-cabeças ao escrever uma peça, mas idealiza a composição de forma geral; só então é que inicia a elaboração, como Michelangelo talhou Moisés em mármore sem utilizar esboços, como Noll imerge em seu texto e depois retorna, limpando-o, recortando, colando, repetindo, modificando para construir uma densa estrutura.

1.6 A estrutura de *A fúria do corpo*

O romance **A fúria do corpo** possui quatro edições diferentes: a selecionada para este estudo, publicada pelo Círculo do Livro, apresenta 183 páginas, começando o texto na página 9 e terminando na página 192. O texto pode ser dividido em quatro grandes partes, que por sua vez são subdivididas em 14 partes visivelmente separadas de quatro formas diferentes, que denominamos de hiatos: um espaçamento entre textos, uma linha pontilhada, uma estrofe ou ainda um título, mostrando a fragmentação textual, como pode ser observado a seguir:

[...] temos juntos um curso que começa aqui, neste exato instante
em que ponho a mão sobre a cabeça desta mulher e a consagro
com o novo nome:

AFRODITE

Ela morde o lábio inferior, [...] (NOLL, 1989, p. 13).

O espaço entre os textos aparece muitas vezes conforme trecho a seguir:

E distendemos um riso preguiçoso pelo ônibus todo vazio, e ele disse você tem razão só não foge dessa enfermaria quem não quer, e eu respondi a maioria dos doentes não quer porque aqui fora a miséria é maior.

Descemos do ônibus num descampado. (NOLL, 1989, p.35).

E ainda separados por esta linha pontilhada, que também evoca a fragmentação textual.

[...] não aguentarmos mais soltarei as rédeas e me precipitei ao encontro cego de Afrodite, ela goza em incontáveis súbitos, me beija suga minha saliva, puxa e puxa embriagada o meu grito até que eu gozo e me extermino.

.....
Sou agora este homem da raça, meu contorno civil é novamente parte da massa humana, [...] (NOLL, 1989, p.161).

O verso abre a página e posteriormente conduz à narrativa textual. Ele joga com a forma como na composição musical. Noll aplica em seu romance diversas variações, até mesmo usando o verso como divisão do trecho.

[...] Mijo entre os lençóis do ninho
O Rei é morto na cama

As crianças me ovacionam, gritam bravo, jogam estrelinhas sobre a neve dos meus cabelos, cantam e dançam endiabradas a meu redor, rodopiam, elevam as mãos e se alçam em revoada. (NOLL, 1989, p. 148).

O texto está dividido da seguinte forma: a primeira parte é a introdução do romance e possui pouco mais de quatro páginas, se estendendo da página 9 ao início da página 13. Expõe temas como o tempo, a morte e a vida. O narrador não deseja revelar seu nome para não fornecer suspeita. O texto tem como primeiras palavras: “O meu nome não” (NOLL, 1989, p. 9). Se o leitor quiser o nome deve buscar na memória. Para mergulhar nessa memória, ele afirma que foi consagrado a João Evangelista, mas não confirma que seu nome é João. Tudo que diz respeito a esse narrador sem nome são “pegadas do passado”. Uma designação que pode ser associada ao nome do escritor e do compositor, do romance e da cantata, respectivamente, pois ambos se chamam João. Coincidência ou não, esse resgate é um mergulho simultâneo na memória musical e na origem bíblica. A consagração é uma espécie de homenagem na qual a pessoa é oferecida a uma divindade. O protagonista foi oferecido a João Evangelista, reafirmando o nome “João” como elemento de ligação entre o romance, a

cantata barroca e o texto bíblico. Este trecho da narrativa está separado da segunda parte por um título em letras em caixa alta: AFRODITE.

Na parte intitulada de AFRODITE, é narrada a história de uma bela mulher, mendiga pela qual o protagonista se apaixona. Georges Bataille (1987) afirma que a imagem da mulher não provocaria desejo se não revelasse o que há de secreto, se não sugerisse algo. Ao falar da beleza de Afrodite, o narrador enaltece a imagem da amada que, mesmo mendiga, sugere o paraíso e o apoio momentâneo necessário: “vejo neste corpo o fulgor de todas as esferas, [...] olhando os transeuntes como quem não pode mais entrar no jogo inútil [...] nesse momento me apoio em Afrodite como se apoiasse no meu tronco ancestral” (NOLL, 1989, p. 13). O personagem principal narra a beleza da amada e as partes íntimas do corpo dela, o modo de vida que levam nas ruas do Rio de Janeiro, afirmando que “[...] o único roteiro é o corpo” (NOLL, 1989, p. 19). Eles não têm mais nada, a não ser o corpo um do outro, para se deliciarem. A história de Afrodite, a deusa da mitologia, está embasada no sexo e no seu extraordinário poder de sedução. O narrador deseja esta mulher/deusa, musa inspiradora que pode ser comparada à música que é inspiração para os amantes. O narrador será privado da convivência com Afrodite depois do desaparecimento dela. Este segmento, intitulado de “Afrodite”, trata de temas como sedução, beleza, amor, paraíso, julgamento, morte, vida e tempo. Na sequência, temos mais sete blocos somados a este, sendo que estas partes não estão denominadas, apenas separadas pelos hiatos visíveis, transformando essa somatória em um grande trecho, o maior de toda a narrativa. As outras frações após AFRODITE serão tratadas com as letras do alfabeto, determinadas de **A** a **G**.

O fragmento **A** no romance é bem curto. Compreende a página 21 e duas linhas da página 22. Tem início com uma fala de Afrodite, um pedido de penetração corporal com a mão do narrador em suas partes íntimas. Um trecho com muitas vírgulas, uma exclamação, duas interrogações e poucos pontos finais. Em um pequeno extrato, de uma página apenas, e que pode ser comparado a batimentos cardíacos desordenados, o texto trata ainda de Afrodite, da sua vida que pulsa no sangue que sai do seu corpo, embora não tenha um título. O sangue é o responsável pelas batidas do coração, o que gera um ritmo. A sede sanguínea e vermelha de Afrodite impressa no sangue menstrual é a vida se impondo no texto como manifestação de violência interior. Todo ser humano carrega em si um grau de violência, que ele domina

ou deixa que o domine. A menstruação não deixa de ser uma violência que acontece mensalmente no corpo feminino. Ela é capaz de transformar esse corpo, enchê-lo de hormônios que o modificam por inteiro. Afrodite é a deusa do amor, da vida, do sexo e da beleza corporal e foi pelo protagonista enaltecida através do sangue, que tem também o poder de limpar o mundo de suas impurezas. O sangue é o veículo das paixões, o condutor da alma para quem utiliza o sacrifício para se salvar. O sangue também possui o duplo sentido de ser vida e morte. Afrodite vai tirar os pecados do mundo e, como deusa que é, promover o sexo, bem como a alimentação do corpo e da alma.

O hiato **B** no romance envolve as páginas de 22 até 31 e descreve o reinado de Afrodite com “a duração de um suspiro”, que representa a velocidade com que a música se apresenta ao ouvinte e esmaece. O texto se aproxima de uma performance musical acelerada em seu tempo; trata ainda de Afrodite, mas não deixa de lado a morte – nesse caso, Afrodite possui poderes transformadores e mata todos aqueles que podem impedi-la de viver: “Você matava. Matava um por um todos os que fossem obstáculos entre você e a tua Graça de estar viva [...]” (NOLL, 1989, p. 22). Na sequência, o narrador se vê em uma enfermaria sem saber como foi parar lá. Sabe apenas que Afrodite ligou e que irá visitá-lo, mas ele sabe que a hora de Afrodite ainda não chegara.

O fragmento **C** se estende do final da página 31 até a página 35 e tem por tema a morte, abordando a história de um velho que morre no hospital e faz o protagonista refletir sobre o momento de sua morte. Trata-se da morte do corpo, do envelhecimento humano, da aproximação do fim, da chegada do apocalipse, que é uma ilusão, um desvio do caminho. Para o narrador, o repouso é ilusório e acaba com a memória do morto que vira santo, o morto de boca aberta, com apenas dois dentes caninos: “[...] levantei o lençol e vi a cara do morto com a boca aberta de apenas dois caninos e pedi à enfermeira que a fechasse em respeito ao morto” (NOLL, 1989, p. 33). Esse morto representa a vida miserável e as privações que o ser humano enfrenta, seja de alimento, conhecimento, trabalho ou desejos materiais. O trabalho evitou que o homem pré-histórico se tornasse mais violento e, na narrativa, o mendigo fica suscetível às violências mundanas. A morte é tratada como aniquilamento corporal, a falta dos dentes representa a chegada da velhice e, conseqüentemente, da morte; é símbolo de frustração, castração e perda da energia vital. A morte é como um descanso do corpo, um fim

para esta casa habitada por um espírito. Ao morrer, o corpo não reage, se extingue pouco a pouco, como sons que, após serem executados, vão desaparecendo no ar.

O fragmento **D** tem início no final da página 35 e vai até o começo da 79. A velocidade do menino índio invade o narrador que o acompanha, ganhando vida, vivacidade e ligeireza. A narrativa prossegue numa velocidade extrema que, aos poucos, vai ralentando.²³ O texto também aborda o religioso, e o narrador vê um crente com a Bíblia na mão pedindo para que os homens se arrependam pela glória divina. No final da parte **D**, exatamente na página 75, a cantata **Actus tragicus** aparece textualmente como trilha sonora do ato sexual entre dois homens em um apartamento no Leblon, associando-se a um tema que é ainda tabu social. A cantata anuncia em seu texto a inevitabilidade da morte e serve, no romance, como base para acabar com os preconceitos, como possibilidade de se ter o sexo simultaneamente como salvação e transgressão.

O componente **E** do texto nolliano abrange da página 79 até o início da página 111 e representa o retorno do narrador ao apartamento da Delfim Moreira, no qual a cantata ainda soava, afirmando que precisa do trabalho e entende a situação como o sangue a lhe bater na cara. Ele afirma estar pronto para obedecer cegamente ao chamado interior. O narrador necessita de dinheiro e, para adquiri-lo, precisa se entregar ao trágico do ato sexual anal que ele mesmo compara com a dor da crucificação de Cristo.

O fragmento **F** vai da página 111 até quase a metade da página 138. O tema é o sono, que também é uma espécie de morte e parece inspirar o escritor, que coloca o protagonista a narrar sobre o canto de Afrodite:

Quando despertamos a primeira coisa que faço é perguntar: que tal o sonho?, ela é fada: sensibiliza as coisas com sua voz de canto, para ela falar é quase sempre entoar, costuma dizer se valesse a pena gostaria de ser cantora porque o canto é o ofício da cigarra. (NOLL, 1989, p. 111).

O canto de Afrodite pode ter sido inspirado pelo canto da soprano na cantata, que clama pela vinda de Jesus para que o homem alcance a salvação em um sono que, semelhante à

²³ Ralentar, derivado da expressão *rallentando*, que vem do italiano. Reduzindo a velocidade, tornando-se mais lento. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 762.

morte, prepara o corpo para a transcendência. É a aceitação da morte, que vem como um sono profundo que o narrador não aceita vivenciar: “[...] abomino a desintegração num corpo sem culpa formada, mas já nem esbravejar eu posso” (NOLL, 1989, p. 138). A desintegração corporal é a morte, a qual o narrador se vê obrigado a aceitar, a dormir na carência, nas regras não cumpridas de dormir, sonhar e sorrir.

O trecho **G** do romance vai da página 138 até a página 147. O narrador confirma ser virgem de qualquer esteticismo, mas possui um desejo de ser artista. Narra uma história dentro da outra: uma trata de um avô que conta aos netos sobre uma mulher-aranha que desce à sepultura, sepultura do esquecimento eterno, e outra da bailarina polonesa que se enamorou de um bicho, expondo a miséria do limite humano, de uma morte que se aproxima. Uma velha dama se alimenta do esperma de um cadáver enquanto ruma a própria morte. Jovens apreciando a luz do fim da tarde, o feminino sendo exaltado pelo masculino. O narrador fala de uma realidade que pesa sobre seus ombros. A intenção é transformar essa realidade em suportável. A arte era a forma com que ele tentava transformá-la. A ideia de abandono que permeia a vida do velho é a morte que ronda. Um diálogo entre dois homens sobre vida e morte e a memória que se perde. O narrador afirma que é preciso pedir ao Espírito Santo orações para salvar o mundo.

A terceira parte do romance se inicia com um pequeno poema. O tema morte sugere um fim que, neste caso, é a noite que finda o dia, noite de espinhos que ferem, que são obstáculos, degradação e destruição através do mar de lama, de jatos de urina e da morte de um rei:

A noite com seu espinho
Sugere um mar de lama
Mijo entre os lençóis do ninho
O Rei é morto na cama (NOLL, 1989, p. 148).

A noite é a representação do caos, da eternidade, bem como da morte, do sono, dos sonhos, da angústia e do engano, das conspirações – que são os espinhos a que se refere a estrofe, que é parte divisória do romance. O mar de lama é como o pó em que o homem retornará, momento de transformação, um período transitório – como o verso dentro da

narrativa. A urina são os dejetos que o corpo expulsa por não servirem mais. A morte do rei refere-se ao fim do equilíbrio, da justiça ou do poder – espaço da degradação.

Na sequência, o texto envolve o narrador, que se vê rodeado de crianças que o aplaudem, que criam uma performance endiabrada e teatral ao seu redor. Esse narrador é uma velha dama que constrói a narrativa no feminino e não se reconhece. Suas pregas vocais emitem trinados, ela dá graças a Deus e espera por um príncipe encantado. Na *Hora do Ángelus*, normalmente às dezoito horas, muitas rádios tocam ou pelo menos tocavam, na época em que a narrativa foi criada, a *Ave Maria* mais conhecida mundialmente, do compositor francês Charles Gounod, uma melodia criada para sobrepor o prelúdio do cravo bem temperado de Bach, utilizado como acompanhamento para sua estrutura. Essa *Ave Maria*, que o escritor sempre gostou de cantar, revela a mistura de um fato de sua biografia com sua ficção. Trata-se de uma música muito conhecida e, embora existam outras Ave Marias de diversos compositores, essa caiu no gosto popular. A mulher que escuta lamentos sente que está se transfigurando, corpo e alma se modificando, e precisa de um espelho para certificar-se dessas mudanças. Ela se sente abandonada por Deus e perdida em seu próprio reconhecimento, que não ocorre.

Na parte seguinte, intitulada *Irmãos do Reino*, o narrador retoma o posicionamento de um homem que acaba de sair do estado de morte, que sente que precisa retornar ao que sempre foi e que sairá do Rio de Janeiro, com sua amada, para retomar a realidade cotidiana que causa seu envelhecimento.

A quarta e última parte do romance, que vai da página 161 até o final, é a conclusão: está subdividida em três pequenas partes, sendo que a primeira não possui nome e é demarcada por uma linha pontilhada e um hiato. As outras duas são intituladas, respectivamente, como “Afrodite”, que está se repetindo como um retorno, e “Eu”, que pode ser tomada como uma volta à introdução, que não determina nomes, mas fala do “eu” lírico do narrador.

No fragmento sem nome, que vai da página 161 até a 181, Afrodite está em estado de graça e glória e sonha com um céu azul, enquanto o protagonista se vê no inferno. Afrodite nua tem o céu como destino, pois não deseja mais o mundo louco em que vive. O narrador se extingue de sua própria imagem, tornando-se rei em um sonho que se desfaz para uma

realidade de fiéis se confessando, e vive a ópera dos deuses de uma dor apocalíptica, de um remorso por ter pecado no paraíso. O protagonista ainda questiona se essas pessoas choram porque perdem alguém ou pela bruta condição em que vivem, e afirma que Deus oferece chance aos vivos para se redimirem dos pecados.

Na segunda parte da conclusão do romance, denominado também de AFRODITE, grafado em caixa alta, o narrador fala da sua morte, da dor que pode ser amenizada com o amor, e que este amor devolve a linhagem e faz com que se alimente das feridas que deixa. O narrador reconhece ter um coração pequeno para suportar a dor do mundo. Este trecho é um retorno ao segundo capítulo do romance, que é homônimo. Um ciclo que provavelmente recomeça, bem como a vida e a morte.

1.6.1. *A velocidade da ação no romance*

Cada parte do romance mostra uma velocidade que se aproxima dos andamentos musicais. As palavras utilizadas para compor o texto é que determinam essa velocidade, além da pontuação. A parte 1, a introdução, o prelúdio nolliano, não é rápido, pois trata de alguém que está às margens da sociedade e que, por ser mendigo, vivencia as mazelas do mundo, tem necessidades básicas que não consegue satisfazer e não tem o que celebrar. É como o caminhar de um mendigo pelas ruas. “[...]passos de guerreira pobre, renunciando ao repouso imediato, caminhando comigo como quem conduz ao cativeiro de ouro, entrando pelas ruas de Copacabana como quem se dirige ao Reino, [...]” (NOLL, 1989, p. 10).

No trecho intitulado de AFRODITE, o casal sem forças tem vertigens, mas vive um amor e um sono que mostram um andamento lento, imposto pela narrativa: “[...] fica tudo cinza, a força me escapa, [...] escarpas me chamam à queda, [...]” (NOLL, 1989, p. 13). No trecho **A**, a sede de sexo instala um andamento rápido, que pode ser o *allegro*, implícito nas palavras “aviltada”, “faminto”, “luz”, “animarão”, “ressurgir” e na duração de um suspiro, que indica o deslocamento rápido no texto, além das vozes que entram pelo texto como numa fuga: “[...] eu era a natureza que quando menos se espera se revela como um cão faminto diante de uma posta de carne [...]” (NOLL, 1989, p. 21).

Na parte **B**, o narrador informa que seu “coração vai enrugando antes do tempo” e que

gostaria de brindar num “fogososo carnaval eterno”, “cheirando lança-perfume argentino” (NOLL, 1989, p. 23), mostrando a vertigem do andamento que está presente também na contração do gozo e nas rosas perfumadas que, para o narrador, não movem moinhos, mas são de “uma cruel beleza”. O andamento, nessa parte, se modifica com tropeços, atropelos, gerando um movimento um pouco maior que o anterior, crescendo durante a narrativa ao utilizar verbos como “correram” e “espantar”, e retornando ao ponto de partida ao revelar a espera, o ato de andar, e não de correr, da ação ao narrar.

Na parte **C** do romance, o narrador conta a história de um velho que morre no hospital. O corpo estático imprime o andamento lento de um corpo na hora da morte, que se esvai aos poucos, num olhar que mostra um sono eterno que ninguém pode violar. As expressões utilizadas pelo narrador imprimem a movimentação da ação, mostrando que a celeridade é ilusória, que é própria de um corpo jovem e que se aniquila com o envelhecimento. A lentidão prevalece no trecho, quando o narrador afirma: “Você ficou esperando a morte?” (NOLL, 1989, p. 34). Há uma transição no texto, em que a lentidão acalentada pela morte do velho vai esmaecendo para dar lugar à jovialidade do garoto e preparar o trecho seguinte, que é extremamente célere.

A parte **D** traz uma narrativa em andamento rápido, com o descer de um ônibus e subir um morro, se rasgar e arranhar, em que um homem segue um menino como os instrumentos musicais seguem uma voz a cantar. No texto, exalam-se gemidos e gargalhadas, em meio à desolação, à tristeza e à dor como forma de impor a movimentação que o trecho exige: “[...] alguns cachorros latiam inquietos com a movimentação dos nossos passos, [...]” (NOLL, 1989, p. 36). Ao subir o morro, os cães lambiam e mordiscavam o menino que andava a passos largos, até “[...] que os passos do menino foram se tornando lentos e escassos” (NOLL, 1989, p. 36). Na sequência, o texto passa a não ter pontuação desde o final da página 37, passando pela página 38 inteira e só retornando a pontuação no meio da página seguinte.

A parte **E** traz um andamento de quem caminha normalmente pelas ruas, perambulando em direção ao apartamento da Delfim Moreira, no qual o narrador dorme nas vésperas de Carnaval. Na sequência, na parte **F**, há um sono atormentado, uma carícia miúda entre os personagens, em que Afrodite passa de leve a língua pelo pescoço do narrador, mantendo um andamento aproximado à parte anterior, promovendo uma continuidade. O carnaval,

representativo de muitas vozes cantando, faz emergir o coro polifônico bachiano que continua na parte **G** do romance, com a voz do padre Lídio interferindo, chamando para o jantar.

No trecho seguinte, o texto se abre com um verso no alto da página e tem continuidade com o texto narrado no feminino: “eu poderia ter sido jogada toda negra e sem história numa tribo imemorial no seio da África ou quem sabe no corpo de homem rijo em músculos [...]” (NOLL, 1989, p. 149). Em seguida, intitulado como IRMÃOS DO REINO, temos um texto que dá continuidade ao anterior, porém narrado no masculino: “Aqui, sentado à mesa da Colombo, aliviado pela experiência do meu mais solene, patético e enfadonho fim [...]” (NOLL, 1989, p. 150). O narrador deseja retornar ao que sempre foi, deseja se unir ao Pai: “Agora, afia tua lança para a insurreição, ela não tarda, com ela buscarás a eterna aliança: sim, fomos gerados para a paixão do eterno no convívio [...]” (NOLL, 1989, p. 158). A aliança do homem com Deus é buscada pelo narrador nolliano evocando a cantata mortuária que se mostra representada no texto literário.

A quarta parte do romance está separada por pontilhados, é como o filho que retorna à casa do pai e sensibiliza-se com as coisas mais simples, como um gole d’água ou quando foi, jovem, ao enterro de Cecília Meireles, além de questionar as cores que representam o céu e o inferno, azul e vermelho, respectivamente, e fazer uma oração a Santa Cecília, que é padroeira dos músicos. Há um misto de religiosidade e epifania, de pulverização do sagrado e do profano, pitadas de elementos musicais e glorificação do gozo, sugestão de diversos sentidos à palavra que transita pela religiosidade e pela sexualidade, que permeia toda a narrativa, buscando o caminho sinuoso do barroco como motivo perturbador, usando o tema da morte que induz ao desespero, mas também à esperança. O texto do romance se apóia na estética do exagero, do desperdício, trazendo a vertigem e a embriaguez, características que permitem a união entre o barroco e o pós-moderno, que marcam o dualismo, o antagonismo e o espelhamento em Bach.

Capítulo 2

A MELOPOÉTICA ESTRUTURAL DA CANTATA NO ROMANCE

Meu primeiro encantamento artístico deu-se com a música e não com a palavra. Talvez tenha vindo daí o fato de eu me considerar um escritor de linguagem e não propriamente de tramas e assuntos. [...] a escrita se constitui no atrito com o instante. Na luta às vezes árdua para povoar o vazio. [...] Vejo nesse “método” a linguagem como condutora para os dramas humanos que vão se revelando pouco a pouco ao longo de minha ficção. Uma música a princípio disparatada que a partir de um determinado ponto começa a encarnar de fato o tema. Tudo porque o que move a escrita em mim é o inconsciente, e não tanto o domínio que eu eventualmente possa ter sobre uma matéria ficcional.

João Gilberto Noll (2009)

Neste capítulo, analiso a apropriação de processos musicais para a escrita textual, destacando as semelhanças do romance de João Gilberto Noll com a cantata de Johann Sebastian Bach; exponho as diferenças e mostro os jogos intertextuais, confirmando a utilização da melopoética estrutural, que trata da equivalência formal entre as artes, a fim de analisar elementos literários como o enredo ou a estrutura de um romance e compará-los ao modo como as partes são organizadas entre si em formas musicais. O termo utilizado por Solange Ribeiro de Oliveira (2002), melopoética estrutural, cunhado por Steven Paul Scher trata da utilização da estrutura musical no texto literário, quando este “[...] toma de empréstimo recursos técnicos estruturais próprios da composição musical” (OLIVEIRA, 2002, p. 117). Nessa perspectiva, lanço mão da estrutura formal da cantata **Actus tragicus**, a fim de mostrar que Noll desejou reproduzi-la na estrutura do romance **A fúria do corpo**.

2.1 A melopoética estrutural: comparando os trechos das obras

A Literatura Comparada, na contemporaneidade, tem se envolvido com a relação entre artes circulando entre diferentes sistemas semióticos, recorrendo a diversas estratégias para seus estudos, dentre as quais destaco aqui a melopoética estrutural, que busca, como declara Oliveira (2002), transpor a forma musical para o texto literário de forma reflexiva, iluminando-o. A pesquisadora ainda pontua, como observamos anteriormente, que o escritor explora de forma consciente a musicalidade existente na linguagem verbal, por meio das propriedades sonoras e rítmicas de palavras e locuções, a fim de expressar a emoção da experiência e provocar um efeito de convencimento pelo afeto, fazendo para isso um empréstimo da obra musical que pode se valer de diversos recursos técnicos estruturais.

Isso ocorre, por exemplo, quando o texto literário aponta estratégias da composição musical (como tema e variações, fuga, contraponto, passacaglia, rapsódia, sonata, sinfonia, cantata), quando elementos musicais substituem elementos no texto, com a utilização de signos interdisciplinares (elementos que envolvem os signos musical e literário de forma simultânea, como o *lied*, a ópera, as canções folclóricas e a balada) e, ainda, quando ocorrem citações de títulos de músicas ou de termos técnicos musicais. A maioria das pesquisas que tratam da equivalência estrutural entre literatura e música são direcionadas para a

comparação entre as estruturas musicais, como as mencionadas, e as estruturas formais literárias. No entanto, a melopoética entende que existem várias formas de explorar a música por meio de uma linguagem compatível com a utilizada na linguagem verbal, de modo que cada escritor escolhe os elementos musicais que serão utilizados para expressar a emoção de uma experiência, visando a atingir o leitor /ouvinte de forma semelhante ao que faz a obra musical.

A fúria do corpo (1989) e **Actus tragicus** têm em comum o princípio estrutural: essa obra musical específica, em sua forma básica, a partir da sonatina que dá início à cantata, continua com coros e solos intercalados, criando uma simetria que a estrutura do romance acompanha.

Ao examinar os fragmentos das obras, verifiquei que ambas estão divididas em 14 partes e observei o quanto o romance dialoga com a estrutura da cantata, seja separando as partes do texto literário por meio da exibição de hiatos como espaçamentos entre trechos, versos, linhas pontilhadas, o que me possibilitou fazer a conexão entre as produções musical e literária, seja pelo fato de a cantata ser citada vinte e uma vezes em **A fúria do corpo**: é mencionada como *cantata* por oito vezes, “[...] a cantata no apogeu do fim, [...]” (NOLL, 1989, p. 78); como **Actus tragicus** por seis vezes, “[...] só sei que a dor de rasgar voltou pra minha cabeça junto com **Actus tragicus**, [...]” (NOLL, 1989, p. 76); como *a cantata de Bach* por mais seis vezes, “[...] era qualquer coisa como uma cantata de Bach, [...]” (NOLL, 1989, p. 75); como o canto dos mortos uma vez, “[...] mas o bá transbordaria do meu peito saciado e se ouviria o canto dos mortos no mais régio silêncio [...]” (NOLL, 1989, p. 18). Nessa última citação observa-se ainda o jogo criado pela utilizando da sílaba “bá” como referência ao sobrenome do compositor Bach, o qual exercia grande fascínio sobre o escritor brasileiro.

2.1.1 *Pequena sonata sobre tema e variações*

Arnold Schoenberg (2012), em **Fundamentos da composição musical**, aborda a prática da composição para pequenas e grandes formas conceituando e relacionando *forma* de modos diferentes. Quando o termo está ligado ao número de partes de uma obra, trata-se de forma binária, ternária ou rondó. Ele esclarece que a forma sonata refere-se ao tamanho

das partes e ao quão complexas elas são. Ritmo, métrica e andamento são as formas de dança que ditam o caminho, tais quais minueto e *scherzo*, sarabanda, *bourée*, *gavotte* e giga. Já a estrutura da peça musical é definida por ele como a organização a partir da lógica, da coerência – tal qual o texto literário –, com introdução, desenvolvimento e conclusão, conectando as ideias a partir das relações internas, mostrando que a divisão facilita a compreensão e determina a forma. A composição se dá com a construção inteligente de blocos, frases, motivos, temas, acompanhamento, caráter e expressão.

A introdução, na cantata, é instrumental; possui motivos musicais, os quais podem ser comparados com as diversas formas de frases que o narrador utiliza ao negar sua identidade. O motivo que alimenta o escritor é a negação do nome, enquanto o compositor serve-se da melodia, que pode ser comparada a um texto curto e tende à regularidade.

Bach constrói o motivo na sonatina da cantata, começando no segundo tempo do compasso quaternário, terminando no primeiro tempo do compasso seguinte, sendo que no início do motivo temos uma pausa de semicolcheia seguida de três semicolcheias para formar o tempo do compasso, como pode-se observar na figura 19.

Figura 19 – Motivo da sonatina da cantata 106 de Bach



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2020 utilizando o Programa de edição *museScore*.

O segundo e o terceiro tempos são formados por uma colcheia unida a duas semicolcheias em cada tempo, ritmicamente falando. O motivo marca a sonatina que, conforme Dürr (2014), não consegue consistência temática, mas permite a variação motívica. Este motivo é repetido novamente no compasso seguinte com uma variação na terceira nota, que passa a ser bemol,²⁴ e na quinta nota, alterada em meio tom acima, concluindo com nota diferente uma terça abaixo da nota do final do motivo básico.

²⁴ Bemol: sinal de notação (b), normalmente colocado à esquerda da nota, indicando que essa deve ter sua altura abaixada em um semitom. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 92.

Figura 20- 1ª variação do motivo da sonatina



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2020 utilizando o Programa de edição *museScore*.

O sexto compasso da sonatina é o terceiro em que as flautas tocam. Nele, a repetição é feita de outra maneira. Começa na mesma nota si bemol inicial e, em vez de subir um intervalo melódico de quarta justa, sobe uma segunda maior. Na sequência, desce uma quarta justa, que é formada por dois tons e um semitom. Na segunda célula rítmica dos motivos anteriores, a última nota do primeiro tempo, a terceira nota do motivo, é repetida no segundo tempo. Neste motivo isso não acontece. Há um salto com intervalo de sexta maior que representa quatro tons e um semitom. Em seguida, temos um intervalo de terça menor ascendente e descendente formando a célula inteira, que se repete ritmicamente, porém utiliza intervalos diferenciados para modificar ainda mais o motivo. Sua finalização é modificada também ritmicamente, como pode ser visto na figura 21.

Figura 21 – 2ª variação do motivo da sonatina



Fonte: Bach, 2012. Editada por CALLADO, 2020 utilizando o Programa de edição *museScore*.

A introdução do romance, sem título, é marcada pelo desejo do narrador-protagonista de esconder seu passado histórico, por não desejar ser reconhecido, diferenciado, marcado por um nome. A negação do passado significa que esse protagonista deseja viver o presente, no caso, uma história de amor. Ele vive à margem da sociedade, preza pela liberdade e pela possibilidade de prazer sem culpa.

No romance, o primeiro motivo do trecho introdutório é a frase inicial “O meu **nome não**” (NOLL, 1981, p. 9). Uma frase curta, negativa, composta por quatro pequenas palavras e que declara que o narrador não está interessado em se identificar, que ele deseja se misturar

a todos, como podemos observar nesta frase: “**Nome** de ninguém **não**” (NOLL, 1981, p. 9). A declaração no texto representa a igualdade que deveria existir entre todos. O protagonista segue sua narrativa propondo um mergulho na memória para pescar esse nome não declarado: “Mas se quiser o meu **nome** busque na lembrança” (NOLL, 1981, p. 9). O nome não tem a menor importância para esse narrador: “**Não** soldo portanto, à minha cara um **nome** preciso” (NOLL, 1981, p. 9); ele pode ser nomeado com qualquer nome, que pode ainda ser trocado – “O meu **nome** de hoje poderá **não** me reconhecer amanhã” (NOLL, 1981, p. 9). A repetição gera uma força positiva para garantir que este nome não seja manifestado. “O que **não** vou declarar é o **nome**” (NOLL, 1981, p. 9). O reforço vai ampliando a força que é negar alguma coisa na contemporaneidade e mostra que, junto com o nome, os acontecimentos do passado também não devem ser comentados. “O meu **nome** não. Nem o meu passado” (NOLL, 1981, p. 9). A introdução convence que o nome não será fornecido: “Os nossos **nomes não** serão pronunciados” (NOLL, 1981, p. 10); “Não me condenem por **não** dar meu **nome** nem o dela”; “Meu **nome não**. Nem o dela”; “Um **nome** que **não** é nada além de todos os outros”; “O **nome** do passado civil **não**” (NOLL, 1981, p. 10 – grifos meus).

Bach e Noll utilizaram o mesmo método para construírem suas obras. Os motivos podem ser comparados, pois o motivo básico nolliano é *o meu nome não*. A negação se repete de variadas formas durante o pequeno trajeto textual de quatro páginas da introdução, e o narrador afirma de diversas maneiras que o nome ele não vai pronunciar. As repetições acontecem com modificações, para que o texto não fique monótono. Em “Os nossos nomes não serão pronunciados” (NOLL, 1989, p. 10), por exemplo, a frase tem o verbo no futuro, enquanto a frase básica não possui verbo. Uma frase que nega uma informação que, na atualidade, é extremamente importante: “O que não vou declarar é o nome” (NOLL, 1989, p. 9). O modo de identificação social é fornecer o nome, que carrega inúmeros significados, uma personalidade e outras particularidades que diferenciam as pessoas umas das outras. Mas o narrador não quer ser conhecido nem que desconfiem dele, e o nome entregaria detalhes pessoais que o protagonista não quer expor.

Nesse sentido, percebo que as duas obras iniciam com um motivo que podemos determinar de tema e variações, mostrando o quanto se entrelaçam ao percorrer o caminho traçado pela regularidade das produções, tanto musical quanto romanesca. No romance, o

que é negado vai se revelando sutilmente no decorrer da narrativa, a partir da memória do protagonista que, enquanto narra, fragmenta-a com lembranças do passado negado na introdução. O tema musical pode ser comparado a uma hipótese que necessita de provas para ser aceita e que requer o inesperado, peripécias e aflições que buscam soluções bem elaboradas, desenvolvimentos e contrastes que, inspirados no tema, vão se mostrando diferenciados, mesmo que minimamente. O motivo é repetido de forma diferenciada para evitar a monotonia, do mesmo modo que acontece na escrita literária.

2.1.2 *Deus, Afrodite e o Tempo*

O 2. *Coro* na cantata equivale à parte intitulada de “Afrodite” no romance, pois tanto neste quanto naquela caracteriza-se, no tamanho, pela maior parte do total de ambas as obras. Este trecho na cantata está dividido em oito subpartes, sendo as três primeiras consideradas por Dürr (2014) como um moteto que intercala uma fuga entre coros homofônicos. No romance, o trecho está dividido por hiatos que somam também oito partes.

Quadro 1 - Relação de extensão dos trechos das obras

O moteto do 2. <i>Coro</i>			
cantata	Parte sem nome Coro homofônico	Parte A - <i>Allegro</i> Coro polifônico- Fuga	Parte B - <i>Adágio assai</i> Coro homofônico
Nº de compassos e tipo	06 - quaternário	34 - ternário	07 - quaternário
romance	AFRODITE	Parte A -	Parte B -
Nº de páginas - temas	08 - Tempo	01- Vida	10 - Morte

Fonte: CALLADO, 2019.

O primeiro coro homofônico fortalecido por instrumentos, sem marcação de andamento, possui um texto afirmativo de que o tempo de Deus é o melhor dos tempos. O tempo de vida que é determinado para cada ser humano. O trecho inicia com a melodia cantada pelo naipe de sopranos, acompanhados pelo contínuo e, em seguida, as vozes de contralto, tenor e baixo se juntam aos sopranos. O coro homofônico a quatro vozes se une posteriormente aos instrumentos, que encerram o trecho, sozinhos.

No romance, o narrador conta a história de Afrodite, que leva uma vida de mazelas, sem dinheiro, observando as outras pessoas como se estivesse fora do jogo da vida. O escritor utiliza a intertextualidade evocada por Sant'Anna (2003) quando o escritor se apropria de textos de outros autores para construir o próprio texto. Há no trecho uma paródia do texto da cantata sacra, pois os personagens vivem como podem para manter a chama do sexo acesa, mostrando que quem determina o tempo de vida é o homem, enquanto na cantata é Deus quem o faz. O tempo divino e tempo o humano formam um duplo antagônico ao determinar que a religiosidade condena o sexo, enquanto o narrador nolliano o enaltece. Deus é parodiado no romance com a deusa da beleza, Afrodite:

[...] sou delicado nas mãos de Afrodite, ela me esfrega o rosto, o peito, fricciona os testículos, pênis, barriga, afaga, diz que tudo voltará ao normal, e tudo volta ao normal [...] ela me fala de coisas enternecidas, diz que um dia tudo há de se esclarecer, os tiranos de um lado, os injustiçados do outro, e haverá uma linha de fogo separando as duas hordas, os déspotas malditos ainda terão tempo de apreciar o paraíso sem fim dos outrora injustiçados [...] (NOLL, 1989, p. 13).

Há nesse trecho uma estilização da história divina em que Deus abre as portas do paraíso para os injustiçados, motivo pelo qual o ser humano deve compreender que Deus oferece um tempo para cada pessoa, que o utiliza como deseja, sendo que suas ações determinam o local onde passará sua eternidade. No romance, esse Deus é representado pela deusa do amor, que é Afrodite:

[...] nessa hora em que quase adormeço é que admiro devoto a beleza de Afrodite, tão devoto que nem lembro mais o que veio antes do Silêncio e sinto no silêncio a ordem natural, com ele a aragem refresca a beleza de Afrodite, o sol enaltece a beleza de Afrodite, o rugido longínquo da fera vira artefato de proteção à beleza de Afrodite, e tudo é a meu favor quando admiro a beleza de Afrodite. (NOLL, 1989, p. 14).

A palavra “devoto”, utilizada no texto, é indicativa de ironia com o religioso, místico e contemplativo que aparece na cantata. O fragmento do romance é equivalente ao da cantata supracitado, pois começa com o narrador falando sozinho e refere-se ao silêncio, que mostra a força de sua voz interior:

Neste momento noto que falo sozinho, que não há nenhum mendigo na minha frente nem dos lados nem atrás, era eu que falava com a imagem fantasma, ah se eu não pudesse mais exprimir o que quer que seja, puro silêncio cercado de deserto por todos os lados, talvez só aí recuperasse alguma coisa mais digna mas não, aprendi a falar ainda no útero e me parece agora todo silêncio inatingível. Falo e falo por essas ruas de Copacabana à procura de Afrodite, a quem pertenço desde os idos em que não me conhecia, quando ainda dizia bá para pedir o leite [...] (NOLL, 1989, p. 17).

Se o silêncio é inatingível é porque outras vozes, mesmo que internas, permeiam o falar sozinho do narrador. São vozes que orientam ou desorientam esse personagem que, repentinamente, se percebe falando sozinho pela rua, acompanhado de uma diversidade de ideias. Enquanto dialoga consigo mesmo, emerge de um processo reflexivo em busca de sua interioridade e de tudo aquilo que deseja esquecer, mas que está impregnado em seu corpo, e se torna presente pelo exercício da memória, resgatada ao pronunciar a sílaba *bá*, narrando sua história, seu passado, que deveria estar esquecido, mas é evocado nessas lembranças, acrescentando outro nível de complexidade ao jogo narrativo. Esta segunda parte do romance, que se assemelha ao moteto, também é similar à ária *da capo*, conforme a estrutura da cantata: na primeira parte, além de falar de Afrodite, cita o compositor; na segunda, trata apenas de Afrodite; na terceira, trata da amada e promove um retorno ao compositor, quando o narrador o compara com seu contemporâneo Haendel, ativando a estrutura da ária *da capo*, formada em A-B-A.

A linha da prosa poética é puxada pelas palavras, fazendo brotar significados que comprometem o narrador quando este afirma não querer ser identificado. Ao surgir como a deusa Afrodite, “do borbulhar sonoro” das ondas do mar, a metáfora silábica evoca o compositor. O protagonista, em sua fala interiorizada, expõe seu encantamento com Bach, trazendo para o texto a importância desse compositor e impondo uma abertura da narrativa para a música barroca, expondo uma cantilena de produção de sentidos diversos dentro do romance, num jogo com a sílaba do sobrenome do compositor pelo qual ele é mais conhecido: Bach, como vimos em outra passagem, se transforma em *bá*, a forma simples de pronúncia em português do sobrenome alemão do compositor (cuja pronúncia é *bá* acompanhada de um “r” surdo, próprio da língua alemã, mas que os brasileiros geralmente pronunciam *bá*). Nessa transformação ou dissolução do nome do compositor alemão em dois fonemas, a sílaba “bá”,

há uma tentativa de representação de uma realidade distorcida na qual o narrador se submete ao jogo de significantes que a ele foi apresentado pelo mundo do inconsciente, mostrando a relação de amor, desejo e gozo de um corpo marcado pela música e pela construção contínua de significados. Ao escutar o som silábico supracitado, o narrador é remetido a diversas impressões psíquicas com a produção de inúmeras imagens acústicas, as quais ele já vivenciou empiricamente a partir do nome do compositor barroco, “[...] bá é o que clamo como interjeição salvadora [...]” (NOLL, 1989, p.18), interjeição muito utilizada pelos gauchos, o que ressalta a a região onde o escritor nasceu.

Assim, Bach é citado no romance como interjeição, como apelo ou como ordem para chamar a atenção, aparecendo como elemento desagregador, como o significante do deslocamento, da imprecisão, do ambíguo e da carência. Um modo antropofágico²⁵ de apropriação nolliana sobre o nome do compositor europeu e suas composições, pois Bach se funde à nossa cultura carnalizadora, numa apropriação do que é europeu como se fosse nosso, conformando uma crítica à dependência artística e cultural e à necessidade de digerir os padrões europeus acreditando serem estes benéficos para o desenvolvimento cultural do país.

Ao evocar Bach, o protagonista manifesta algo que lhe foi privado no passado e que, no momento presente, vivencia ou relembra sem culpas. Nas ações cotidianas mais simples, como pode ser percebido, ele recorda sua infância, trazendo a criança que aprende a falar, *bá*, transmitindo algo próprio do ser humano, que é a tentativa de se comunicar: “[...] quando dizia bá para pedir o leite e este bá expressava uma carência maior, bem maior do que a boca no leite [...]” (NOLL, 1989, p. 17). O protagonista, ao colocar a boca no seio da amada, diminui a carência acometida na infância pela boca no leite, ou no seio, pela relação com a mãe no momento da amamentação, que é um carinho e ao mesmo tempo alimenta e incentiva o erótico do ser, como um retorno às suas origens.

²⁵ No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade se refere a Wagner, compositor alemão posterior a Bach: “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso”. ANDRADE, Oswald de. O manifesto da poesia pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 14ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1997, p. 426.

O Rio de Janeiro, capital do Brasil nos anos 1920, era via de acesso para a entrada da cultura europeia no país, instigando ainda mais a valorização dessa cultura em detrimento da cultura brasileira. Esse fato torna-se importante para alimentar reflexões, principalmente culturais, quando Noll critica o discurso higienista ao mostrar as mazelas sociais, econômicas e culturais, a realidade que os governos desejavam manter escondida a fim de limpar a cidade maravilhosa para deixar visível apenas sua beleza e esconder seus problemas, colocando as pessoas desprovidas de bens à margem da sociedade, conduzindo a uma carência social:

[...] e mais carência me seja dada se for para explodir um **bá** nos olhos de quem já se esqueceu de si: **bá** digo aos passantes, **bá** grito ao cachorro machucado, me chamam de pirado na porta de um boteco, me chamam de **bábábá** na frente do cinema, vou clamando **bá** pelas calçadas e não importa nada que não seja este ensandecido **bá** agoniado. (NOLL, 1989, p. 17-18, grifos meus).

O narrador mostra que um susto dado em alguém também pode ser articulado com essa sílaba, basta variar a frequência sonora. A música também propõe essas mudanças de sonoridade para não cair na monotonia, tal qual a comunicação eficaz, seja oral ou textual. São apelos que expressam formas diferentes de comunicação para que possa ser feita a ligação com o compositor barroco nas repetidas vezes em que o invoca. Ao pronunciar o *bá* ensandecido, o narrador prioriza sentimentos como a agonia, própria da cantata **Actus tragicus**, que trata da morte, incluindo palavras que evocam imagens, sensações de alucinação, criando uma defasagem com o barroco e, posteriormente, explicando a importância que a sílaba tem para ele, mendigo e conhecedor da música de concerto barroca, colocado no texto para enfatizar as oposições, o dilema, os contrastes que são próprios do estilo.

Através do narrador, Noll deseja materializar a imagem acústica ao evocar a lembrança do compositor na memória, não se preocupando com o conteúdo semântico, mas com a imagem sonora ou com a manifestação fônica do signo. Esse *bá* que rememora Bach também evoca a cantata **Actus tragicus** e o homem barroco mortificado, que buscava a salvação e, simultaneamente, desejava os prazeres mundanos, assim como a cantata mortuária que tem a função de preparar o corpo para a morte, para a transposição. O som de **Actus tragicus** é o

som que abre portas interiores, que desnuda seres, que traz duplos sentidos, que permite ao narrador transitar pelo mundo real e pelo imaginário como em um labirinto de fios emaranhados que carece de ser revelado. Essa escuta musical provoca no narrador um revelar-se a si mesmo através da exaltação ao compositor e da explosão do nome de Bach, repetidas vezes, como confirmação e reprodução da estrutura musical que se repete por uma ética do desperdício. Há um transbordamento de significantes, que povoam uma narrativa saturada, marcada pela musicalidade e pela sensorialidade que emergem simultaneamente ao prazer e à barbárie, e tudo mais que pode estar submerso em um ser humano: “[...] **Bá** seria o som, a sílaba que tudo abriria, **bá** chegaria até o último esconderijo de alguém, [...]” (NOLL, 1989, p. 18).

O narrador é como uma máquina de produção sonora, ao criar, através das palavras, imagens que possibilitam marcar seu posicionamento de consciência social. O som da música bachiana consegue alcançar um diferenciado orifício erótico no ser humano, seu ouvido, como é sustentado por Schafer: “O ouvido é também um orifício erótico. Ouvir lindos sons, [...] é como sentir a língua de um amante em nossos ouvidos” (SCHAFER, 2011b, p. 29). A música de Bach traz à tona um homem voltado para seu interior, pois não deseja que ele seja revelado; porém, deixa transparecer o seu prazer em transgredir, ao evocar na lembrança uma música que é fortemente vinculada à religiosidade.

Evocar o compositor é um desejo de entronizá-lo na escrita literária; uma indicação de que Bach, através da sua música, torna-se o fio condutor nessas peripécias que o romance propõe. Ao narrador é permitido transitar no tempo e se apropriar do compositor e de sua composição, parodiando Bach ao proferir palavras que se aproximam e se distanciam do tempo do compositor barroco, construindo tensão e relaxamento como na música. A tensão produzida pelo protagonista parece querer suscitar um sentido, o narrador está a oferecer-se, se expor, produzir uma leitura de Bach para sua própria obra: “[...] **bá** o meu condão, meu abre-te-sésamo, afrouxaria as presilhas de Afrodite à penugem do meu **bá**, os infelizes **babariam** seus dejetos à música do **meu bá**, [...]” (NOLL, 1989, p. 18, grifo meu). Ele parodia Bach como um banquete a ser ingerido, e depois golfado como excrementos, tal qual o processo da escrita que se apropria do alheio, seleciona e utiliza o que é de interesse tomando-lhe posse, tornando-o seu, transformando-o de musical em literário. A expressão é

libertária para o narrador, liberando-o de preconceitos e de discriminações, encaminhando-o para a entrega corporal e sensorial, para o sexo sem culpas, como forma de criticar a sociedade repressora que emoldura o ser e o impede, pelas regras, de realizar seus desejos mais íntimos.

O narrador mendigo percorre o ambiente público, sendo o personagem criado para mostrar como vivem os marginalizados, para revelar a desigualdade que surge como crítica social e para denunciar como a pessoa em situação de rua se torna invisível e excluída socialmente: “[...] bábábá reluziriam as estrelas e a noite toda seria festa de luz do meu **bá** [...]” (NOLL, 1989, p. 18, grifo meu).

A escrita fragmentada é análoga à cantata bachiana e a metáfora que a acompanha é como uma explosão de fogos de artifícios. Os textos e peças de arte barrocos são uma festa, uma explosão violenta de extravagância, e esse simulacro proposto pelo narrador de **A fúria do corpo** remete às formas musicais, com a reiteração de algo que precisa ser espalhado no texto, como os poetas lançam os motes e depois os espalham pelo poema. O narrador continua sua cantilena mortuária afirmando que carece de dinheiro até para tomar um café:

[...] meu dinheiro não chega para o café mas o **bá** transbordaria do meu peito saciado e se ouviria o canto dos mortos no mais régio silêncio e todos sairiam de suas casas ao encontro do **bá**, do mais puro **bá**, **bá** é o que clamo como interjeição salvadora e todos os empregados saem de sua tocas e espalmam o **bá** nas suas mãos calosas. (NOLL, 1989, p. 18, grifo meu).

O pouco dinheiro do narrador não dá para tomar um café, mas ele se satisfaz escutando o canto dos mortos, o qual transborda do seu ser e que, provavelmente, é a cantata mortuária **Actus tragicus** citada na narrativa. A música citada propõe a união do homem com Deus, clama para ele que se prepare para esse encontro, que organize sua evolução interior e seus estados de alma. O texto do romance propõe que os trabalhadores apreciem a música bachiana pelo viés da sensibilidade, ao comprimir entre as mãos o Bach, pois as mãos cheias de calos, geralmente, não condizem com pessoas que apreciam esse estilo musical. O narrador demonstra que não é preciso ter erudição para escutar Bach, mas muita sensibilidade, contraposta às calosidades das mãos que trabalham duro. O homem trabalhador pode sair em busca do erótico que a música exala, porém, o narrador, por ser

mendigo, possui mais energia para essa busca. O seu corpo em fúria corre atrás do sexo, do erótico e do prazer para desperdiçar a energia acumulada. O ato de não trabalhar evoca a força que poderá ser gasta com o sexo em vez de ser despendida como trabalho, o que impediria o homem de sentir prazer por não possuir a energia necessária para a ação sexual. Ele caminha em sentido oposto, sai em busca de dinheiro, é um mendigo e não um trabalhador, e transgride o tempo todo as leis do mundo. Prostituir-se, por exemplo, é um modo de transgressão social e de fingir sua negação do passado, de simular uma saída para sua situação de rua.

A escuta musical do narrador no romance propõe a união do homem com ele mesmo, com suas necessidades, seus desejos e prazeres, e os aplausos representam uma relação maior com a música, que ultrapassa a espiritualidade e alcança o gozo graças à aprovação dos homens, sejam eles trabalhadores ou não. Ao realizar esses desejos, que são sexuais e corporais, ele vai contra as leis impostas pela igreja, deixando de lado a repressão estabelecida socialmente. O narrador propõe aos trabalhadores, assim, que saiam em busca da música bachiana para serem alimentados de prazer, de erotismo; sugere também a transgressão ao escutar uma música que exala exuberância sexual e prazer ao mesmo tempo em que acalma.

O som emitido pelas palmas também é um *bá* entre as mãos que se comprimem, negando a religiosidade impressa na música barroca, modificando o caminho de condução do homem que escuta tal música a uma transformação: agora uma busca pela transgressão, um modo de colocar os prazeres no palco da vida para serem vivenciados, a partir de um corpo em fúria acompanhado pela cantata. Um modo de infringir a norma, de trilhar um caminho contrário ao socialmente determinado que, muitas vezes, o homem trabalhador dominado pela religiosidade segue sem contestar.

Severo Sarduy (1960) já afirmava ser o período barroco marcado pela ambiguidade. Essa imprecisão é pronunciada pelo narrador do romance diversas vezes. Nesse longo trecho literário que evoca Bach, o escritor traça em torno do nome do compositor uma órbita por meio de um “mecanismo de artificialização” que Sarduy denomina de leitura radial, que deixa suas marcas no jogo de palavras que o protagonista cria entre o nome do compositor barroco e a sílaba bá. A artificialização por substituição e por proliferação acontece através

de uma rede de conexões, pelo simulacro, pela combustão de um corpo livre para transgredir e pela multiplicidade colocados no texto, mostrando que Noll busca se inspirar no tempo barroco para criar seu texto. O narrador reflete esse barroquismo e percebe o escuro do seu tempo, mergulha nas trevas e não se deixa cegar pelas luzes, como nos mostra Giorgio Agamben (2013) ao refletir sobre a contemporaneidade. O protagonista mantém uma relação com o passado, se aproxima de suas origens ao mesmo tempo em que as nega, e é esse movimento de distanciamento e aproximação que pulsa no presente da narrativa.

A situação social do narrador faz com que ele negue seu passado, ao mesmo tempo em que fragmenta o tempo e provoca o encontro entre o contemporâneo e o seu reflexo, que é o barroco através da evocação de Bach. Sua condição social negativada pela falta do dinheiro coloca-o no patamar de um sujeito que, em sua invisibilidade social, faz um retorno que não cessa de se repetir, como a música. Ele busca uma relação do seu tempo com outros tempos, através da música bachiana. Mesmo sendo mendigo em um mundo capitalista, a música é excessiva no corpo desse narrador que escuta silenciosamente a cantata, o canto dos mortos, evocando a dualidade entre silêncio e som, entre carência social e conhecimento musical apurado, entre morte e vida.

2.1.2.1 Deus e Afrodite determinam a vida em *allegro*

O segundo trecho do moteto na cantata está em andamento *allegro*, em forma de fuga, com uma instrumentação que ora está junta, ora separada das vozes, e convoca o homem à vida. Deus é o único que conhece o tempo de cada vida na terra, sua movimentação e existência no mundo. Wisnik (2011) garante que Bach cria em suas composições uma perseguição com intenção fáustica, de uma música em movimento, de uma harmonia das esferas que estivesse, por uma espécie de contrassenso com o mundo platônico, “em progresso”.

A paródia está em transformar a deusa Afrodite em Deus quando na narrativa: “[...] que você devasse toda a podridão do mundo e ressurgir iluminada para reinar: foi para isso que você foi feita, reinar-reinar, mesmo que quando chegar ao reino você se veja no terminal da vida e o reino tenha a duração de um suspiro [...]” (NOLL, 1989, p. 21). O criador do

mundo é comparado com a deusa do amor. São os conhecedores dos mistérios da vida e de sua duração.

A segunda parte do moteto trata do tema “vida”, que no romance surge com a exaltação ao sexo, ao corpo, ao sangue, que é também a vida na visão do protagonista, que se revela como “[...] um cão faminto diante de uma posta de carne [...]” (NOLL, 1989, p. 21). A vida é comemorada com voracidade pelo narrador e o sexo é a mola propulsora para gerar essa energia vital.

No trecho do romance que equivale à segunda parte do 2. *Coro*, o narrador fala apenas de sua amada. Ele cria um trecho que difere completamente da parte anterior em que cita o compositor. Nessa, o narrador evoca o sangue da amada como representação da vida e do sexo pelo corpo que é livre. Ele evoca o falo como representação de sua completude e afirma que o sexo é vida, alma, amor e luz. Na cantata, essa segunda parte é um coro em fuga, rápido, que canta o tempo por Deus dado ao homem, sua vida, movimentação e existência nesse tempo que lhe é determinado. O trecho inicia com a entrada, nesta ordem, de sopranos, contraltos, tenores e baixos, acompanhados do baixo contínuo, flautas e violas. No trecho que emula o *Allegro* da cantata no romance, Afrodite revela sua paixão pelo narrador, ao entregar seu corpo em fúria transformado em suporte para o homem amado, que o apoia em sua origem e passa a ser sua linhagem. “– Sabe que te amo e o mundo tá morrendo à míngua? Ela se levantou e tinha o rosto suado, duas placas de ardência. – Sabe amor? Eu apenas ouvia. Não queria compromisso com nenhuma resposta” (NOLL, 1989, p. 21). O narrador não quer se comprometer com esse amor, mas ele a deseja e aos poucos vai revelando esse desejo pelo corpo de Afrodite, narrando num movimento crescente a fúria do desejo sexual pela mulher, por todos os deuses que nela habitam, desejando que ela viole todas as regras do mundo e retorne iluminada, pois foi feita para transgredir. Mesmo com a fome rondando seus corpos, ainda há consciência de que esta não é só corporal e sexual. Há uma fome de igualdade, de justiça, de juízo por questionarem a existência de um governo sobre suas cabeças.

Essa revelação sobre o corpo de Afrodite ocorre como o *Allegro* da cantata, de forma curta e rápida, em apenas uma página, que começa narrando as partes íntimas do corpo da mulher amada, o sangue que sai deste corpo e que simboliza a vida e toda a beleza dessa mulher, seu calor corporal e a comunhão do narrador com ela através do sangue menstrual,

gerador de energia como o sangue no corpo correndo nas veias: “Afrodite arreganhou os lábios da buceta com os dedos e eu só aí notei que ela estava menstruada. Eu gostava daquele sangue, imprimiria nele minha sede que ficava vermelha [...]” (NOLL, 1989, p. 21). O narrador declara sua paixão pela mulher e a compara com outras mulheres, evocando o feminino, afirmando que todas elas estão presentes na amada, revelando sua força e sua beleza, e manifesta seu amor cantando todas estas mulheres como se fosse a entrada do naipe de sopranos na fuga: “– Sou todas as mulheres que já amaram. Sou Afrodite, Greta, Helena, Catarina, sou meu corpo contigo, a esperança de romper o hímen da pessoa que é tu, vem e te espanta com o meu outro. Pega na minha xota, investiga, incendeia, reclama do alheio!” (NOLL, 1989, p. 21). Nesse trecho, o travessão que antecede a fala deixa claro o diálogo de Afrodite com o narrador no instante em que ela declara ser todas as mulheres que transformaram seus entornos. Afrodite marca o eterno feminino na imagem da deusa do amor, nome ligado aos prazeres corporais, contrapondo-se a Atena, deusa grega da sabedoria, das artes e da prudência, com ampla capacidade de reflexão e poder mental, que se manteve virgem para não abandonar as lutas ao engravidar. A voz do narrador se une à voz de Afrodite e também às vozes das mulheres belas e fortes que estão internalizadas na amada, mostrando uma semelhança com a cantata e seu coro em fuga com entrada sucessiva das vozes.

O *Allegro* é o movimento diferenciado nestas três partes iniciais do 2. *Coro*. Na cantata é a maior parte, que intercala as outras duas, sendo que a primeira contém seis compassos, a segunda trinta e quatro, e a terceira, sete. O romance segue um caminho contrário em relação ao tamanho das partes: a parte intermediária, na cantata, é muito maior que as outras duas, enquanto no romance esta mesma parte é muito menor.

2.1.2.2 A morte como expressão da vontade divina

A terceira parte da cantata retorna ao coro homofônico com andamento *Adagio Assai* e instrumentos que acompanham as vozes, sendo que as flautas acompanham o naipe de sopranos, a primeira viola da gamba segue o naipe de contraltos, a segunda viola orienta-se pelos tenores, enquanto o baixo contínuo segue o naipe de baixo, processo este denominado de *collaparte*. Esse trecho evoca a morte tanto na cantata quanto no romance: “Você matava.

Matava um por um todos os que fossem obstáculos entre você e a tua Graça de estar viva [...]” (NOLL, 1989, p. 22). O trecho no romance evoca diversos tipos de morte, como aquela por falta de comida, por falta de emprego e mesmo pela apatia do narrador em estado de dissolução, além do desejo de Afrodite de matar todos os obstáculos que surgissem, fossem políticos ou sexuais, os quais seriam eliminados como os seres que caminham em direção ao fim como “uma heroína sexy exterminando o Gênio do Mal” (NOLL, 1989, p. 22). Essa parte que trata da morte, no romance, é similar à cantata mortuária que declara em seu texto que o homem morre no tempo certo, segundo a vontade divina. A deusa Afrodite tem o poder de tirar a vida tal qual Deus, como determinado no texto da cantata.

O romance também reproduz esta estrutura da cantata de coro homofônico, fuga e coro homofônico novamente, porém a emulação não é apenas estrutural, mas temática, e pode ser constatada ao se observar a menção, na primeira parte, no trecho sem nome referente ao primeiro coro homofônico, do compositor barroco; na criação de uma segunda parte que não engendra nenhuma menção a Bach; e na inserção, no terceiro trecho, de outra citação relacionada ao compositor barroco, como pode ser observado no quadro a seguir:

Quadro2 - Relação das partes das obras

2. Coro			
cantata	Parte sem nome	Parte A - <i>Allegro</i>	Parte B - <i>Adágio Assai</i>
Estrutura	Coro homofônico	Fuga	Coro homofônico
romance	AFRODITE	Parte A -	Parte B -
Tema	Bach - Tempo	Sexo - Vida	Bach - Morte

Fonte: CALLADO, 2019.

O terceiro trecho novamente cita Bach, como se fosse um retorno à primeira parte, com andamento mais lento, as quatro vozes juntas, acompanhadas por todos os instrumentos, finalizando com uma fermata que parece deixar o som sem uma resolução, ao congelar o instante com as reticências, ao mesmo tempo em que instaura uma continuidade, promovendo a ideia de que algo ainda acontecerá. A semelhança se dá pela pontuação, pois na música está representada pela fermata e, no texto, pelas reticências, ambas fornecendo o efeito de suspensão. No romance, o narrador informa: “[...] e morro agora neste instante se você vier...” (NOLL, 1989, p. 24). O sinal de reticências informa uma omissão do narrador referente a algo que ele não quer revelar, ou ainda muita emoção, ou a insinuação de que o prazer dela

depende da aproximação do protagonista, da presença dele no corpo dela. Na cantata, Bach suspende o som utilizando a fermata ao final de cada grande parte, denominadas de 1. *Sonatina*, 2. *Coro*; 3. *Arie* e 4. *Coro*.

Bach preferiu as cantatas aos oratórios e às óperas, gêneros dramáticos criados no período barroco, embora tenha composto *Oratório de Natal* e *As Paixões segundo São João e São Mateus* e não tenha feito nenhuma ópera. No período barroco, Haendel era mais conhecido que Bach porque fazia música para ser executada nos grandes palcos, enquanto Bach as fazia para os fiéis da sua igreja, nas cidades em que vivia. Haendel sempre teve sua obra musical reconhecida, enquanto Bach morreu sem esse reconhecimento, o qual foi obtido apenas com a descoberta de sua obra por Felix Mendelssohn-Bartoldy.

Karl Geiringer (1985) afirma que o compositor é um gênio arquitetônico, que coloca de forma clara como se deve compor música observando a estrutura, a proporção, o desenho melódico, a progressão, a clareza de seu contraponto e ausência do que era considerado na época vulgar e que continua moderno e instigante nos estudos musicais até a contemporaneidade. Estas e outras questões barrocas como fragmentação, multiplicidade, volutas, dispersão e excesso são sinais que aproximam o compositor do narrador nolliano. “[...] ó Lourenço magro como eu, triste de tanto esperar pelo Messias de Bach (Haendel jamais, né Lourenço?), (NOLL, 1989, p. 27). O narrador faz esta distinção entre os compositores barrocos por ser Bach considerado o compositor que é o fundamento de toda a música. Aquele que é socialmente colocado à margem vai buscar em Bach um ponto de convergência, pois o compositor, em sua quase marginalidade, não teve o reconhecimento de sua genialidade, fato que se contrapõe à ocupação do centro de produção musical por Haendel naquele momento, o que talvez possa ser o motivo pelo qual o narrador cita ambos e, ironicamente, declara sua preferência por Bach.

O narrador extasiado com a cantata oferece seu corpo ao outro, ao som de Bach. A música age no indivíduo através de seus elementos constitutivos – ritmo, melodia, timbre, estrutura e forma –, deixando o ser humano indefeso a partir de sua escuta, pois o seu poder de alcance invade o ser e o modifica, transformando sentimentos a partir de uma experiência individualizada. Zampronha (2007) afirma que a música mantém um discurso de sentido no qual o sujeito trai seu inconsciente, em que a escuta tem o papel de ocultar e revelar: “[...] a

música é dotada de uma dimensão onírica, inconsciente e sexual, o que possibilita acesso ao nosso eu” (ZAMPRONHA, 2007, p. 37). O narrador do romance vivencia essa dimensão delirante influenciado pela música bachiana, a qual lhe estimula diversas reações delirantes. Zampronha afirma ainda que a música, ao ser estimulada, encaminha o indivíduo para uma viagem ao seu interior:

[...] o estímulo sonoro e musical carrega sempre o *poder* de *impressionar*, de burlar mecanismos de defesa e favorecer uma maior aproximação do indivíduo consigo mesmo, o que se traduz em respostas biológicas e fisiológicas, em reações sensoriais, hormonais, fisiomotoras e psicológicas propriamente ditas. (ZAMPRONHA, 2007, p. 70).

Desde Aristóteles e Platão já havia discussões sobre os efeitos da música no ser humano. John A. Sloboda (2008) declara que a música desperta no ser humano emoções profundas e significativas, que acontecem através da escuta, execução ou composição. Essas emoções podem ser modificadas a partir da vivência musical cotidiana, do deleite estético até a depressão profunda. A mesma música pode gerar diversas emoções no mesmo ouvinte simultaneamente, e diferentes comoções se escutada em épocas distintas. A escuta da música barroca, em sua transcendentalidade, bem como a escuta de outras músicas, sejam quais forem, modifica o indivíduo, ampliando ou diminuindo suas inquietações, ansiedades, medos e, no caso da cantata mortuária, acalmando e relaxando. A morte está presente na cantata de forma diferenciada. É apresentada para induzir o ouvinte à calma e não ao desespero. Percorre o caminho inverso do corpo em fúria, inquieto e inconstante, desse narrador, que narra tudo a partir de uma ilusão evocada pela mistura do mundo real com o imaginário, através da junção da narrativa com a música para evocar o mundo contemporâneo de um ser desintegrado. O narrador utiliza o futuro do pretérito, expressando a incerteza, a indignação, a possibilidade de realização de uma ação passada a partir dos verbos: “seria”, “abriria”, “chegaria”, “reluziriam”, entre outros, que traduzem os seus desejos, os quais não se concretizam, pois Bach não consegue se sobrepor ao balé aéreo de Afrodite. Ele se apropria do barroco para se aproximar da fratura do tempo, como insinua Giorgio Agamben (2013), dessacralizando Bach.

Actus tragicus exala a maldição e a punição da Morte, que fica implícita no *Antigo Testamento*, transformada em promessa e felicidade completa através da intervenção de Cristo. O tema da morte, presente tanto no romance como na cantata, fica evidente com o comentário de Karl Geiringer sobre a cantata de ofício fúnebre: “[...] a maldição e punição da Morte, implícita no Antigo Testamento, foram transformadas em promessa e bem-aventurança através da intervenção do Cristo” (GEIRINGER, 1985, p. 153). Para Geiringer (1985), a melodia da cantata transporta seus ouvintes a um lugar no qual não existe dor nem descontentamento.

As cinco partes seguintes da cantata, inclusas no trecho denominado 2. *Coro*, foram determinadas por letras do alfabeto, de C a G, sendo que nas duas partes subsequentes existem dois ariosos²⁶ curtos: um solo de tenor e um de baixo, denominados respectivamente como partes C e D.

2.1.2.3 A chacona da morte

Na dança da morte não há o que fazer. Quando ela chega não há como mudar a situação. A cantata fúnebre foi composta para ser executada com o intuito de acalmar os ouvintes em relação à perda da pessoa querida. O solo de tenor é a parte C, em andamento *Lento*, e acompanhado pelas flautas que seguem em uníssono, pelas violas da gamba que percorrem um caminho de movimento quase contrário ao das flautas; cada viola tem um caminho diferente a seguir, e elas brincam com os ritmos que, muitas vezes, podem ser parecidos, mas com notas em movimento contrário e por um baixo *ostinato*, persistente, que se repete constantemente, e após a primeira página de repetição de dois em dois compassos, às vezes se modifica na melodia, mantendo o ritmo. A letra do solo pede a Deus para ensinar o homem a viver bem seus dias de vida e se preparar para a morte. “Ah, Senhor! Ensina-nos a bem contar os nossos dias para alcançarmos o saber do coração” (BACH, 2012, p. 9-11).²⁷ O

²⁶ Termo italiano que indica um estilo de execução cantante, em oposição ao declamatório. Foi usado nas óperas do século XVII e nas cantatas de Bach. Haendel e outros às vezes utilizavam o termo para indicar uma ária curta. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 40.

²⁷ No original: “Ach, ‘Herr! lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir Klug werden’”. DÜRR, **As cantatas de Bach**, 2014, p. 1104.

homem pede a Deus que o ensine a viver, a compreender que a humanidade é mortal e que a morte chega um dia para todos.

O ritmo da ária, embora cheio de colcheias e semi-colcheias, é lento, como se fosse um momento para reflexão sobre o que o homem faz da sua vida e sobre o que, se não segue as normas impostas, deveria fazer para adquirir a salvação na hora da morte. Tanto a vida quanto a morte são sofrimentos, pois o mistério faz o homem sofrer apenas por pensar sobre o momento de atravessar de um plano para outro. Na cantata, esse momento de atravessar de um solo para outro é uma ponte organizada de forma instrumental repetida no momento de transição, a mesma frase musical do início do arioso do tenor. Os dois últimos compassos instrumentais do solo do tenor repetem a frase inicial para concluir a mensagem e iniciar imediatamente o solo do baixo com mudança de compasso, de tonalidade, de ritmo, para dar função poética às vozes que dialogam. O tenor, com sua voz aguda, simboliza a voz humana, e o baixo e sua sonoridade grave representam a voz de Deus. Nesse discurso sonoro, a expressão musical e a intenção de reprodução dos afetos se correspondem em relação à morte.

No romance, no trecho que se refere à parte do solo de tenor, o narrador apresenta a morte do velho no hospital e questiona o olhar daquele corpo na hora da morte. O narrador se permite fazer vários questionamentos em relação ao olhar do velho, à admiração e aos merecimentos que ele poderia ter alcançado em vida, e percebe ser esta uma visão ilusória. Ele dialoga com a enfermeira do hospital, a quem faz uma chuva de perguntas que ela responde não saber, ao mesmo tempo em que nele espeta uma agulha, impingindo mais um momento de dor ao corpo do narrador:

[...] então toda aquela admiração do velho no rumo do meu corpo não passara de uma farsa?, então havia apenas um cadáver sem a menor possibilidade de olhar sobre mim admirado?, nem aquele exíguo instante de admiração eu merecera?, nada que não fosse dor e solidão? [...] quem sabe o olhar do velho correspondeu à hora de sua morte e eu fora o seu último encantamento da vida? (NOLL, 1989, p. 31).

Esse narrador parece estar buscando a sabedoria do coração, se questionando, no momento da morte, como muitos homens fazem quando esta ocorre com um ente próximo. A morte é o declínio físico, é o momento de solidão do ser, pois este atravessa sozinho o

processo de morte corporal. Essa transição, tão amedrontadora para o ser humano, provoca diversos sentimentos, mesmo que todos tenham ciência de que um dia isso acontecerá – mas o evitem com toda sua força. O narrador expõe seus sentimentos em relação à morte ao contemplar o corpo morto do velho: “Para não sentir a dor da vida, ou melhor, para não se sublevar contra a dor da vida, os homens santificam o morto, não percebem que o repouso é ilusório para as criaturas lesadas, o repouso apenas mortifica a memória do morto” (NOLL, 1989, p. 32). O ser humano, que é prejudicado em vida como esse narrador, cheio de carências, sabe que a morte é o esquecimento, é mais um momento de carência, de falta de reconhecimento, de aniquilação do mundo terreno, que o joga no esquecimento eterno. Quando o momento da morte chega, o homem transforma o morto em santo para amenizar a perda e assim diminuir a dor. A morte é repouso quando o sofrimento na vida é muito grande, mas isso é ilusório para os que ficam vivos na terra e são abandonados pelo morto. Esse narrador mendigo mostra sua carência em quase tudo na vida, embora saiba que, quando o tempo do homem acaba na terra, não há o que fazer: “Não havia nada que alguém pudesse fazer pelo velho: ele vivera como cada um e já estava velho, morto, irrecuperável para qualquer compaixão” (NOLL, 1989, p. 32). O tempo de vida do velho acabou e sua transição estava acontecendo enquanto a vida continuava para todos os vivos. Este morto será mais um a cair no esquecimento, sem ninguém para lembrar-se dele. A morte evoca uma lentidão, uma letargia, naquele momento da vida de quem sofre pela ausência do morto. O narrador afirma que o repouso é uma ilusão e, talvez por isso, abandona o velho e sai do hospital em busca de aventura, de ação em companhia de um jovem.

2.1.2.4 A poética da morte

A poética da morte na cantata proporciona ao ouvinte/leitor prazer estético e emotivo, a fim de transmitir sentimentos relacionados à morte. O texto da cantata no solo de baixo é, poeticamente, a representação da voz de Deus ordenando ao homem que organize sua vida e se prepare para a morte que virá, certamente. “Põe em ordem a tua casa porque morrerás, e

não viverás” (BACH, 2012, p. 11).²⁸ A morte é certa, virá de qualquer maneira; por isso, o ser humano deve deixar sua vida em ordem, não cometer erros, evitar tudo aquilo que é tabu, que é interdito, que está fora das normas religiosas e sociais, normas que o narrador infringe como se a transgressão fosse a forma natural para seguir o curso vital.

Em compasso ternário, o trecho acontece sem uma interrupção entre o solo de tenor e o de baixo, que são separados por um trecho instrumental que finaliza o solo de tenor e, simultaneamente, inicia o solo do baixo, que se refere ao trecho D, em andamento muito rápido, que contrasta com o naipe do baixo, voz grave, representante da voz do Pai, afirmando ao filho que se prepare para o momento da morte. A voz de baixo normalmente tem dificuldades para cantar com agilidade, raramente conseguindo cantar ornamentos que exigem habilidade e velocidade. A ária para baixo exige que a voz realize coloraturas, saindo do seu conforto de cantar notas de maior durabilidade temporal para cantar de maneira contrária ao seu trajeto natural de notas longas. Há, nesse solo, uma transgressão, ao se impor agilidade para esse tipo vocal que apenas arduamente consegue tê-la.

O pequeno *arioso* feito para o baixo em andamento rápido e compasso 3/8 faz ecoar um baixo contínuo que acompanha saltitante, como se estivesse correndo atrás do menino da narrativa nolliana, que subia o morro imprimindo grande velocidade ao deslocar seu corpo. O solo do baixo dialoga com as flautas, que podem representar a subida no morro com uma melodia ascendente e rápida, além de ser, em sua maioria, criada por semicolcheias que promovem a sensação de aceleração para um tipo vocal que raramente canta com velocidade. Há um diálogo na cantata entre a voz e os instrumentos, deixando também espaços de silêncio do solo ao exercer a comunicação, colocando-se em escuta quando as flautas e o baixo contínuo tocam.

As flautas dão o tom de agilidade da peça, com frases organizadas em semicolcheias acompanhadas pelo contínuo, que marca o compasso ternário com colcheias, que são a unidade, e se fazem presentes no primeiro e terceiro tempos, intercaladas por uma pausa de mesmo valor. As flautas em semicolcheias acentuam a sensação de agilidade que é correspondida no solo do baixo, que também percorre o caminho das figuras de menor valor,

²⁸ No original: “Bestelle dein Haus; den du wirst sterben und nicht lebendig bleiben”. DÜRR, **As cantatas de Bach**, 2014, p. 1105.

o que não é comum no canto para vozes graves, sendo que a viola não está presente nesse trecho musical.

Há uma paródia realizada entre textos no momento em que, na cantata, Deus dialoga com o homem e, no romance, o narrador dialoga consigo mesmo, com a enfermeira e com o menino: um diálogo, portanto, entre seres humanos, enquanto na cantata o diálogo é com o divino. A finalização da parte C acontece no primeiro compasso da parte D e também é o início desse trecho, comprovando que a narrativa imita a cantata, com as cenas que se unem: a morte do velho em andamento *Lento* e a vida do menino em sua cura corporal, aceitando fugir da enfermaria com o narrador protagonista, gerando uma continuidade da narrativa do mesmo modo que o solo do tenor termina e dá início ao solo de baixo em andamento *Vivace*, como mostra a figura 22.

Figura 22 – Passagem do solo de tenor para o solo de baixo

The image shows a musical score for a cantata. It features six staves: two for voices (Soprano and Alto), two for violas (Violoncello and Viola), and two for basses (Bass and Bassoon). The music is in 3/8 time and B-flat major. A blue oval is drawn around the transition point between measures 69 and 70. In measure 69, the tenor solo ends. In measure 70, the bass solo begins, marked with 'Vivace.' and '(Solo)'. The lyrics 'Be - stel-le dein' are written below the bass staff.

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Imagem modificada para mostrar a mudança de solos.

Verifica-se, na partitura, que o solo de tenor termina no primeiro tempo do compasso onde começa o solo de baixo, após a barra dupla, divisória dos solos, que indica o término do fragmento. No romance, o narrador observa a morte do velho em sua letargia e,

antagonicamente, a vida do rapaz em sua jovialidade, vivacidade e ligeireza que, ao se opor à anterior, combina com o *allegro* do andamento do arioso na cantata; o narrador segue o rapaz cheio de vida e animação e escolhe acompanhá-lo em sua jornada misteriosa na boca de fumo, organização e tráfico de drogas dos leprosos. O narrador ocupa um lugar de marginalidade e o texto acomoda a ironia presente no nome do bairro em que os personagens adquirem a droga. Cidade de Deus é um lugar que se aproxima mais do inferno que do local em que Deus mora, o qual a religiosidade promete como o melhor espaço para passar a eternidade.

Nesse local, a destruição do corpo é visível, com a facção de leprosos que se organizam para viver pela venda de drogas e observar seus corpos em destruição, caindo em pedaços, e mesmo isso não os faz abandonar a venda de drogas, uma ação ilícita, não aceita pela sociedade, um modo de vida escolhido pela possibilidade de obtenção de muito dinheiro – que muitos dizem vir de forma fácil, mas não é bem assim: a opção de ganhar dinheiro vendendo drogas tem suas consequências, como qualquer ação que o ser humano resolva praticar na vida.

A escuta do solo de baixo e a leitura do romance simultaneamente provocam uma sensação análoga de velocidade. O solo do baixo tem a função, na cantata, de representar a voz de Deus, e pode ser localizado, no romance, no encontro do narrador com o menino no hospital, representado no texto pela paixão do narrador pelo menino e pela decisão de fugirem da enfermaria para viver a vida da melhor forma possível para ambos, em liberdade, pois o hospital era como uma prisão. Tem-se, aí, uma paródia da cantata, quando Deus propõe ao homem que organize sua vida. O narrador não se permite organizar a vida; ao contrário, ele se joga de corpo e alma na aventura de acompanhar o menino sem saber dos resultados dessa ação. Mesmo sabendo que pode se prejudicar, ele segue o menino. Um narrador que faz suas escolhas sem se importar com as consequências delas: “[...] a certeza de que com um menino assim tão jogado à deriva mais completa e total eu deveria esperar somente um tiro no olho, o roubo do que me restava de coisas e da vida, o resto era carochinha [...]” (NOLL, 1989, p. 41). Consequências das escolhas que o ser humano faz na vida, que resultarão em boas causas ou não, e na direção que o espírito humano irá tomar após a morte do corpo.

Ao narrar a cena de morte do velho e de quase morte do menino, o narrador – que aprecia e narra repetidas vezes o encantamento com o corpo do menino – pode ser comparado ao baixo *ostinato*, repetitivo, na escrita e no olhar:

[...] suas palavras já não despiam sua vida passada mas eram blocos de sons que rolavam da sua boca como pedaços de um canto que sua beleza adolescente segregava só pra mim. Eu estava apaixonado por essa beleza. E agarrava essa paixão ainda sem agarrá-la com as mãos mas agarrava essa paixão pelos ouvidos olhos, e eu precisava sentar no chão para que as golfadas do meu pau não fossem observadas por ninguém [...] (NOLL, 1989, p. 35).

A fala do menino era música para os ouvidos do narrador, tal era o seu encantamento com o corpo do jovem. Essa música tinha como porta de entrada os sentidos, em especial a escuta; porém, essa escuta era especial porque executava duas funções simultâneas, a audição e a visão.

O narrador acompanha o menino em sua caminhada ao morro para pegar drogas e impõe uma velocidade à ação, como o solo de baixo, que é rápido, em um discurso que mistura realidade e ilusão, fazendo com que reflita sobre o caráter do menino traficante que acompanha:

[...] a realidade é o que ela parece ser, paciência irmãos, não há aventura possível, tudo está programado, registrado no livro eterno, pois se meter com um pivete traficante só pode dar no que deu, o resto é pieguice pras tias solteironas lacrimejarem nas tardes de domingo enquanto o Fantástico Show da Vida não vem, o resto é a doce mentira com que tentam nos embalar [...] pois, a realidade é tão quanto aparenta e o homem está perdido nesse cemitério planetário, tudo é desolação tristeza dor (NOLL, 1989, p. 41- 42).

O romance parodia os mandamentos bíblicos e o texto da cantata, que pede ao homem que organize sua casa para se preparar para a morte. O garoto e o narrador fazem um movimento oposto ao proposto pelo texto da cantata mortuária, seguindo um impulso sem se importarem com a morte. Eles não navegam, ficam à deriva para sentir o prazer do risco que a vida impõe: “[...] ninguém é santo nesse barco da agonia, antes do naufrágio ninguém é santo” (NOLL, 1989, p. 43). O barco da agonia é a vida; o naufrágio, a morte. Navegar é viver, porém, no caso desses dois personagens, é viver à deriva, sem um porto seguro para

atracar. Vivem perigosamente, mas estão sujeitos a uma morte antecipada pelas ações e caminhos escolhidos na narrativa: “O menino que brinca com o mar está na mira da morte” (NOLL, 1989, p. 43). Por estar em contato com o tráfico de drogas, o menino corre perigo e pode morrer a qualquer momento, de forma brutal.

O narrador, revoltado com sua situação de miséria, parodia o texto bíblico e tem relações sexuais com um sujeito a quem denomina de bicha:

Reina nos céus o miserável deus dos homens. Aqui na Terra eu volto para o apartamento pelo mesmo elevador em que acabei de comer a bicha [...] Geme nos céus o miserável deus dos homens. E aqui na Terra – ouço gritar lá embaixo uma voz vitoriosa que grita estamos todos vingados – e aqui na Terra a bicha é morta. (NOLL, 1989, p. 67).

Parodiando os personagens bíblicos, o narrador transgride tanto por fazer sexo no elevador com a bicha quanto por tecer um contraponto com céu e terra, Deus e homem, poder e sofrimento. Além disso, ainda compara as fezes da bicha com um espólio, uma herança amorosa deixada pela bicha, que decorou o falo do narrador com fezes, as quais o narrador guarda como se fossem uma herança maravilhosa daquele que acaba de falecer.

Há, no romance, uma nova citação sobre Bach e suas composições, mais especificamente sobre a cantata **Actus tragicus**, quando o protagonista resolve se prostituir nas ruas do Rio de Janeiro para ajudar Afrodite nos gastos mensais. O narrador vai para um ponto de prostituição onde um homem para o carro e negocia com ele sexo por dinheiro, levando-o ao apartamento da avenida Delfim Moreira. **Actus tragicus** é a trilha sonora para a cena de sexo:

[...] abriu-se a porta do apartamento e uma melodia explode, era qualquer coisa como uma cantata de Bach, não, não era *Jesus, alegria dos homens*, uma cantata outra que até ali não ouvira, não quis perguntar porque senão o homem ia achar esquisito um michê perguntar que cantata era aquela e eu precisava manter aquela coisa animal puro sexo, precisava ser profissional ao menos uma vez na vida, [...] a cantata de Bach continuava a imperar pelos salões do apartamento, é **Actus tragicus** o homem falou atrás de mim me comendo, essa cantata é **Actus tragicus** o homem repetiu, doía pra danar, dor de carne me rasgando, pra tentar aliviar quis pensar em outra coisa como por exemplo meu desconcerto pelo homem no meio da foda me informar sobre a cantata de Bach, [...] **Actus tragicus** nos redimia de todos os possíveis equívocos pela vida afora, [...] (NOLL, 1989, p. 75-76-grifos meus).

Bach surge como um guia para o narrador e sua narrativa, uma exaltação do sexo como prazer, como beleza e como necessidade do corpo ao ter como trilha sonora a cantata mortuária, como forma de preparação para o que há de vir na escrita. A cantata evoca a entrega corporal para outra dimensão, a espiritual, enquanto no romance há uma entrega corporal para os prazeres da carne, do próprio corpo que sente a dor de carne sendo rasgada no momento do sexo anal, como uma apropriação paródica da cantata.

O narrador não se prepara para o momento de sexo, ele simplesmente vai para a rua e tudo acontece. A cena de sexo no apartamento se encerra com o homem impaciente e o narrador, que percebe a situação, sai de cena sem denunciar nenhuma expressão. Estão em contato, em diálogo ou em ação juntos; porém, o que tem dinheiro é o ativo na relação com um mendigo, que se prostitui pelo dinheiro e entrega seu corpo, passivamente, para que o outro faça dele o que bem entender. Um encontro em que o poder econômico e a falta de dinheiro se encontram para executar uma ação de sanar as lacunas de ambos os lados, como a harmonização de uma melodia requer o encontro de sons que se equilibram.

2.1.2.5 A entrega: Consagração e Sedução

Após os solos de tenor e baixo, as partes E, F e G da cantata funcionam como trecho central, em andamento *Andante*, que se inicia com um coro em fuga a três vozes, que silencia para deixar soar o solo de soprano acompanhado dos instrumentos que, posteriormente, cessam, deixando o solo escoltado apenas pelo contínuo para finalizar o trecho E. Nesse trecho da cantata, o coro canta o texto que evoca a velha aliança do homem com Deus ao morrer. “É a velha aliança, homem tu deves morrer” (BACH, 2012, p. 13), e a parte E finaliza com o solo de soprano aceitando a união com o divino: “Vem, Senhor Jesus” (BACH, 2012, p. 15).

Na parte F, o solo finaliza enquanto os instrumentos preparam a entrada do coro em fuga, o qual avisa ao homem sobre a certeza de sua morte, e também se encerra deixando apenas o contínuo acompanhando a fuga por aproximadamente cinco compassos. Em seguida, há um retorno do solo de soprano, que clama por Jesus e canta junto ao coro em

fuga, afirmando a morte humana ao finalizar, para que aconteça então a entrada dos instrumentos, como se houvesse ali um diálogo. O coro retorna junto com o solo de soprano e se intercala com os instrumentos, que também cessam para deixar o solo acompanhado apenas do contínuo. A fuga retoma quando o solo cessa e logo em seguida há uma retomada dos instrumentos; o coro silencia para soar apenas o solo de soprano, finalizando o trecho G, que é uma sequência do anterior. Essas três partes podem ser consideradas como uma só, pois conformam o trecho central da cantata, que na música surge para criar um contraste entre o coro de meninos sopranos a três vozes com o solo de soprano, que na época de Bach também era cantado por meninos – as mulheres não cantavam, de modo que os meninos faziam as vozes que atualmente são cantadas por mulheres.

Há uma alternância entre coro e solo, um retorno à melodia do coro em fuga, que canta a mesma letra da parte E, que trata da união do homem com Deus. Sendo assim, observei que o diálogo do romance evoca a cantata, a qual também retorna ao trecho do coro polifônico que se repete na parte G. São muitas vozes que cantam nesse trecho, pois, além do coro, temos ainda o solo de soprano, que canta melodia e letra diferentes das do coro, fazendo um contraponto, que é próprio da música bachiana, entre as vozes e o solo e entre os instrumentos.

No trecho G da cantata, o coro intercala sua atividade com o solo de soprano, que também se cala para dar passagem ao coro polifônico que, mais tarde, se une a todos os instrumentos e, juntos, silenciam para dar ao solo sua apoteose.

Figura 23 – Coro em fuga

129 Andante.

(Tutti) Es

Es ist der al - te Bund:

133

ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - ben, du musst

Mensch, du musst ster - ben, du musst, du musst ster - ben, du musst

(Tutti) Es ist der al - te Bund:

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

Na figura 24 temos a demonstração das mesmas entradas das vozes da figura anterior, porém de forma visivelmente facilitada por mim pela confecção de uma partitura que aproxima essas vozes, a fim de evidenciar cada entrada de voz do coro antes da entrada do solo de soprano.

Figura 24 – Entradas sucessivas das vozes

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Es ist der al - te Bund:

Es ist der al - te Bund:

Es ist der al - te Bund:

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2020 utilizando o Programa de edição *museScore*.

No romance, o trecho E é um modo de mostrar essa velha aliança proposta na cantata, com o encontro entre dois homens para o sexo anal. Trata-se de parodiar o encontro do homem com o divino promovendo, na narrativa, o encontro entre seres humanos. É uma aliança antiga, a do sexo entre homens, que existe desde os primórdios e que, na contemporaneidade, infelizmente ainda é algo em processo de aceitação. A parte também emula o estrato da cantata que inicia com três vozes em fuga, que podem representar a ligação exercida entre o narrador, o homem do apartamento e Afrodite, que é o elo entre esses dois homens. Pode também ser diferente do mesmo trecho da cantata, quando o coro em fuga retorna, o que pode ser comparado ao retorno do narrador ao apartamento da avenida Delfim Moreira porque precisa do trabalho:

Mas na noite seguinte resolvi voltar lá, sim. Perambulei um pouco pelos arredores do prédio da Delfim Moreira, dei duas voltas pelo quarteirão, tinha medo de que o porteiro me barrasse, já passava das dez, e depois eu andava com a roupa rota [...] tinha medo de que o porteiro pensasse se tratar de mais um assalto, embora eu preservasse ainda uma expressão desatenta, um olhar, não sei-de-que na linha do nariz que me fazia passar ainda por um classe média razoavelmente resguardado contra as brutalidades que atacavam a maioria. [...] apertei a campainha com a mão suando, lá dentro ainda a cantata **Actus tragicus**, o homem abriu a porta, se espantou, não chegou a dizer palavra, fez menção de fechar a porta, lancei uma frase de tranquilizá-lo: voltei, preciso do trabalho [...] (NOLL, 1989, p. 79-grifo meu).

As frases criam a sensação de dar voltas em espiral no momento em que o narrador retorna ao apartamento como se estivesse a reafirmar sua necessidade pelo trabalho, para sustentar a si mesmo e a Afrodite. A indecisão sobre entrar ou não no apartamento gera o medo de ser comparado a um assaltante, motivo pelo qual dá voltas, como a música faz para realizar seu trajeto, até sentir-se seguro para enfrentar a situação. Sua aparência, seu porte físico e sua postura o ajudaram nesse momento, em que ele temia ter sua entrada no apartamento impedida.

A narrativa evoca as três vozes no coro em fuga que antecede o solo de soprano da cantata ao evidenciar o porteiro do prédio, o narrador e o homem do apartamento que, a princípio, é silencioso e faz ecoar, no lugar da sua voz, a cantata **Actus tragicus** – mais

adiante a voz do homem ecoa pelo apartamento, junto com a voz do narrador, ao som da cantata, representando as três vozes da mesma forma. Ainda é possível estabelecer a comparação com os sons da campainha, da cantata e do narrador, quando este afirma que o seu retorno ao apartamento foi pelo dinheiro. O ato sexual é, nessa cena, comparado à tragicidade de ser crucificado, uma dor insuportável de carne sendo rasgada, que evoca a crucificação de Cristo e sua morte; a cantata **Actus tragicus** compõe a cena para enfatizar o momento da carne sendo dilacerada, no sentido de trazer a morte como certeza absoluta. Desse modo, evoco a observação de Georges Bataille (1987) de que, mesmo em sua animalidade, o corpo é poético e o sexo, mais especificamente o gozo, uma forma de morte. O texto de Noll não perde sua poesia, pois a música é colocada em cena para compor o grotesco sempre que ele se estabelece.

O narrador sai do apartamento e vai para casa esperar Afrodite chegar de um programa. A prostituição como violação do interdito acentua o pecado, degrada o ser, mas no romance se exalta a mulher que sustenta seu homem através dessa profissão. Após seu primeiro trabalho através da prostituição, o narrador sonha com um teatro de variedades e uma cantora careca: “O teatro de variedades abre a cortina do meu sonho e anuncia o espetáculo. A cantora careca abre a cena cantando uma canção que diz tudo não passa de um ato fortuito e que o fim está próximo; [...]” (NOLL, 1989, p. 82). A cena do romance anuncia o apocalipse, e a morte que está presente na cantata mortuária é reiterada de diversas formas. O espetáculo teatral coloca a intimidade do narrador em evidência, pois ao sonhar com o teatro, com uma representação da morte, ele mais uma vez se remete à cantata **Actus tragicus**, que também anuncia o fim da vida. O teatro de variedades mostra ainda a simulação ou o gesto dissimulado do protagonista de enfrentar a vida e a morte de diversas formas, por isso a diversidade teatral. O erotismo não nega o movimento de violência nem o de morte: no caso do romance, essa é uma das formas que o narrador utiliza para conduzir suas ações, levando-me a acreditar que posso fazer minhas as palavras de Bataille (1987), ao citar Sade, que afirma ser o erotismo revelador de uma verdade que é própria do homem e que a voracidade de um animal feroz é a mesma produzida pelo corpo que não tem limites. Esse corpo em fúria é o do protagonista, que não tem nenhum limite e valoriza o onírico ao criar, em sonho,

um teatro de variedades, colocando a arte, mais especificamente a cantata, em evidência, como a canção que fala de situações imprevisíveis como a morte:

O teatro de variedades abre a cortina do meu sonho e anuncia o espetáculo. A cantora careca abre a cena cantando uma canção que diz tudo não passa de um ato fortuito e que o fim está próximo; um guerrilheiro urbano dá um tiro na cantora careca e a aurora boreal que surge ao fundo está manchada de sangue e o teatro de variedades tem que continuar e tudo se apaga para a próxima sessão. (NOLL, 1989, p. 82).

O delírio através do onírico permite que as ações no texto aconteçam como nos sonhos: ao piscar de olhos se transmutam em outras ações, mudam de tempo e lugar, incluem personagens que viajam pelo tempo através de imagens hiperbólicas que remetem ao barroco, evocando outras vozes que se misturam à voz que anuncia o espetáculo mortuário. A canção proclama o fim, a morte e o medo entrelaçados pelo tiro e pela mancha de sangue. Ela evoca a cantata mortuária através das imagens oníricas, pois são processos somáticos e atribuem sentido ao sonho do narrador. A ilusão pode vir de fonte desconhecida de informação do narrador ou ainda de um passado que ele deseja esquecer. O narrador tem medo de perder sua amada e, para sobreviver neste mundo em que ambos são invisíveis aos olhos da sociedade, sonhar passa a ser uma forma de sobrevivência, de valorização da arte como modo de lutar contra as adversidades da vida e contra a própria morte. Uma luta desenfreada, pois ele não deseja morrer: aspira viver para realizar, com liberdade, todos os seus desejos, mesmo que esses se confrontem com as normas e as leis sociais. O objetivo desse homem é transgredir, andar na contramão do fluxo. O sonho é interrompido com o som de uma xícara caindo no chão, colocando em evidência a fragmentação dos desejos mais íntimos do narrador. O espalhar dos pedaços da xícara podem representar a história do narrador que é fragmentada, sem passado, o qual surge apenas através de lembranças de alguns trechos de vida que marcaram esse sujeito, e em outros fragmentos que, como sonhos, afloram para fazê-lo refletir sobre seus desejos e as mortes que acontecem na narrativa.

O diálogo entre Afrodite e o protagonista pode ser equiparado à cantata, com Afrodite representando o solo de soprano enquanto o narrador representa o baixo contínuo que a

acompanha, no solo, no final do trecho E da cantata, e que no romance se localiza no meio do trecho denominado por mim de E. O casal vai dormir e o narrador se sente frágil em meio à dor e à miséria de se prostituir. Naquele momento, ele se lembra de sua infância e remete o leitor ao coro da cantata com as vozes dele, de sua mãe, de sua tia e de seu primo, como numa emulação das vozes do coro:

E ali só me restava a esperança do menino que fui: me admiro no espelho nu, [...] a fê brotando do meu corpo e pelo corpo enrijecendo músculos, minha mãe assomando à porta do meu quarto com a xícara de chá fumegando, vista-se que tem visitas, tia Zilá e teu primo me disse ela dando um tabefe doce na minha nádega [...] (NOLL, 1989, p. 84).

O narrador reitera seu passado e fica diante de si mesmo, o menino do passado brota diante do homem do presente, fazendo-o refletir sobre sua existência, sua vida sem perspectiva, sem ter como se defender das mazelas sociais, o que leva ao resgate na memória do menino da infância, colocando ambos como um contraponto musical.

Há uma semelhança temática entre as obras na imagem da morte, símbolo de fragmentação. A morte é dualidade, é o aspecto perecível ou em decomposição de algo, é a transformação, a revelação, o início e o fim, possui poder regenerativo, pode causar dor e angústia, e tem como principal imagem representativa o esqueleto humano armado de foice, embora surja na narrativa de diversas formas. A cantata possui função mortuária, é cantada para velar um corpo, e a morte aparece nela em duas vertentes: a morte sob o evangelho e a morte sob a lei, sua inevitabilidade como uma forma de preparar o homem para o fim. No romance, ao discursar sobre a extinção do corpo, o narrador mostra que a morte simula a vida, disfarçando-se em belas silhuetas para enganá-lo: “[...] a morte já me brindou com alguns convites, de longe quase sempre travestidos em belas silhuetas, mas de perto supurados de um cheiro tão nojento que não temos outra coisa a fazer senão pedir o extermínio” (NOLL, 1989, p. 11). A presença da morte é vista pelo narrador como um corpo em decomposição, sendo uma constante na narrativa, apresentada de variadas formas, remetendo ao tema principal da cantata de Bach.

Reiterada para muitos personagens, a morte surge na narrativa em grande proliferação: por exemplo, na morte do primo do narrador, que tentou o suicídio por 49 vezes, conseguindo realizar seu desígnio na última tentativa. São mortes de diversos tipos, observadas pelo protagonista, manifestando assim a presença do excessivo, que remete ao barroco e suas reiteraões, assim como a ações demasiadas de instabilidade, insatisfação com a vida e desejo de dissipá-la. Essas mortes marcam a relação do narrador com o mundo contemporâneo: como transgressão da tarefa divina de determinar os dias de vida apontados na cantata, as mortes sucessivas existentes na narrativa, as quais não acontecem de forma tranquila, violam o poder de Deus, e, na situação do primo suicida, a ação de tirar a própria vida implica que não é aquele quem determina seu tempo de vida, e sim o próprio homem. As mortes violentas do garoto e da travesti linchada, dentre outras, demarcam um mundo em que a vontade de Deus pode pouco diante da violência humana. A repetição é apresentada tanto no romance pós-moderno quanto na cantata barroca, deixando o excesso em evidência. Na música, as notas, o ritmo e a melodia se repetem, num vaivém constante que também acontece na narrativa com a repetição de palavras, de frases, de ideias como a morte, que é anunciada de diversas formas, inclusive e principalmente pelo gozo.

Para o narrador nolliano, diferente do seu primo, o gozo é a vida através dos prazeres corporais, e ele só deseja a morte se for pelo gozo sexual: “[...] pela primeira vez a roliça glândula despertava sozinha, sozinha despontava para fora do prepúcio como no parto natural um corpo se expulsa para a vida” (NOLL, 1989, p. 84). O gozo dele está em sua relação com seu corpo, com o corpo dos outros personagens, com quem ele faz sexo, com suas memórias e no excesso dessa ação no romance. Lacan (2011) afirma que é a linguagem que diferencia o desejo do gozo e que o ser humano aspira suprimir a falta, sendo que o gozo o arremessa para o excesso, é uma satisfação inconsciente que surge com a repetição.

O ser humano tem necessidade de ligar a morte ao excesso, afirma Bataille (1987). Posso fazer, então, uma ligação do prazer pelo gozo com a morte e, no caso do primo do narrador, como um ato de violência, de desordem e excesso em tentar várias vezes o suicídio, que desliga o ser do seu interior e exterior simultaneamente ao se tornar um fato, circunstância que ocasiona uma ruptura do ser com o mundo, trazendo a morte para esse corpo. O narrador afirma que seu primo era maltratado pelo sexo:

[...] o sexo ao invés de lhe transmitir prazer o maltratava, [...] sofria periódicas crises de depressão, tentou quarenta e oito vezes o suicídio, esta é a quadragésima nona, [...] assistiu o pai morrer de enfarte, a mãe de derrame, a irmã de câncer na garganta, e previu para mim destino amargo” (NOLL, 1989, p. 85).

O instinto de morte está estabelecido no romance de forma excessiva e se opõe ao princípio de prazer; porém, Noll consegue manter em seu texto uma relação igualitária com os dois, além de conseguir estabelecer uma relação entre as pulsões sexuais e de nutrição que o instigam e que exigem dele um trabalho psíquico, mostrando como esse personagem se relaciona diante dessa força incansável e de seus desdobramentos.

Para Freud, o instinto de vida tem relação com os instintos sexuais enquanto o do ego se relaciona com o instinto de morte. Ele traçou caminhos diversificados para os instintos do ego e os sexuais, sendo que os instintos sexuais “[...] exercem pressão no sentido de morte” (FREUD, 2017, p. 29). O orgasmo é uma espécie de morte, evoca uma tensão interna que Bataille (1987) considera como uma “pequena morte” pela qual há, no romance, uma busca incessante exercida pelo narrador. Bataille (1987) afirma ainda que a morte se opõe ao prazer. Nesse sentido, o narrador nolliano está em busca de prazer e utiliza o sexo para alcançar seu objetivo, enquanto na cantata a morte percorre uma trajetória em sentido contrário, no qual o prazer não se insere. A religiosidade considera o prazer como pecado e incentiva o homem a evitá-lo. A cantata, ao evocar a morte pura e simples do corpo, evidencia sua inevitabilidade e a perturbação que causa ao homem o seu conhecimento. Os excessos da vida têm a morte como consequência, relata Bataille (1987), e o protagonista do romance vive uma vida de excessos como compensação da carência imposta socialmente. Trata-se de uma “experiência paradoxal e conjunta do excesso e da falta” (BATAILLE, 1987, p. 68).

O retorno às origens é uma morte simbólica revivida na memória daquele que lembra os fatos; no caso do romance, o protagonista. Ele vive um eterno retorno ao relembrar fatos de sua infância que o marcaram profundamente, a ponto de desejar negar seu passado, matá-lo, mas esse período retorna incessantemente.

O sexo, por sua vez, pode ser prazeroso, lucrativo, um modo de sobrevivência, uma tentativa de sair da ociosidade, e ainda assim continuar ofertando prazer, mesmo na dor. O erotismo é duplicado por sua metáfora ambígua, que reconhece o prazer e a morte

caminhando juntos. A visão romantizada de Octavio Paz compreende o erotismo como uma música: “o erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada” (PAZ, 1994, p. 28). O protagonista vive em meio ao erotismo com a presença da dor, do sexo, do amor, da vida e, conseqüentemente, da morte: “A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser” (BATAILLE, 1987, p. 41). O protagonista vive tudo intensamente e seu sentido de excesso ilimitado vale para toda e qualquer sensação que seu corpo possa vivenciar.

No final do trecho E do romance, o texto profana a oração católica e coloca a cocaína como uma criação demoníaca, muito utilizada no carnaval para manter as pessoas transitando por espaços alterados da vida real, vivendo um mundo imaginário permitido pelos estupefacientes. Noll utiliza a ironia ao trazer a oração católica para seu texto, que, pensada a partir da paródia teorizada por Huchtheon (1985), como imitação de forma invertida e irônica, propõe um distanciamento crítico para marcar a diferença e não a semelhança. O interdito, nesse segmento, começa com um louvor ao diabo por ter criado os entorpecentes, tal qual o homem religioso agradece a Deus pelas coisas que possui. A voz de Afrodite bendizendo o diabo se assemelha à voz de soprano que encerra essa parte na cantata, clamando pelo encontro com Jesus; nesse entendimento, há uma transgressão do romance ao profanar o sentido religioso da cantata. Nesse ponto acontece o entrecruzamento das duas obras, com a solista da cantata buscando o divino enquanto, na narrativa, Afrodite louva o diabo:

Bendito seja o diabo por ter criado esse pó branquinho esse Carnaval esse paganismo dos sentidos essa voz que fala da obscenidade de se estar vivo essa força que nos leva a negociar a cada ponto da viagem pra poder continuar esses dentes que mastigam o ópio como se fosse o néctar, bendito seja o diabo Afrodite repete [...] (NOLL, 1989, p. 111).

O escritor de **A fúria do corpo** foi educado na religião católica, diferentemente do compositor barroco, que era luterano. A oposição se faz pela religiosidade dos autores das duas obras em estudo. Os princípios básicos do catolicismo e do luteranismo ficam evidentes

no texto nolliano, pois, enquanto o texto da cantata é sacro, o romance expurga grande parte das leis religiosas na fala de seus personagens. Essa consagração ao diabo viola as leis impostas pelo cristianismo, que determinam louvar a Deus e não ao pai da mentira, como é conhecido o diabo, devorando o que é da ordem do sagrado para transformá-lo, antropofagicamente, em profano, perfazendo o caminho da paródia do texto bíblico, bendizendo o anjo mau, e não Deus.

O narrador e sua amada não desejam se redimir dos pecados, como impõe a cantata. Em sua descrença, eles querem viver cada momento como se fosse o último e aproveitar a vida na concretização de todos os desejos possíveis. O texto da cantata pede que o homem se prepare para a morte, se organize para fazer essa passagem. No romance, essa organização surge de forma invertida: enquanto a cantata aparece trazendo a aceitação da religiosidade, das adversidades da vida, do louvor a Deus pelo homem, o romance insurge-se negando tudo isso e infringindo as leis, trazendo um homem libertário em busca de sentir o que o corpo pode oferecer. Afrodite encanta com seu canto, mas é uma voz que não deseja ser escravizada: faz-se notória a liberdade, mais importante que qualquer quantia financeira. Ela passa pela narrativa como prostituta, profissão que demanda que esteja acompanhada de homens diversos, os quais podem ser comparados às vozes do coro: assim como na cantata o solo surge escoltado pelo coro que, em sua maioria, são vozes masculinas, com a entrada do naipe de baixos e posteriormente do naipe de tenores, surgem no romance os homens que acompanham Afrodite em suas ações.

Ela busca na memória algumas lembranças, ao narrar a aventura de duas mulheres que se encontram no Copacabana Palace. Nessa parte, o protagonista narra que vê Afrodite acordada na madrugada e ela, por sua vez, descreve a história de Ana e Cat, que está inserida na narrativa principal como uma descrição dentro da outra. Nesse trecho do romance acontece o contraponto, em que as vozes caminham juntas como duas experiências sendo contadas simultaneamente. A história que acontece dentro da outra história oferece duplo sentido, confundindo realidade e fantasia, propriedade do mundo coexistente que Douglas Hofstadter (2001) denomina de recorrência. Para ele, as narrativas que ocorrem dentro de outras acontecem pelo fato de a primeira ter sido interrompida para que a outra surgisse, criando assim uma espécie de contraponto que mostra no texto uma ideia de simultaneidade,

mesmo que não seja possível que ambas sejam narradas simultaneamente. O narrador está contando sua própria biografia, da qual Afrodite faz parte como personagem secundária e, em algum momento, Afrodite narra a peripécia das amigas Ana e Cat. Há um desvio de atenção, uma fragmentação entre uma narrativa e a outra. A história que Afrodite conta tem um fim e a aventura principal continua. Na cantata, há o momento em que o coro e o solo se intercalam, compondo uma situação que o romance também traz, pois o narrador para de narrar para escutar a narração de Afrodite, enquanto na cantata o coro para de cantar para a entrada do solo de soprano, como numa história dentro da outra.

A aventura que surge de dentro da outra na narrativa também pode ser comparada a uma fuga, com entrada sucessiva de vozes que narram outros temas. Fragmentar a narrativa enxertando nela outra história remete à circularidade, que leva a uma regressão infinita, uma recorrência em que cada história difere das demais, mas que sempre retorna à narrativa central. A primeira história é contada pelo narrador nolliano e a segunda por sua amada, que a busca na memória e parece declamar. São duas vozes que narram simultaneamente. Assim, há na linguagem nolliana uma recorrência similar à existente na criação bachiana. Em Bach, as melodias atuam como figuras intermitentes; em Noll, as expressões sempre retornam. Afrodite narra um trecho como se fosse cada instrumento, cada voz do coro polifônico que se uniu ao solo de soprano. O narrador escuta vozes e afirma que não esperava mais ninguém, nem a voz de Afrodite: “No entanto as vozes coaxam palavras de puro desentendimento [...] esqueço as vozes porque procuro restabelecer contato com meu corpo” (NOLL, 1989, p. 138). Ao estabelecer contato com seu próprio corpo, o narrador deixa de perceber o mundo exterior e viaja em direção ao seu interior para observar seus desejos mais íntimos.

Essas vozes que ecoam podem ser comparadas às vozes do coro da cantata, que retornam junto com o solo de soprano, que também pode ser comparado à voz de Afrodite, com solo e coro cantando juntos. O efeito é que ele, ao narrar Afrodite contando outra aventura, evoca a música barroca que utiliza a polifonia e o contraponto para estruturar a composição musical.

No romance, essas entradas sucessivas de vozes acontecem no momento em que o narrador está relatando a história principal; no decorrer do percurso, acontece a entrada da voz de Afrodite mencionando uma segunda narrativa; e, no desenrolar desta segunda

aventura, é lançada no texto uma terceira, em que Ana e Cat conversam sobre um caso que envolve duas pessoas célebres que são amantes, o que reforça a semelhança entre as obras.

O trecho do romance que denominei como G fragmenta a narrativa, contando diversas histórias, como um coro polifônico, e evoca o contraponto musical, ao trazer da memória do narrador seu passado no seminário e o desejo de ser artista: “[...] era virgem de qualquer esteticismo [...] Desde esses tempos começou a tomar contorno em mim um desejo: o de ser artista” (NOLL, 1989, p. 138). Essa frase carrega um tom autobiográfico, pois Noll, em conferência (2009), fala que também possuía o mesmo desejo de ser artista que o protagonista do romance. O narrador afirma que não tinha conhecimento de estética quando fazia o colegial, mas já havia nele impregnado o desejo de ser artista. A realidade faz contraponto com a narrativa, o escritor evocando sua história através da voz do narrador e do desejo de ser artista, de ser cantor e, por consequência, faz ecoar a cantata e seus solos, mostrando que a estética é uma preocupação tanto do escritor e do narrador, quanto do compositor.

Na parte G do romance há um diálogo na página 142 que se reforça na página seguinte como vozes que reiteram uma melodia, sendo a repetição muito comum na música, existindo aí mais um ponto de equivalência entre as obras. O trecho do romance trata do narrador pedindo água em um boteco para um rapaz que ele parece desejar, momento em que se inicia um diálogo entre eles:

- Qual é tua idade?
- Dezenove.
- Filhos?
- Três.
- Quantos?
- Três.
- Idade de cada?
- Quatro, dois, dez meses.
- Vem mais?
- Já tá na barriga.
- Pra quando?
- Agosto.
- Tua mulher, que idade?
- Dezessete.
- Tem saúde?
- Muita.
- Muita?
- Muita saúde.

- E os pais de cada?
- Mortos.
- Mortos?
- Enterrados os quatro lá.
- Lá?
- Perto da ribanceira.
- O que é ribanceira? (NOLL, 1989, p. 142-143).

Nesse trecho do romance, duas vozes encenam um coro polifônico entrecortado por uma narrativa explicativa da cena teatral. Entre os diálogos, o trecho narrativo expõe o gestual das mãos que vai sendo executado de maneira cada vez mais rápida, como o “balé” das mãos em seu acelerando musical, para um mostrar para o outro o que é uma ribanceira, como o próprio escritor afirma ser um: “balé coagulado no ar” NOLL, 1989, p.143). Ao congelar a cena, há sempre um corte, uma fragmentação que a marca e oferece riqueza em possibilidades fruitivas. O gesto é corporal, são movimentos que os personagens fazem para movimentar a ação no texto que, nesse caso, perde a fluidez. O movimento retorna com o encontro das mãos diferentes na cor, marcando a dualidade de uma mão fina e outra áspera, uma clara e outra escura, presas por instantes e que alçam voo ao se libertarem uma da outra.

Uma voz entra no bar e interrompe o silêncio da dança das mãos. É a voz de um porteiro que, mesmo quebrando o sossego do instante, não percebeu que o tempo havia “paralisado” naquele balé, representativo do gestual das mãos dos personagens a mostrar o que é a imagem de uma ribanceira: “[...]o tempo ali tinha se coagulado por segundos em volta das duas mãos [...]” (NOLL, 1989, p. 143). Após esse incidente, há um retorno ao diálogo, que se repete inteiramente igual ao primeiro, como na música alguns trechos se repetem inteiros com a *ária da capo* – em que a primeira parte se repete com um trecho diferente entre as partes.

Este trecho evoca o trio E, F e G da cantata, unido para formar uma só parte, em que a história começa na parte E e continua nas partes F e G, finalizando com o solo de soprano, do mesmo modo que na narrativa Afrodite encerra a história de Ana e Cat e o narrador continua sua jornada de acompanhar a mulher amada, executando o papel de baixo contínuo por toda a narrativa.

2.1.3 *O jardim do Éden*

Na cantata, o trecho 3. *Árie* é formado por dois ariosos em compasso quaternário, um seguido do outro, como se um interrompesse o outro para dar continuidade e unidade ao trecho. Provavelmente inicia-se em andamento *Andante*, continuando o andamento do trecho anterior, pois não há indicação para tal. Essa microintrodução possui apenas dois compassos de trajetória instrumental, realizados pelo baixo contínuo, e no terceiro compasso há a entrada do solo de contralto, denominado de parte A, seguido somente do contínuo e, posteriormente, surge o solo de baixo, designado de trecho B, que, a princípio, vem escoltado do contínuo ao qual depois se acrescentam as violas da gamba e um coro em uníssono.

2.1.3.1 A entrega do espírito

O texto do primeiro *arioso* é o espírito humano se entregando ao divino, é a voz do homem entregando seu espírito: “Em tuas mãos entrego o meu espírito, livrai-me ó Senhor, Deus fiel” (DÜRR, 2014, p. 1105).²⁹ O homem pede para que Deus o livre dos pecados que cometeu em vida, com o arrependimento e o perdão agindo no espírito para que chegue ao paraíso, ao reino de Deus.

No romance, a entrega é corporal e não espiritual, como na cantata. O trecho da narrativa tem seu início com os seguintes versos, recitados para as crianças pelo narrador, que afirma ser este o poema preferido de Dom Manoel, o Venturoso:

A noite com seu espinho
Sugere um mar de lama
Mijo entre os lençóis do ninho
O Rei é morto na cama (NOLL, 1989, p. 148).

²⁹ No original: “In deine Hände befehl ich meinen Geist; du hast mich erlöst, Herr, du getreuer Gott.” DÜRR, *As cantatas de Bach*, 2014, p. 1105.

A estrofe acima pode ser comparada ao trecho instrumental da cantata referente à introdução da terceira parte, 3. *Árie*. Os quatro versos da narrativa se equivalem aos dois primeiros compassos da cantata, que é tocada apenas pelo baixo contínuo, com duas frases que se repetem no início do solo e depois se modificam durante todo o acompanhamento do solo de contralto, com variações de altura e pequenas variações rítmicas, como pode ser observado a seguir.

Figura 25 – Os versos e a 3. *Árie*.

3. Arie

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Alto.

Basso.

Continuo.

In dei - ne Hän - de, in dei - ne Hän - de be-

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

O baixo contínuo da cantata **Actus tragicus** fornece a harmonia que serve de base ao canto, com intuito de preencher ou reforçar as vozes. Ele pode ser comparado ao narrador-protagonista do romance, que compartilha das mesmas características ao acompanhar os personagens durante toda a narrativa, ao reforçar a importância de Afrodite em sua caminhada e ao atuar como aquele que observa tudo, presente durante toda a peça – aqui, especificamente, durante todo o romance.

Na cantata, o baixo contínuo estabelece um caminho a ser percorrido, convida a voz para dialogar com ele, reforçando a expressão da voz principal com figuras musicais de semicolcheias, tornando esta frase o seu ponto de partida e o seu fio condutor para outras

modificações, que transformam as frases ao alterar sua altura. A primeira frase começa com a nota si bemol, a segunda repete a primeira, a terceira surge com uma modulação e uma quarta, diminuta, descendente em relação às frases anteriores, repete a primeira. Em seguida, há uma modificação na sexta e sétima notas da quinta frase em um semitom descendente em cada uma; a frase é cortada nesse trecho e repetida como um motivo que vai descendo um tom a cada investida: o primeiro começa em si bemol, o segundo em lá bemol, o terceiro em sol bemol e o último, que inicia uma quinta acima, em ré bemol, para levar a outros caminhos em busca do retorno ao motivo da primeira frase, no qual o contínuo introduz a parte em dois compassos, como é possível verificar na figura a seguir:

Figura 26 – 1ª frase do contínuo



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2019 utilizando o Programa de edição *museScore*.

Na sequência, temos a mesma frase começando em nota fá em vez de em nota si bemol, modificando, portanto, a altura da frase melódica, mas mantendo a mesma figuração,³⁰ como pode ser observado a seguir, na segunda frase do contínuo.

Figura 27 – 3ª frase do contínuo



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2019 utilizando o Programa de edição *museScore*.

Há um retorno à frase inicial, que se transforma na figuração seguinte, mantendo certa semelhança com a frase original, porém mudando a altura das notas e alguns trechos rítmicos, como a exclusão da pausa no início da frase; no segundo compasso, após a primeira

³⁰ Figuração é um tipo de ornamento, acompanhamento ou passagem ornamental regular e contínuo. Em princípio, compõe-se de “figuras” ou pequenos desenhos de notas; frequentemente a palavra é usada com liberdade para passagens ornamentais de outros tipos. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 324.

colcheia, uma figura de semicolcheia no lugar da pausa; e ainda, no final, encerrando com dois grupos de colcheias em vez da dupla de colcheias e a semínima final.

Figura 28 – 4ª frase do contínuo



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2019 utilizando o Programa de edição *museScore*.

Essas figurações são representadas no romance através da fala do narrador, que não se reconhece. Há na narrativa uma mudança de gênero e o narrador passa a ser do sexo feminino, uma velha dama de roupa negra que ruma a própria morte: “Não sei quem sou, que fiz, por que mundos me entranhei” (NOLL, 1989, p. 148). Uma dama que era um homem e com a mudança não se reconhece mais. A primeira modulação acontece quando a personagem afirma: “Não tenho a mais ínfima memória de quem sou” (NOLL, 1989, p. 148). Ela sente que um espelho poderia ajudá-la nesse reconhecimento de si, porém o reconhecimento deveria ser realizado na madrugada, pois ela é uma dama da noite, que se sente abandonada por Deus. A segunda modulação acontece ao afirmar: “[...] então canso-me de tentar saber quem sou, pois o razoável sei: eu sou” (NOLL, 1989, p. 149). Ela se reconhece uma velha no deserto que possui um anel de rubi e sabe que esse anel a diferencia.

Após a pequena introdução, observo na sequência do *arioso* de contralto um diálogo entre solo e contínuo no qual o compositor brinca com a frase musical, que é fragmentada e depois retorna à frase original para tomar outro caminho de jogos, como se a primeira frase original permanecesse intacta e a segunda fosse modificada para dar a impressão de pergunta e resposta, com movimentos ascendentes e descendentes sucessivos, até que novamente se repete a frase original para ser interrompido o *arioso* e dar-se início ao *arioso* de baixo, como se a mulher esmaecesse e surgisse ali um homem.

Figura 29 – Diálogo do contínuo com o solo de contralto



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2019 utilizando o Programa de edição *museScore*.

Mesmo a personagem da velha não se reconhecendo, a união com o divino se faz por instantes ao agradecer a Deus e desejar cantar a Ave Maria. A dúvida sobre qual música cantar reserva o caminho da transgressão ao negar-se ao canto religioso, ao momento de oração, o qual reforça a união do homem com Deus, que é a hora do Angelus:

Não tenho intenção de saber quem sou. Não emito palavra, das cordas vocais apenas um trinado; persigno-me, vou à janela, respiro a luz dourada do crepúsculo, dou graças ao Senhor Nosso Deus. [...] Hora do Ângelus. Ave Maria. Fico indecisa se canto a de Gounod ou Schubert. Canto nenhuma. (NOLL, 1989, p. 148).

A personagem narradora nega-se a fazer uma oração, mas se benze, como forma de se proteger do mal. O catolicismo impregnado na narradora, no momento de cantar Ave Marias, é negado, pois ela se mostra indecisa se canta ou não, e decide por não cantar, como forma de rejeição à religiosidade, pois deseja se livrar da prisão imposta através da máxima de que para alcançar o reino dos céus é preciso ser um homem “bom” na vida. O narrador transgride todas as normas religiosas, principalmente no que diz respeito ao sexo, considerado um pecado. Ao não se reconhecer diante do espelho encerra a parte cumprindo o trecho terminal do seu destino, que é a morte e a liberdade simultaneamente: a transformação acontece quando a mulher morre ao se tornar homem.

O texto do solo de contralto da cantata pode ser comparado com o do narrador do romance, que passa a narrar no feminino, como se fosse uma velha que ruma sua morte: “[...] eis-me aqui na borda do penhasco, a mesma dama velha carcomida pelos anos mas por outro lado tesa como a corda potencialmente vibrátil de um violino [...]” (NOLL, 1989, p.

149). A voz da velha pode ser comparada com o som agudo de um violino e suas cordas firmes que produzem sons ao serem tocadas pelo arco. O violino não participa desta cantata, mas temos a viola da gamba, que possui semelhança física com o violino, pois ambos fazem parte da mesma família de instrumentos; ela, porém, possui corpo maior que o instrumento citado pelo narrador em sua forma feminina, curvilínea. Os instrumentos também possuem formas masculinas, fâlicas, como as flautas, e femininas, como o violino ou a viola. As formas femininas dos instrumentos musicais também fazem aproximação com a forma narrativa que parte da expressividade feminina da velha, que pode ser comparada à viola da gamba, e posteriormente retorna ao narrador, em sua forma masculina. A velha, embora tivesse seu corpo sendo corroído pelo tempo, possuía um grande desejo de sentir prazer, mostrando que havia naquele corpo uma tensão que levava ao deleite. Uma voz que ecoa feminina, voz de contralto, que pode ser comparada à voz envelhecida, pois a mulher, ao envelhecer, fica com a voz mais grave. Em ambas as obras, neste trecho a voz feminina ecoa e depois transforma-se em masculina. No romance, o corpo feminino se esvai pelo abismo, enquanto o protagonista do romance sente-se aliviado pela experiência do próprio fim de sua forma feminina. Ao retornar dessa experiência, percebe que houve um retorno às origens, ao corpo masculino: “Escondo o rosto entre as mãos, temeroso que alguém roube meu mistério e faça dele escândalo. [...] Porque é preciso que eu retorne ao que sempre fui [...]” (NOLL, 1989, p. 150-151). O narrador retorna ao corpo masculino para dar entrada no reino de Deus através da viagem que fará com Afrodite. A morte da vida de mendigo dá luz a uma vida simples, porém sem escassez.

2.1.3.2 Irmãos do Reino

A parte B da 3. *Árie* na cantata é o solo de baixo, que no romance está intitulada como “Irmãos do Reino”. Os irmãos do Reino, conforme a religiosidade prega, devem desejar o Reino de Deus e sua justiça para alcançar por merecimento a felicidade. O Reino deve estar no coração e essa busca precisa ser prioridade humana, assim como indica o texto de **Actus tragicus**.

Na cantata, o arioso do baixo tem como introdução dois compassos que são a

finalização do arioso de contralto; frases que iniciaram o primeiro arioso repetem-se no final para se transformar em introdução para o arioso do baixo. O baixo contínuo permanece acompanhando o solo de baixo e trava-se um diálogo entre eles: enquanto um fala, o outro escuta, com frases musicais no momento da comunicação e notas ligadas no momento da escuta.

Figura 30– Diálogo entre baixo e baixo contínuo



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2019 utilizando o Programa de edição *museScore*.

O arioso do baixo é a voz de Deus recebendo o espírito humano no paraíso. “Hoje mesmo estarás comigo no paraíso” (DÜRR, 2014, p. 1105).³¹ O texto da cantata mostra um homem contente e em paz, preparado para a morte, como se essa fosse um sono. “Hoje mesmo estarás comigo no paraíso. Para lá eu parto em paz e com alegria. Na vontade de Deus estão o meu coração e a minha consciência. Em paz e com calma como Deus me prometeu: a morte tornou-se o meu sono” (BACH, 2012, p. 22).³² Um ser que se entrega totalmente ao divino e vê nessa transição entre vida e morte um momento pacífico, porque se preparou para ele. Ao comunicar que parte em paz, as violas da gamba entram para acompanhar o solo de baixo e as vozes do coro que entram em uníssono, como anjos que acompanham o espírito para a entrada na eternidade.

No romance, “Irmãos do Reino” é a continuidade da parte em que o eu lírico é feminino, porém vem fragmentada desta pelo título, ainda que o texto lhe confira uma sequência, pois não possui pontuação alguma, começando após o título com letra minúscula e eu lírico no masculino, iniciando um diálogo. Além da transformação de gênero, há nessa

³¹ No original: “Heute wirst du mit mir im Paradies sein.” DÜRR, **As cantatas de Bach**, 2014, p. 1105.

³² No original: “Heute wirst du mit mir im Paradies sein. Mit Fried und Freud ich fahr dahin In Gottes Willen, Getrost ist mir mein Herz und Sinn, Sanft und stille. Wie Gott mir verheißen hat: Der Tod ist mein Schlaf geworden.” DÜRR, **As cantatas de Bach**, 2014, p. 1105.

parte um diálogo do narrador com o garçom Pedro, questionando-lhe quantas vezes ele morreu interiormente. Esse diálogo do romance pode ser comparado ao diálogo de solo e instrumento que fica entre os solos de ariosos da cantata mortuária, como se fragmentasse o texto narrativo, interrompendo a história para impor um diálogo entre os personagens, diálogo com frases que se repetem como as frases musicais.

A narrativa nolliana vai tecendo uma paródia da realidade ao utilizar o espelho para mostrar o ser humano, na figura do narrador que, ao se transformar em homem, mantém uma relação com a vida e a morte. A mulher dentro dele precisa morrer para que o homem ressurgja sem temer a decomposição, transmutando-se da juventude para a velhice calmamente, como pontua o texto da cantata mortuária com relação ao momento de passar da vida para a morte: “Então retiro as mãos do rosto e vejo no espelho que posso me acalmar, nada há a temer. Vejo também que estou mais velho, algumas sombras no rosto [...]” (NOLL, 1989, p. 151).

Há no romance uma outra relação com a morte, no momento em que o narrador planeja ir para a casa dos tios de Afrodite, no interior, e abandonar o Rio de Janeiro:

Afrodite me espera para uma viagem-não-sei-onde mas o que tenho na cabeça é apenas uma dor-que-não-dói [...] noto somente na beirada das unhas a cor escura dos restos da minha vida, deito sobre o banco, espeto os olhos numa estrela-que-faísca, solfejo a palavra glória [...] como ninguém responde penso que a hora da morte está próxima [...] sonho que Afrodite me espera pra viagem [...] (NOLL, 1989, p. 152).

A viagem para a casa da tia de Afrodite é a representação da viagem para o paraíso na cantata. É como se o sítio da tia fosse o paraíso. O narrador e Afrodite entram no Reino dos céus ao entrar na casa da tia para viver, plantar e colher, como uma nova vida que não é concedida por Deus, mas pelo próprio homem com suas escolhas.

[...] e de repente se vê diante de uma casinha rodeada de horta, quase chegando na alma, e a gente se inspira de novo, ganha tempo pra ruminar mais sobre as coisas de tão dentro das coisas que a gente nem presta atenção, a gente suspira de gratidão, solta uns afetos, suspiros doces, fica tudo querendo sair do pouco-caso, fica tudo exposto com a beleza inata [...] sabe amor: sonhar sonhei, amar amei, agora quero sentar no degrau da porta e poder só olhar o repolho que plantei rechonchudando, não é o jeito de ficar boquiaberta de natureza não, é só eliminar dos olhos o excesso, não me deixar ir pela correnteza das palavras mas pela diligência do trabalho, admirar o brotar, o crescer do que plantei, não ser sábia nem omissa, só

atenta [...] bendizer o ato sem sôfregas aleluias [...] religiosamente me suprir de toda a atenção eu peço e me concederei. (NOLL, 1989, p. 153).

Em seguida o narrador encontra-se com um velho, que pode ser comparado à representação de Deus, que lhe afirma: “Agora, afia tua lança para a insurreição, ela não tarda, com ela buscarás a eterna aliança: sim [...]” (NOLL, 1989, p. 158). Este trecho espelha a cantata que evoca a eterna aliança do homem com Deus, só que a aliança acontece na música no trecho do solo de soprano, colocando em evidência mais uma divergência entre as obras. A eterna aliança não é evocada no mesmo trecho nem da mesma forma nas duas obras. O romance utiliza a paródia para criticar a religiosidade presente na cantata, que busca a união do homem com Deus, enquanto a narrativa mostra um homem abandonado para adquirir forças e se preparar para os conflitos, que evoca a união entre humanos, sejam eles homens ou mulheres, como eterna aliança. Na cantata, a aliança acontece primeiro no trecho F do 2. *Coro*, enquanto no romance acontece no trecho equivalente a 3. *Árie*.

2.1.4 O retorno à casa do Pai

A quarta grande parte da cantata **Actus tragicus** possui três subdivisões, sendo a primeira sem denominação, a segunda denominada de parte A e a terceira de B. Um coro homofônico que nomeia e dá glórias e louvores a Deus Pai, Filho e Espírito Santo, que começa sem determinação de andamento, com os instrumentos acompanhando o coro em louvor a Deus. O texto da cantata menciona: “Glórias, Louvor, honra e majestade sejam dadas a Deus Pai e Filho e Espírito Santo com nomes!” (BACH, 2012, p. 27-29),³³ enquanto no romance os nomes são evitados. É o retorno à casa do Pai celestial, a morte do corpo e a entrega do espírito a Deus. O trecho sem nome inicia com as flautas doces, as violas da gamba e o contínuo em compasso quaternário. O coro entra no sexto compasso louvando a Deus, nomeando a Santíssima Trindade e dialogando com os instrumentos. O coro homofônico canta: “Glória, Louvor, Honra e Majestade sejam dadas a Deus Pai, Filho e Espírito Santo

³³ No original: “Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit! Dem Heiligen Geist mit Namen!” DÜRR, **As cantatas de Bach**, 2014, p. 1105.

com nomes! A força de Deus nos torna vitoriosos” (BACH, 2012, p. 27).³⁴ O coro é interrompido algumas vezes, conforme orientação de Dürr (2014), por uma espécie de eco realizado pelas flautas doces: “A linha final, contudo, é expandida em uma fuga (*allegro*) e, depois de um clímax final jubilante, com o sujeito aumentado no soprano, a cantata [...] perde-se ao longe com um efeito de eco das flautas” (DÜRR, 2014, p. 1112).

No texto nolliano, o narrador parodia a Santíssima Trindade com três homens que ele encontra na rua e que o ajudam, pois ele está a caminho da morte, com sensações que só ele compreende. Os homens cuidam do narrador, que está com temperatura alta, tiram-lhe os sapatos, aliviam a temperatura com um pano úmido na face e molham-lhe os lábios. Ele se entrega a esses homens sem conhecê-los. Eles são ironizados no romance como os “três patetas”, os “três mosqueteiros”, como um modo de parodiar a Santíssima Trindade: “[...] os três me pedem calma, ainda tenho tempo de pedir perdão por todas as faltas antes de embarcar definitivamente nessa viagem onde o ruído da máquina será a única presença infatigável, fiel, extremosa e dedicada [...]” (NOLL, 1989, p. 164). A viagem é a morte do homem que viaja pela memória e busca no passado o menino que foi um dia, que revisita a morte do pai e que se sente rei, majestade, e que fita Lúcifer em sua memória de morto-vivo.

No romance, o louvor é egoísta, o narrador está orgulhoso de si mesmo, exalta a si como um “homem da raça”, um homem que faz parte da “massa humana”, um homem saciado, sem fome, que “retorna à Casa” como última solução, como um alívio, mas que precisa estar atento a tudo, pois não pode adormecer.

O trecho A na cantata, em *Allegro* como no início, é um coro em fuga, busca a união do homem com o divino através de Cristo, baseada na repetição da palavra “Amém”, insistentemente evocada. A palavra amém significa assim seja, uma aceitação e entrega.

No romance, a ironia está presente e pode ser observada nessa frase: “[...] quando peguei a arma senti que estava bolinando a chave do Reino” (NOLL, 1989, p. 181). Uma arma pode ser a chave para a morte de um narrador que não sente culpa: “[...] não pedirei perdão diante do nosso amor pela minha morte, pois essa morte é a única forma de preservá-

³⁴ No original: “Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit! Dem Heiligen Geist mit Namen! Die göttlich Kraft Mach uns sieghaft Durch Jesum Christum, Amen.” DÜRR, *As cantatas de Bach*, 2014, p. 1105.

lo vivo, intocável” (NOLL, 1989, p. 181-182). A morte, para esse narrador, é a única maneira de marcar esse amor para a eternidade:

[...] vivo a ópera dos deuses trancado no quarto de um bairro esquecido, criar lancinante cena é o que me resta, a dor apocalíptica é o que me salva aqui neste meu reino subjugado, já não acredito em sonhos de reis em harmonia, é triste já ter traçado diante dos olhos a daninha esperança de coisa nenhuma, o que me restará senão o marasmo doméstico dessa rede de papéis estipulados? [...] ainda mostro vestígios de uma guerra de delícias, ainda tenho em mim a marca de Éden, mesmo se expulso ainda exibo o sinal de um sonho onde fui majestade, porém a mão ensanguentada enlameia meu pênis tão confrangido, tenho um remorso fundo por tudo o que pequei no paraíso [...] (NOLL, 1989, p. 170).

Como o narrador não morreu, ele se sente expulso do paraíso, mas não deseja abandonar o jardim do Éden que para ele é o sexo, sem culpa e sem limites.

A parte B fica interligada na cantata, enquanto no romance as partes são fragmentadas por títulos. O primeiro é “Afrodite”, que se refere à parte em andamento *Allegro*, e o segundo, a parte B, se refere ao trecho intitulado de “Eu”. Mais uma diferença entre as obras, sendo na cantata as partes A e B interligadas como se fossem continuidade uma da outra, enquanto no romance as partes são intituladas para conferir uma fragmentação ao texto.

A narrativa parece querer indicar uma simetria, mostrando que houve uma intenção real de emular a estrutura da cantata, quando o texto a retoma na penúltima parte intitulando o trecho como “Afrodite” e ao encerrar a narrativa denominando o último capítulo de “Eu”, como se fosse o retorno de um ciclo ao seu início, no qual o narrador nega o seu nome. O título “Eu” determina uma outra negação, do ego, da consciência, da personalidade e da individualidade, como uma crítica de que o indivíduo nunca deve se anular em uma sociedade.

O texto literário nolliano, em sua fragmentação, se estrutura a partir da forma musical da cantata para rejeitar a ordem, fragmentando as ideias, utilizando o estado inebriado do protagonista para fazer contraponto, ligando o sacro e o profano, o popular e o erudito na construção desse universo.

Dessa forma, neste capítulo demonstrei que o romance foi inspirado nas características do período barroco, como a fusão dos planos sonoro e imagético, os reflexos dos conflitos

dualistas entre plano celeste e terreno, o exagero, o pecado, a religiosidade, o paganismo, a mutabilidade da vida, a sátira e a crítica, além de manifestar a intencionalidade de utilizar, em sua construção, a estrutura da cantata barroca **Actus tragicus**, de Bach citada várias vezes no texto literário, que mantém os mesmos hiatos encontrados na cantata, sendo cada parte da música comparada a um trecho do romance a partir das lacunas percebidas no texto.

Capítulo 3

TEMPO PARA SONORIZAR E TEMPO PARA CALAR

[...] a narrativa se parece com a música no sentido de que ambas dão um conteúdo ao tempo; “enchem-no de uma forma decente”, “assinalam-no” e fazem com que ele “tenha algum valor próprio” e que “nele aconteça alguma coisa” [...] O tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço. É também o elemento da música, que o mede e subdivide, carregando-o de interesse e tornando-o precioso.

Thomas Mann

Neste capítulo discuto os conceitos de ritmo, tempo, espaço e imagem para a literatura e para a música. Sei que cada conceito tem um pouco dos outros, de modo que se misturam e se entrelaçam. Observo como ocorrem no romance e na cantata. A discussão me possibilitou compreender as interconexões do texto, como o escritor criou a narrativa utilizando esses conceitos e quais deles estão presentes na cantata, lembrando que cada um deles enriquece tanto uma obra quanto a outra.

3.1. Ritmo: a flecha direcionando o caminho

O ritmo para a música é a subdivisão de um intervalo de tempo afirma Sadie (1994), enquanto que para a literatura é um recurso estilístico que também divide o tempo, mostrando que tanto para uma arte quanto para a outra o ritmo estabelece uma aproximação com o tempo e o espaço. Para o autor, ritmo é “um dos três elementos básicos da música” (SADIE, 1994, p. 788), que desempenha diversos papéis na textura, no timbre e na ornamentação, sendo fundamental na dança. No ocidente, o ritmo é multiplicativo enquanto em outras culturas é aditivo. Na literatura, o ritmo poético é maleável, pode surgir de diversas formas e combinado em múltiplas configurações, mas, tanto na literatura quanto na música, o ritmo pode ser combinado entre tempos forte e fraco além de indicarem velocidade a partir de suas variações modificando todo o contexto musical ou literário.

3.1.1 Actus tragicus

Para Maria de Lourdes Sekeff Zampronha (1996), o ritmo possui dois aspectos: o filosófico, como algo que flui, e o psicológico, como forma. O homem utiliza o ritmo para viver o tempo que passa, que é por ele acolhido, domado, experimentado em toda nova escuta musical e está na essência de tudo. Murray Schafer (2011b) define o ritmo como uma flecha de pensamento que sai de um ponto a outro determinando uma direção, enquanto José Miguel Wisnik (2011) afirma que a terminologia tradicional associa o ritmo aos andamentos, os quais e possuem o *Andante*, como medida mediana, o *Largo*, apresentado como forma mais lenta,

e o *Allegro* e o *Vivace* como as formas mais rápidas. O ritmo descreve a qualidade temporal e a duração sonora:

No entanto, é preciso lembrar que, em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser. (WISNIK, 2011, p. 21, grifo do autor).

Os parâmetros musicais, portanto, sustentam o ritmo, que mantém uma relação entre eles para conduzir o discurso, sonoro ou não. O ritmo musical é uma reflexão a respeito do tempo cuja função é criar tensões, e é ainda a “forma do movimento” ou a “forma em movimento”, como afirma Zampronha (1996). Essa forma é percebida pelo pulso que rege a vida. O ritmo exerce uma relação entre a intensidade e a duração, conduzindo o discurso a uma energia de investida e retirada. Posso afirmar que o ritmo não é rígido e por qualquer circunstância pode se modificar, alterando o tempo ou a duração das figuras musicais. Na música, essa mudança é denominada de agógica.³⁵ Esse movimento é o pulso, que pode ser somático – como o pulso sanguíneo, as batidas do coração – e psíquico – como as ondas cerebrais. Como afirma Wisnik, “Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos que são diferentes de pessoa para pessoa. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (WISNIK, 2011, p. 20). Essa pluralidade de frequência é interpretada por cada indivíduo de forma diferenciada, uma vez que a frequência cardíaca de cada ser humano é única. Cada ser tem um pulso interno diferenciado, que promove alterações conforme as emoções são vivenciadas, tal qual a narrativa, em que o personagem vive seus momentos de tensão e relaxamento. A teoria dos afetos de Johann Mattheson (1713) confirma essa alteração emocional mostrando que cada

³⁵ Agógica: termo para um tipo de acentuação que se baseia antes na duração (um certo repouso sobre a nota a fim de enfatizá-la) do que na intensidade; às vezes é usado para designar qualquer tipo de desvio em relação ao rigor rítmico. SADIE, Stanley. Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**: edição concisa, 1994, p. 12.

tonalidade difere das outras pelos efeitos que provoca, tendo cada uma algo de especial, características próprias que se prestam a suscitar diferentes emoções no ouvinte.

Utilizei a terminologia tradicional da música para apontar os ritmos impostos na cantata mortuária, realçando a maneira como ela foi construída para absorver uma diversidade rítmica de modo que a velocidade não influenciasse o ouvinte emocionalmente e ele mantivesse a calma durante toda a escuta musical. Há uma interpenetração rítmica e temporal imposta pela escolha das figuras musicais utilizadas na cantata de Bach. Sua estrutura constrói o ritmo que, por sua vez, impõe um tempo para cada figura. Os andamentos confirmam o tempo, que é determinado pelas batidas do coração de cada ouvinte, e essa escuta é que mantém acesa a chama nos afetos que, de forma individual, cada ser humano vivencia conforme suas próprias experiências.

A cantata BWV 106 de Johann Sebastian Bach está organizada em seis andamentos diferentes. Sua estrutura se inicia com o andamento *Molto adágio*, que cresce para o *Allegro* e passa pelo *Adágio assai*. Depois desacelera com o andamento *Lento*, que novamente evoca um andamento mais rápido, o *Vivace*, contrastando com o anterior. Posteriormente recorre-se ao *Andante*, que permanece durante um grande percurso para, no meio da última parte, retornar ao *Allegro* para finalizar. A mudança de andamento, associada à tonalidade de cada trecho e à escolha dos instrumentos, determina, conforme a teoria dos afetos de Mattheson (1713), que emoções o ouvinte pode ter. As tonalidades da cantata são diferenciadas pelos trechos: a sonatina é em mi bemol maior; o 2. *Coro* segue a mesma tonalidade e depois muda para a tonalidade relativa de mi bemol maior, que é dó menor; o solo de tenor tem uma continuidade da tonalidade e, na sequência, o solo de baixo inicia nessa mesma tonalidade e modula para fá menor; o coral, seguido do solo de soprano, está em fá menor; o solo de contralto está escrito na tonalidade de si bemol menor, e o solo de baixo que o segue está em lá bemol maior, que tem o fá menor como sua relativa; o coral que o acompanha está em dó menor e, para finalizar, tem-se o 4. *Coro*, que retorna à tonalidade de mi bemol maior. Essa estrutura arquitetônica da cantata invoca uma diversidade rítmica e, consequentemente, temporal, com a imposição dos andamentos, além de marcar espaços com a determinação desses andamentos, assinalando também emoções conforme as tonalidades escolhidas para compor a música.

A tonalidade de mi bemol maior, que inicia e conclui a cantata, evoca assuntos tristes, a seriedade e o patético que têm a capacidade de provocar a comoção, produzindo um sentimento de piedade próprio da situação de morte. Dó menor é a tonalidade relativa à mi bemol maior e, segundo Mattheson (apud CARPENA, 2012), induz à amabilidade e à tristeza, e sua suavidade pode ainda levar à sonolência. Talvez para que essa sonolência não fosse gerada, Bach modifica o andamento para o *Allegro* e depois diminui o ritmo utilizando o andamento *Lento*, retomando a tristeza e a suavidade próprias da tonalidade. O coro que antecede, envolve o solo de soprano e retorna está na tonalidade de fá menor, a qual gera ambiguidade, pois pode ser suave e serena mas também profunda e pesada, evocando algum desespero, um medo mortal propagado, extraordinariamente comovente, inspirando melancolia e às vezes provocando tristeza e arrepios no ouvinte. No caso da cantata, a tonalidade evoca a melancolia e a serenidade; porém, no final, o coro inicia um momento de pequeno desespero, que cessa para buscar a serenidade com o solo de soprano evocando a suavidade e recuperando a tranquilidade. Lucia Becker Carpena (2012) afirma que Mattheson descreve as características e efeitos de cada tonalidade iniciando pelas tonalidades diretamente associadas aos modos gregos e que faltam algumas tonalidades que são pouco usadas hoje em dia, mas que presumivelmente podem proporcionar diversas emoções, que fluem com a escuta de músicas em tonalidades e incitam ao lamento, à entrega, à elevação da alma. Em **Actus tragicus** esses sentimentos se ampliam, uma vez que a cantata ainda carrega em si as tonalidades de lá bemol maior, dó menor (que é amável e triste) e mi bemol maior, com suas qualidades afetivas, que geram seriedade e convêm a assuntos tristes, como é a morte para a grande maioria das pessoas.

As tonalidades ainda precisam de interferências, como a escolha e combinação das figuras musicais, para influir nos efeitos dos afetos. O ritmo é de grande importância nessa determinação de comoção, de maneira que Bach consegue estabelecê-la ao escolher tonalidades que transitam entre a seriedade, a tristeza, o lamento e o patético, além de evocar o amável, a suavidade, e trazer à tona alguns momentos aflitivos gerados pelo ritmo, pela escolha de figuras de menor valor para sua construção e pela montagem de uma escadaria ascendente e crescente do grave para o agudo.

O ritmo, na cantata, se encontra diversificado para cada instrumento ou voz. No trecho instrumental, as flautas doces contraltos executam um ritmo mais movimentado, recheado de semicolcheias que percorrem caminhos diferentes e, ao soarem juntas, criam um novo caminho, produzindo a sensação de que tocam insistentemente um mesmo grupo de quatro semicolcheias. Há no trecho uma combinação estrutural das figuras que, se tocadas separadamente, soam muito diferentes umas das outras, mas que se completam na união formando, de forma inteligente, um novo ritmo.

Figura 31 - Ritmo das flautas doces



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

No trecho das duas flautas mostrado na figura 31, é possível perceber claramente a diferença rítmica, mas se a pauta de uma for colocada sobre a outra pode-se observar o resultado que essa união faz soar, conforme mostra a figura a seguir.

Figura 32 – Superposição da pauta das flautas doces

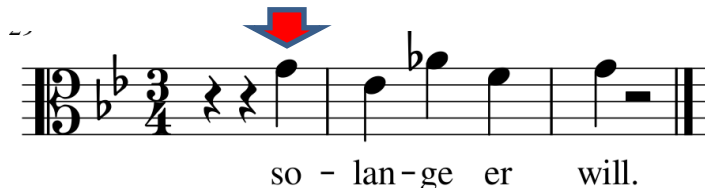


Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2019 utilizando o Programa de edição *museScore*.

A complementação que uma flauta faz com a outra gera um novo ritmo, que é o que soa para o ouvinte, embora cada flauta toque ritmos completamente diferentes desse escrito na figura 32. Nessa figura ainda podemos afirmar que há uma dissonância quando a primeira flauta toca a nota mi que está ligada, enquanto a segunda toca a nota ré, provocando um intervalo de segunda menor.

Na cantata, as palavras também são pensadas em sua estrutura rítmica. A expressão “solange”³⁶, utilizada no *Allegro* do 2. *Coro*, e a palavra “bestelle”³⁷, encontrada no *Vivace*, solo do baixo, são palavras trissílabas. Mantendo-se correta a prosódia, elas têm a sílaba forte no meio da palavra, de modo que Bach as utiliza inserindo-as no compasso anterior para que o primeiro tempo do compasso seguinte seja a sílaba forte.

Figura 33 - Final do *Allegro*



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2019 utilizando o Programa de edição *museScore*..

Figura 34 – *Vivace* - Solo de baixo



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2019 utilizando o Programa de edição *museScore*.

O primeiro tempo do compasso normalmente é o forte, porém existem músicas que diferem, colocando o tempo forte em outros lugares, modificando e enriquecendo o ritmo. Bach, porém, inicia o vocábulo no compasso anterior para que a sílaba forte fique no primeiro

³⁶ Contanto que. Dicionário Langenscheidt online. Disponível

em: <https://www.google.com/search?biw=1536&bih=674&sxsrf=ALeKk01IM7XsnrABXGOyJnOyZ2c85guOQw%3A1585499553398&ei=oc2AXpH4F9KN0AainIC4AQ&q=dicion%C3%A1rio+alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs+langenscheidt+taschenWorterbuch+online&oq=dicion%C3%A1rio+alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs+langenscheidt+taschenWorterbuch+online&gs_lcp=CgZwc3ktYWlQAzoECAAAQRzoHCCMQrgIQJ1DjEVjOHWCVIWgAcAJ4AIABowGIAywlkgEDMC43mAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpeg&scient=psy-ab&ved=0ahUKEwjRzK-NjsDoAhXSBtQKHSIOABcQ4dUDCAs&uact=5> Acesso em: 06 fev. 2020.

³⁷ Ordem. Dicionário Langenscheidt online. Disponível

em: <https://www.google.com/search?biw=1536&bih=674&sxsrf=ALeKk01IM7XsnrABXGOyJnOyZ2c85guOQw%3A1585499553398&ei=oc2AXpH4F9KN0AainIC4AQ&q=dicion%C3%A1rio+alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs+langenscheidt+taschenWorterbuch+online&oq=dicion%C3%A1rio+alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs+langenscheidt+taschenWorterbuch+online&gs_lcp=CgZwc3ktYWlQAzoECAAAQRzoHCCMQrgIQJ1DjEVjOHWCVIWgAcAJ4AIABowGIAywlkgEDMC43mAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpeg&scient=psy-ab&ved=0ahUKEwjRzK-NjsDoAhXSBtQKHSIOABcQ4dUDCAs&uact=5> Acesso em: 06 fev. 2020.

tempo. Há também, na estrutura musical, a suspensão do ritmo com a inclusão de pausas, além do alongamento conquistado com as notas ligadas. Susanne Langer (1980) mostra que o encontro das palavras com a música faz com que elas deixem de ser poesia ou prosa para se tornarem elementos musicais, como “Solange” e “bestelle”, vocábulos mostrados nas figuras 33 e 34.

Zamprónha (2007) declara que o ritmo é o coração do mundo, pois fala diretamente ao corpo e pode criar estados de tensão, ansiedade, medo e inquietações, no caso dos ritmos excitantes, enquanto os lentos e menos estimulantes diminuem a força e a energia muscular.

3.1.2 A fúria do corpo

No texto literário, os procedimentos ligados ao ritmo se referem ao princípio do encadeamento. A narrativa sofre uma variação rítmica: as ações se desenrolam às vezes de forma rápida, às vezes lentamente, em estruturação condensada ou alongada. Na condensação, o relato é conciso e pode modificar o tempo da narrativa para o futuro, o que implica no não desenvolvimento da sequência. A expansão suspende a narrativa e, por conseguinte, o ritmo, e faz uma descrição ou sucessão de ações. A métrica torna-se a respiração do texto e é capaz de transformar-se em um movimento regular, num jogo de inflexão sonora, pois o que sustenta a escrita, além da estética, é a métrica, o ritmo e o elemento sonoro. O padrão bem marcado influencia o modo como o leitor tanto interpreta quanto reage à experiência de leitura e é capaz de modificar o ouvinte. O impacto ritmado da leitura está diretamente ligado à intenção e à sensibilidade do escritor de sacrificar a objetividade em função da estética, já que a variação estrutural das frases influencia no movimento ou provoca a interrupção do fluxo da leitura.

O romance **A fúria do corpo** evoca o ritmo em todas as suas formas, seja latejante ou não, e não poderia deixar de lado o movimento regular corporal. A escrita nolliana declara o ritmo também pela escolha das palavras que são pronunciadas pelo narrador, como se pode perceber no seguinte trecho: “Eu e ela tínhamos laços fortes. Amávamos como que nascidos da mesma infância imemorial: uma pedra caindo no fundo do mesmo poço, a pedra caía para um abismo nunca visto, só o som seco contra a água lodosa das trevas” (NOLL, 1989, p. 18).

A estrutura das frases cria uma movimentação que é ampliada a partir da utilização da voz ativa, que proporciona mais dinamismo ao texto, além da pontuação, que revela um misto de objetividade e contemplação ao combinar frases curtas e longas, prendendo a atenção do leitor.

Ao evocar o ritmo corporal, a narrativa abusa do sinestésico. Tem-se o tato, que auxilia na modificação rítmica, e que é reproduzido na narrativa como uma dessas projeções no momento do sexo:

Fui **metendo** com o **ritmo gradual** do teu movimento. [...] Eu **tocava** no **coração** com a mão espalmada sobre teu peito e **sentia** o **coração responder: pulsava** ali uma outra vida que não a minha [...] **pulsava** feito uma pomba na mão, **batia** contra o meu tato todo cheio da **fantasia madura**, prestes a ser **mordida**: eu **mordia** o seio que **guardava** o **coração** você me **dizia** vem, [...] (NOLL, 1989, p. 19, grifos meus).

As expressões grifadas nesse trecho pulsam um padrão ternário a partir de palavras, em sua maioria, trissílabas. A diferença está nas sílabas átonas e tônicas, que são associadas de diversas formas, porém semelhantes à formação da duração musical, com tempos fortes e fracos e figuras musicais com valores desiguais dentro do compasso. Da mesma forma, para a criação de um texto ou poema é necessária a associação das sílabas, vocábulos e frases que irão compor o texto. Essa escolha está relacionada indiretamente com a formação rítmica na música e com a criação textual.

Na palavra “ritmo”, a sílaba tônica é a primeira; em “coração”, a tônica é a terceira, enquanto “mordida”, “guardava”, “metendo” e “batia” possuem a tônica na segunda sílaba, que é a sílaba central. A ocorrência gradual do sexo é progressiva e segue uma dinâmica de crescendo musical, conforme acontece o toque no corpo do outro. As batidas cardíacas são postas para marcar um movimento regular e periódico, que é comparado com as asas de uma pomba se debatendo para alçar voo. O coração disparado de Afrodite denuncia o seu prazer ao toque do narrador em seu corpo. O pulso marca a velocidade das batidas cardíacas que vão ganhando proporção, velocidade e, na medida em que o toque vai acontecendo, a tensão vai se ampliando. Ao pensar o ritmo como pulso, posso afirmar que o pulso musical aprisiona enquanto a narrativa sem pulso se torna libertadora, conduzindo o narrador a experimentar a liberdade ao viver à margem da sociedade que o aprisiona com suas regras, assim como o

pulso musical mantém a pessoa dentro de limites impostos. O narrador, em busca da liberdade, exalta a música, mas o padrão rítmico é abandonado no texto quando este se liberta da pontuação e segue em disparada, como se fosse alguém a falar em um só fôlego, como no momento do sexo em que o pulso segue seu caminho num crescendo, até alcançar o gozo, evocando a música ao mesmo tempo que música e narrativa tendem a caminhos rítmicos opostos.

No texto há uma movimentação rítmica que se modifica, que lateja de diferentes formas para assinalar o pulso de aceleração sexual que marca a escrita nolliana em sua celeridade. As frases podem ser transpostas como figuras musicais conforme sua divisão silábica, e podemos obter um padrão bem marcado do texto, bem como comparar sua construção com a dos ritmos musicais, conforme demonstro a seguir no esquema numérico com a frase retirada do romance nolliano:

Fui me-ten-do com o ri-t-mo gra-du-al do teu mo-vi-men-to.

1 1 2 3 1 1 1 2 3 1 2 3 1 1 1 2 3 4

Figura 35 – Representação do ritmo no texto e na música



Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Editada por CALLADO, 2019 utilizando o Programa de edição *museScore*.

Cada palavra possui um movimento regular e periódico diferenciado: algumas se apoiam em figuras musicais de menor valor, com acentuação tônica diferenciada, e provocam uma distinção rítmica na escrita que se aproxima da quiáltera³⁸ na música. São vocábulos cuja pronúncia é cíclica, com exceção da palavra “movimento”, que é polissílaba.

³⁸ Quiáltera: alteração convencional no valor das figuras musicais, permitindo que três delas sejam executadas no tempo que pertenceria a duas. Também chamada de “tercina”, é indicada por uma linha curva e pelo algarismo 3. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p.758.

O ritmo também é imposto no romance através da festa mais popular brasileira, o carnaval, festa agitada em que a liberdade sexual é promovida e os corpos exaltados conduzem-se em intervalos acelerados, em prontidão para o sexo e para os efeitos do lança-perfume: “[...] exultaríamos brindando num fogoso carnaval eterno menina, eu e você com o povo da nação em volta cheirando lança-perfume argentino” (NOLL, 1989, p. 23). Ao brindar, ecoam som e ritmo próprios desta ação de comemorar uma liberdade que, muitas vezes, só é alcançada neste período, pois nos outros dias do ano a escravidão permanece, mesmo que camuflada. Viver o carnaval eterno ao ritmo das marchinhas é a libertação das algemas do mundo, é celebrar a vida e simultaneamente esconder as emoções nas máscaras e fantasias, é negar que o erotismo foi convertido em pecado pelo cristianismo, numa festa profana de rituais pagãos na qual a liberdade de expressão é necessária, embora censurada e julgada por muitos. Esse é o momento para mostrar que a orgia carnavalesca é a negação do outro como indivíduo, é a anulação dos limites em todos os seus sentidos, e esse carnaval eterno é sinestésico e muito marcado pelo movimento pulsante da festa anual que celebra a entrega do corpo de forma extravagante, excêntrica, tal qual a vida em que o narrador entrega seu corpo em fúria. No carnaval tudo é possível também para o narrador.

O ritmo que ecoa na narrativa, pulsante, em andamento rápido, é evocado pelo sexo. O narrador nolliano é ritmado e pode ser comparado ao baixo contínuo que está presente durante toda a cantata, pulsando sem parar, marcando o tempo, delineando o espaço e mantendo a movimentação durante o percurso musical. Esse narrador-protagonista participa de toda a narrativa impondo um ritmo para a aventura, construindo tensões. Trata-se de um homem em trânsito, que infringe as normas para se deslocar no tempo e no espaço, impondo um padrão próprio e aproximado dos prazeres sexuais, criando imagens sonoras que modificam as sensações, os sentimentos provocadores da sinestesia e do excesso para que o leitor sinta simultaneamente esta experiência, reforçando a percepção sensorial da grande sinfonia produzida pelo escritor.

O corpo humano é contaminado pelo movimento regular do bombeamento sanguíneo que, normalmente, gira entre 60 a 80 batidas por minuto. A respiração também é um ritmo contínuo que pode variar conforme o que se exige desse corpo em atividades físicas ou em estados de relaxamento ou tensão, cogita Schafer (2011a). Para ele, a respiração está

fortemente ligada à oscilação das ondas do mar e o padrão de relaxamento humano corresponde a esta oscilação marítima, que o pesquisador afirma ser o padrão respiratório, aquele que mantém relação com os ritmos da poesia e da literatura declamada. Completo afirmando que a declamação tanto pode ser realizada em voz alta quanto pode ser mental, imprimindo um padrão à leitura, seja ela sonora ou silenciosa. O pulso também é imposto na narrativa como um modo de evocar a música. O narrador reflete sobre o ritmo e cria no texto momentos que ficam expostos através do movimento corporal e da natureza, que remetem ao musical:

Cada passo faz um som úmido que vou escutando pra manter o ritmo. Há um ritmo nos passos, na chuva, na tarde que cai. Ritmo balbucio como se estivesse reaprendendo a falar e repito a palavra ritmo uma duas vezes eu canto a palavra ritmo em ritmo se formando se estendendo em ritmo (NOLL, 1989, p. 54).

A manutenção rítmica é o mesmo que se manter vivo, motivo pelo qual o narrador reforça a narrativa compondo-a com a diversidade rítmica encontrada em tudo. O padrão dos passos se mistura aos intervalos dos pingos da chuva, à voz do narrador produzindo a palavra ritmo com dificuldade. Ao repeti-la, o narrador impõe uma sinfonia que permite a essa movimentação uma deformação que é própria da música. Ele ensina o significado real da palavra, que é conduzido pela escrita literária, e nessa experiência rítmica o narrador apresenta a noção de ritmo, que ele está em tudo, na natureza, no homem, em seu modo de falar, em seu canto e nos animais. Mostra que o padrão rítmico pode ser modificado e diferenciado pelo timbre, estando intimamente ligado ao tempo e ao espaço.

O ritmo é evocado com alguma intensidade, que transforma a energia sonora ligada a estados de excitação energética dentro de uma margem de “ambivalência” ou “multivalência”, garante Wisnik (2011). A intensidade remete à fraqueza, que gera o medo, a covardia e a timidez, assim como a debilitação que pode insinuar a morte através do silêncio ou a astúcia do que está muito vivo. O encontro e desencontro desses sentidos é sugerido pela dualidade entre vida e morte, que é ativada tanto na cantata quanto no romance. Wisnik cita ainda o *Crescendo* e o *Fortíssimo* para evocar uma explosão sonora que pode ser, por sua vez, vital ou mortífera como movimento aniquilador de informações importantes. O narrador

do romance nolliano provoca esse movimento aniquilador e simultaneamente explosivo ao evocar esse ritmo e esse crescendo musical utilizando a música, o samba, para oferecer sensorialmente ao leitor a experiência musical:

Aleluia **gritou** um grupo numa das esquinas da praça e desse grito **rompeu a batucada** na frente do boteco da esquina, a mais enfezada era uma negra maluca rebolando na esquina com as pernas varicosas a mostrar a quem quisesse sua falta de dentes num riso rasgado, e a **batucada explodia** e prometia ir longe [...] começou a se formar uma chacinha com pessoas usando **caixas de fósforos latas garrafas como percussão**, eu e o menino pedimos uma Brahma e ficamos olhando a **batucada** e o menino se enfezou e começou a **bater na garrafa** e de repente não havia mais ninguém que só assistisse à **batucada**, eu não sabia **fazer ritmo** com as mãos mas fiz com os pés e **sambando** no meio da rua não deixava que um carro **buzinante** passasse [...] (NOLL, 1989, p. 48, grifos meus).

Este trecho do romance provoca uma explosão sonora que começa com um grito, o qual é interrompido pelo samba improvisado e vai crescendo com a entrada de outros sons que se inserem na batucada, feita de latas, garrafas e caixas de fósforos, que incita os personagens a sambarem no meio da rua, impedindo o trânsito dos carros que buzina. A intensidade mostra uma multiplicidade sonora que simultaneamente ecoa, que cresce até alcançar o fortíssimo das buzinas de carros que fazem contraponto com os gritos de aleluia e o samba percussivo e improvisado no boteco, sons que representam o modo de escrita nolliano, escrita que emerge de um som e segue num crescendo, com entradas sucessivas de imagens acústicas, conduzindo esteticamente o texto a um patamar de composição musical que se aproxima de uma fuga e de suas entradas consecutivas.

Os sons emitidos pela caixa de fósforos contrastam com os sons produzidos pelas batidas na garrafa e nas latas e, embora todos sejam agudos, são diferenciados, conduzindo a uma riqueza sonora e rítmica que resulta no samba. A explosão sonora invoca uma diversidade de padrões e alguns sons aniquilam outros, mas a cena está armada para que o narrador desfrute do seu ritmo interno e abuse dos externos, que foram aos poucos se agrupando para formar essa sinfonia que extingue o silêncio, que arma o caos, que exalta o samba criado a partir de experimentações artísticas como as narradas no texto.

3.2. As fronteiras do tempo e a percepção de mundo

Benedito Nunes (1995) garante que a música está articulada com o tempo a partir de critérios nela utilizados, como o ritmo, o compasso e o andamento, facilitando a compreensão mais do que na narrativa, seja ela qual for, por utilizá-lo de forma implícita. Porém, relata que para narrar e compor há necessidade do tempo e essas duas artes, literatura e música, permitem perceber essa duração em configurações definidas.

3.2.1 *O discurso musical*

A mensuração é um código que registra as durações das figuras musicais. Nos séculos XV, XVI e XVII o tempo ficou mais preciso em função da complexidade dos repertórios. A música instrumental, com auxílio da polifonia, adquiriu enorme força, gerando critérios de valores temporais que deveriam superar as imprecisões da prosódia. A barra de compasso passou a ser utilizada com maior frequência a partir do século XVI e foi aperfeiçoada nos séculos seguintes, ganhando um *corpus* teórico definido e produzindo a sensação de duração temporal matematicamente ajustada, como informa Yara Borges Caznok (2008).

O tempo musical foi estruturado a partir da experiência interna a ser aproveitada, sendo determinado pelas figuras utilizadas dentro de um compasso, o qual passa a ser a fronteira dessa organização de medida matemática para gerar estados de tensão e energia pela alternância de pulsos fortes e fracos: “[...] ainda hoje a música é considerada a mais abstrata de todas as artes por não ter um suporte concreto palpável e por seu modo de presentificação se valer do tempo, que também não deixa rastros físicos tangíveis” (CAZNOK, 2008, p. 105). O tempo musical, por ser imaterial e volátil, busca atingir o interior humano a partir da escuta e da organização de uma quantidade determinada de figuras que produzam sons em um escape temporal.

Música, portanto, é um misto de pulsos reais e virtuais para compor seu próprio tempo. Susanne Langer (1980) expõe como Basil de Selincourt, em seu estudo *Music and Duration*, pensa o tempo na música:

A música é uma das formas de duração; ela suspende o tempo comum e oferece-se como equivalente e ideal substituto. Nada é mais metafórico ou mais forçado na música do que a sugestão de que o tempo está passando enquanto a ouvimos, de que o desenvolvimento dos temas segue a ação no tempo de alguma pessoa ou de que nós mesmos mudamos enquanto ouvimos. (SELINCOURT apud LANGER, 1980, p. 117-118).

Langer (1980) sustenta que as tensões emocionais, intelectuais e físicas preenchem o tempo que existe por consequência dessas tensões sofridas pelo ser humano e de suas soluções. Essas tensões e soluções fornecem a ideia de duração, que é muito complexa. Cada tensão é uma medida. O pulso musical é especular ao tempo real e o homem possui pouca percepção dessa duração quando escuta a música, pois ela suspende sua ação no tempo para vivenciar o tempo musical, que é virtual. Essa duração virtual paralisa a ação real para possibilitar a vivência da virtual, pois não se pode estar em dois tempos simultaneamente, do mesmo modo que não se pode estar em dois espaços. São, assim, as tensões que fazem o ser humano perceber o tempo em sua diversidade: “[...] a vida é sempre uma tessitura densa de tensões concorrentes e, como cada uma delas é uma medida de tempo, as próprias medidas não coincidem” (LANGER, 1980, p. 120). Para a autora, a experiência com a passagem temporal na vida é real como o tempo cronológico, porém não é totalmente perceptível. Os fragmentos preenchem lacunas com as ideias e conhecimentos individuais. A música funciona dessa forma.

Nesse sentido, a música da cantata **Actus tragicus** modifica o ouvinte durante o período de audição, fazendo com que ele reflita sobre a vida e a morte e invocando afetos pelos quais compreendemos a separação entre corpo e espírito. A música é capaz de fazer o ser humano viajar por épocas através da escuta. O texto da cantata trata da temporalidade de duas formas diferentes: O tempo de Deus, que determina o tempo de vida do homem e sua morte “[...] a morte sob a lei e a morte sob o evangelho. [...] a primeira parte mostra, partindo de ideias gerais sobre Deus e sobre a temporalidade e, com isso, tocando de igual forma o tema da morte, a inevitabilidade da morte” (DÜRR, 2014, p. 1107). Por ser uma cantata de ofício fúnebre, trata da morte como a passagem de um tempo finito a outro, infinito. A dualidade entre a vida, que possui um período cronológico, uma contagem dia a dia, e a morte, que é o encontro com a eternidade. A morte transformada em sono evoca a eternidade

temporal da vida espiritual ao fim da vida de um corpo, quando há um tempo de entrega espiritual, um encontro com o divino. A morte se transforma em sono como processo de reconstituição do espírito, pois, se o corpo tem um período cronológico para viver, a morte energiza, revigora e fortalece o espírito.

Ao refletir sobre o tempo em seu livro **A montanha mágica**, Thomas Mann (2016) discute o fato de que a literatura e a música fornecem conteúdo ao tempo, sendo que a narrativa literária é preenchida com suas ações ao passo que, na música, a duração é subdividida matematicamente pelo compositor, como um ourives que lapida uma pedra preciosa. Para ele, o tempo é silencioso, secreto, misterioso, imperceptível e transformador. Na música, a duração pode ser modificada e não deve ser sempre executada matematicamente, pois sentimentos e emoções devem ser expostos na performance musical, modificando assim o valor matemático das figuras musicais com o intuito de demonstrar determinadas sensações e emoções com a utilização da agógica, da fermata, da respiração e de outros efeitos musicais que têm o poder de ampliar ou diminuir o tempo musical.

A música sofre influência, em seus andamentos, das batidas cardíacas. Schafer (2011) relata que, antes do metrônomo, a duração musical era determinada pelo pulso humano e os tempos que se aproximavam das batidas cardíacas eram mais solicitados. O tempo na música é transferido para os andamentos, que são determinados pelo compositor no canto superior esquerdo, no início da partitura, acima da armadura e unidade de compasso. Geralmente aparecem com terminologia italiana ou com sinais numéricos que indicam o valor da figura a ser representada por uma batida do metrônomo, a fim de orientar e não de impor. Para Caznok (2008), o andamento não pode ser escrito de forma precisa:

Depois de “liberada” de sua subordinação ao texto, a categorização dos diferentes andamentos apoiou-se nos movimentos físicos e emocionais humanos: na pulsação do coração, na velocidade da respiração, do andar e das danças, nos humores e estados de espírito. Como também suas variações são infinitas e relativas, a terminologia, por mais que se esforçasse agregando termos e mais termos, não conseguia explicitar para o intérprete a medida exata de sua expressão. (CAZNOK, 2008, p. 60).

O andamento fica determinado com maior exatidão quando é criado o metrônomo. Porém, no período de Bach a música se relacionava com o ritmo humano, com os batimentos cardíacos e com o pulso musical, conforme o entendimento individual.

Zampronha (2007) afirma que a música se dirige ao corpo, à mente, às emoções e, além de estimular a ação, mexe com o tempo, o espaço e o movimento psíquico do ser humano. Para Zampronha (1996), o período barroco apresentava uma atmosfera artística e cultural conflituosa entre o espiritual e o temporal, em que o ritmo possuía sentido “matemático”, “uniforme” e “pesado”, graças à utilização do baixo contínuo – que é a base da música desse período, tornando-a racional e sólida –, o que fundamenta a obra de Bach.

O contínuo é a coluna vertebral da cantata **Actus tragicus**, elemento fundamental que dá sustentação às vozes e aos instrumentos. Ele mantém um padrão rítmico, formado por semicolcheias, durante todo o trecho instrumental. Na segunda parte, ele basicamente acompanha as vozes do coro, modificando-se ritmicamente quando o coro sofre mudanças rítmicas, dando suporte aos solos e dialogando com eles, como na ária do contralto. No solo de tenor, o contínuo repete uma estrutura musical em dois pequenos trechos rítmicos com um padrão A e B, sendo que o B se modifica na quarta vez apenas na melodia, provocando posteriormente uma modificação na melodia do trecho A. Na sequência, surgem outros trechos diferenciados em que o contínuo oferece sustentação às violas da gamba, ora a uma ora a outra, retornando ao final aos elementos B e A, nessa ordem. No solo do baixo, o contínuo parece brincar saltitando com o solo, marcando o terceiro e o primeiro tempos sucessivamente e nessa ordem, talvez devido à parte possuir um andamento mais célere. O solo de soprano surge entre dois coros polifônicos, e o contínuo estabelece uma relação de segurança ao repetir o baixo do coro na maior parte do tempo. Nesse trecho, ao estabelecer sua função de sustentação das vozes, movimenta-se tanto de forma contrária quanto na mesma direção de uma das vozes; quando o soprano canta sozinho, o contínuo direciona o caminho harmônico e depois repete a viola da gamba 2, até que o solo e os instrumentos fazem uma pequena pausa para a entrada das vozes, uma a uma, depois do que o solo de soprano retorna com o contínuo reforçando a viola e sustentando, através de oito colcheias por compasso. A conclusão acontece dois compassos antes do fim, para deixar o solo finalizar e permanecer um compasso em silêncio, somado a uma fermata para prolongar o tempo de

calar. A ária de contralto que vem a seguir dá ao contínuo a responsabilidade de iniciar, sozinho, com duas frases musicais que se repetem e depois se modificam, descendo uma quarta justa abaixo da melodia anterior, mantendo a mesma estrutura frasal e encerrando com as mesmas frases iniciais, novamente sozinho. Há uma continuidade entre a ária de contralto e baixo: a primeira finaliza com o contínuo tocando sozinho para que a outra ária se inicie a partir dessa sustentação, sendo que no solo de baixo o contínuo dialoga com a melodia do solo fazendo um contracanto, enquanto o solo segura algumas notas produzindo um movimento ao trecho e retomando novamente a base de colcheias até o fim dessa parte.

O 4. *Coro* está dividido em três partes: a primeira sem denominação, a segunda denominada como parte A e a terceira como B, havendo uma alternância entre coro homofônico e polifônico nas três partes. O trecho inicia apoiado pelos instrumentos e sustentado pelo contínuo, que repete o ritmo dos instrumentos sem repetir a melodia, seguindo posteriormente uma sequência semelhante de movimentação do baixo. O segundo trecho, a parte A do coro, é polifônico em andamento *Allegro*, e o contínuo segue marcando o pulso com a sequência de colcheias; depois entra num jogo de semicolcheias e colcheias, ordenadas de forma a brincar com o tempo das figuras musicais, mostrando inúmeras possibilidades combinatórias na parte B. O contínuo, na cantata, é a sustentação que mantém o tempo e a duração das figuras ao se relacionar com a intensidade, oferecendo uma movimentação ao discurso musical.

Na introdução da cantata há uma indicação de velocidade de um tempo especificado como *Molto Adágio*. A palavra *molto* significa muito e *adágio* significa calmo, vagaroso. Essa especificação pode gerar uma infinidade de possibilidades temporais no processo interpretativo e isso depende de cada regente, pois cada um terá uma circulação sanguínea e respirações diferenciadas, fazendo com que a performance varie conforme o temperamento de cada um. A cantata mantém esses afetos por quase toda a sua estrutura. No 2. *Coro* temos andamentos diferenciados nas três primeiras partes, sendo que a primeira mantém o andamento da sonatina ao tratar do tempo. Esse trecho esclarece por que o tempo de Deus é o melhor. A segunda parte abriga um andamento mais ágil direcionado à saída do estado de sono, para na pequena fuga mostrar a alegria de viver, com o texto que fala do tempo de vida do homem, em que a celeridade se destina a sustentar o texto, que incita à movimentação e à

existência vital: “Por que nele vivemos, e nos movemos e existimos” (BACH, 2012, p. 4). O texto da cantata avisa que o tempo de Deus é o melhor e que é Ele quem decide quantos dias o homem viverá, se movimentará e existirá. Para impor a movimentação exigida pela vida, o compositor escolheu o andamento *Allegro* para essa fuga, que promove uma certa celeridade para celebrar a vida. Em seguida, o terceiro trecho, mais calmo, em andamento *Adágio Assai*, estipula o tempo de vida humano que depende da vontade divina: “Até quando Ele o quiser. Nele movemos no tempo certo, segundo a sua vontade” (BACH, 2012, p. 7-8). O andamento dessa parte diminui para o *Adágio Assai*, como se chegasse o momento de parar um pouco para refletir sobre a vida e a morte, sabendo que Deus é quem decide quantos dias cada ser irá viver e qual é o dia certo para sua morte. No solo de tenor, o andamento *Lento* mantém uma estabilidade que é puramente temporal, a fim de preservar a calma quando o homem pede a Deus para ensiná-lo a contar os dias vividos com a sabedoria que vem do coração. Ele não deseja uma contagem racional, matemática; quer, antes, aprender a valorizar cada dia de vida no mundo, aprender com os acontecimentos e emoções, pois é essa a sabedoria que vem do coração: “Ah Senhor! Ensina-nos a bem contar os nossos dias de vida para alcançarmos o saber do coração” (BACH, 2012, p. 9-10).³⁹ A contagem dos dias presentes no texto da cantata é um modo de limitar o tempo: o tempo dos homens é finito e determinado por Deus, que é o dono do tempo infinito, pois a eternidade é divina e se opõe ao tempo humano. Em relação ao tempo, a vida é finita e a morte infinita. Em alguns momentos, a música faz o tempo durar mais do que a escrita musical fomenta. Langer (1980) afirma que, quando se incorporam palavras na música, essas ajudam na criação de seu tempo virtual, que não é o mesmo tempo da literatura. Ao ouvir a cantata **Actus tragicus** é possível perceber parte de seu movimento, tensão e relaxamento, uma ilusão criada pela música por meio de um tempo com características que provocam o ser humano de variadas formas, dependendo do seu humor no momento da escuta.

³⁹ No original: “Ach, Herr! Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen.” DÜRR, **As cantatas de Bach**, 2014, p. 1104.

3.2.2 *O tempo no mundo imaginário do romance*

O homem é um ser temporal. Benedito Nunes (1995) afirma que há uma pluralidade no tempo que impossibilita a emissão de um único conceito. Ele alega ainda que, em toda narrativa, o tempo se mistura ao mundo imaginário. O tempo real é contínuo, enquanto o tempo da narrativa pode ser fragmentado através de um deslocamento e da união de passado, presente e futuro, como num jogo de justaposição e fragmentação invocado pela memória.

Esse fracionamento insere o protagonista nolliano em dois mundos nos quais ele transita, fundindo os tempos simultaneamente, simulando a saída do tempo psicológico e a entrada no cronológico, como se houvesse um portal para que essa transferência acontecesse. A supressão temporal tira o personagem do presente da narrativa e, através da lembrança de acontecimentos passados, leva-o a percorrer mundos imaginários diversificados, os quais unidos por indicações de tempo que se misturam no texto: “[...] o éter que eu gostava de cheirar não arrumei mais, cheirava meu éter e parecia que tudo parava” (NOLL, 1989, p. 17). Essa embriaguez marca um tempo de lentidão no passado, quando a ação aconteceu em câmera lenta, como as ideias do narrador, que foram parando; porém, esse narrador vive o inverso dessa lentidão para conduzir a narrativa, e nesse avesso busca espichar as palavras e ampliar a duração de cada uma: “[...] o que fazia mesmo era viver ao contrário, não, não era como morto não [...] vinham umas ideias quase parando [...] espichava uma palavra até não poder mais pra que ela não morresse em vida sabe?” (NOLL, 1989, p. 17). O ato da escrita traz à tona o interior do escritor, seu espelho interno, e somente por meio dela é possível eternizar a palavra. A fala joga o vocábulo ao vento, para se diluir no tempo, embora outros possam surgir com mais vigor que o vocábulo que se foi. O pescador de palavras calmamente as pesca, uma a uma, para montar um jogo. O narrador, nesse momento, se aproxima do escritor e constrói um mantra para que o léxico tenha maior durabilidade, permaneça por mais tempo. Ele segurava as palavras como se fossem objetos, até que elas desapareciam e alcançavam o esquecimento. Ele produzia para si um banquete com os vocábulos e se fingia de mendigo para realizar um processo de escrita com vocábulos que eram esticados. A tentativa de espichar as palavras objetiva que tenham um tempo maior de duração, num efeito comparado ao conseguido com o éter, que trazia uma inversão da realidade para o narrador.

Tal realidade também era fingida, pois o mendigo que se apresenta não é mendigo de palavras, mas se alimenta delas para criar seu texto. A extensão temporal persiste através das ações do presente somadas à memória e às experiências vividas, como explica Meyerhoff (1976). Essa situação é muito aplicada no texto nolliano, com a predominância do tempo psicológico.

O narrador impõe um ritmo para a narrativa ao desejar fazer com que a duração das palavras seja prolongada e, ao espichá-las a partir da produção sonora, como se fossem uma massa para modelar, ele amplia sua duração, tal qual o compositor que, na música, se utiliza da agógica para expandir ou comprimir o andamento ou o valor das figuras musicais, modificando seu ritmo de acordo com a necessidade momentânea do processo de criação. A música também usufrui das ligaduras que esticam a duração de tempo das figuras musicais, do mesmo modo que Noll, através do narrador, planeja a escrita literária.

A paixão do narrador por Afrodite força um alargamento temporal, enquanto o desejo do casal em deixar a situação de mendigos provoca um encurtamento do tempo. O sexo se torna um hábito que preenche o momento de ambos, transformando esse período num fluxo de consciência através da fragmentação constante do eu. Nesse processo, o eu do narrador se desintegra e reintegra, refletindo esse fluxo de consciência tanto ao se transportar para o passado quanto ao experimentar a mudança de gênero, narrando como mulher por um determinado período.

O narrador nolliano de **A fúria do corpo** revela o tempo na narrativa desde o momento em que evoca o silêncio, ao citar a música, mas também quando impõe determinados verbos ao evocar as lembranças da infância ou narrar uma história dentro da outra, as passagens de um lugar para outro e as mudanças de cena instantâneas. O passado é negado, e o tempo reverenciado na narrativa é o presente que ele, o narrador, quer manter pulsante; porém, ele evoca lembranças da sua infância, que tornam esse passado um presente momentâneo e virtual que faz contraponto com o presente real: “[...] sempre fui como esse pijama aqui, roto, maltratado, vivendo no quarto de um barraco, sempre soube que ia ser assim, só esse tiro na nuca que não, desde que vi meu pai pela derradeira vez se afastando num barco ao largo do rio Realeza [...]” (NOLL, 1989, p. 28-29).

Wisnik (2011) cita Jacques Brillouin que, ao investigar sobre o tempo, adverte que a impressão sobre ele não se dá de modo ininterrupto, sendo constituída por uma complexidade de acontecimentos por ele chamados de *durações de presença*. Assim, algumas amostras de tempo reunidas se transformam em um todo, através de uma duração denominada de pulso mental, que nada mais é que o ritmo impregnado no corpo, gerando uma determinada duração de tempo e fragmentando esse tempo para gerar espaços. Marcos Rafael da Silva Neviani (2016) afirma que em **A fúria do corpo** há um rompimento com o tempo e com o espaço. O romance nolliano realmente deixa transparecer esse tempo fragmentado, que fica marcado no corpo a partir de suas ações, em forma de lembranças envolvendo outros personagens:

[...] **caminho** me apoiando em paredes, postes alguém de um carro me vitupera de sonâmbulo [...] rogai por nós pra não **cairmos** na tentação do mau uso das nossas partes [...] eu dou **três suspiros** de resignação, três suaves **cambalhotas** no ar, renovado beijo o chão, poderosa é a minha sabedoria de vivo eu digo a Afrodite e ela **estanca** o choro como se pronta para receber a verdade [...] ela **esbofeteia** e **rasga** com agudas unhas meu rosto como uma gata do apocalipse, **ruge, sangra, esperneia**, termina por **rasgar-se** a si própria [...] **cospe uma partitura** que não é deste mundo e **corre e se desmancha** sobre o asfalto (NOLL, 1989, p. 136, grifos meus).

É certo que os andamentos musicais podem ser relacionados com o tempo. No caso do romance, o andamento da caminhada equivale ao andamento musical *Andante*, porém o tempo imposto não é natural, há uma sonolência que evoca a calma, a embriaguez, o sonho e é claudicante, pois o narrador diz que busca apoio durante a travessia, se aproximando dos ritmos musicais formados por figuras pontuadas,⁴⁰ unidas a figuras musicais de valor menor, formando um ritmo manco. Os suspiros marcam um tempo diferenciado do anterior, pois são respirações quase profundas realizadas com certa lentidão, ao contrário das cambalhotas, que seguem em direção antagônica por serem mais rápidas e exigirem energia corporal. O beijo no chão é um ritual lento, que contrasta com as rápidas cambalhotas e possui, também, um sentido irônico ou trágico, de colisão, quando acontece rapidamente. Essa alternância entre

⁴⁰ O ponto à direita de uma nota indica que o valor dessa nota deve ser aumentado pela metade. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p.735.

movimentos rápidos e lentos mostra a fragmentação da narrativa, impondo um momento de respiração, de pausa, como na música, para só então retomar a caminhada, talvez de outra forma. O choro, por sua vez, evoca esse momento de pausa para reflexão, momento de perceber se o andamento da narrativa se mantém ou se modifica. O tempo também é marcado pela utilização das palavras “esbofeteia” e “rasga”, tempo ágil, de agressividade – a escrita necessita de momentos de tensão tanto quanto a música, para depois buscar o relaxamento, inclusive na ação da personagem, que dura um determinado tempo e, nessa cena, é estancada para dar prioridade a gestos mais enérgicos, que exigem um ritmo mais intenso, que marca um caminho de andamento crescente em relação à velocidade ao esbofetear, rasgar, rugir, sangrar e espernear. Tal gestual imprime força a cada palavra, que evoca um tempo determinado e cresce até o ápice. A transgressão invade a cena ao fragmentar e associar ao texto orações como a Ave Maria e o Pai Nosso, mesclando sacro e profano para inovar no modo de pedir: isso ocorre ao se utilizar o discurso em andamento lento, que acalma, como uma solicitação para que o ser humano tenha discernimento, para que saiba utilizar seu próprio corpo – que, no texto, principalmente no momento do sexo, é usufruído com fúria e celeridade.

Esses andamentos são sugeridos na narrativa pelas ações e falas do narrador, ficando expostos no romance pelas palavras “corro”, “caminho”, “entro” e “desapareço”. A narrativa se aproxima do processo de criação musical, em que há notas que correm e outras que caminham, algumas que entram e outras que saem de cena, como pode ser observado no trecho a seguir: “**corro** pelo gigantesco sepulcro até encontrar a luz exterior, é cálida essa luz, é boa, **caminho** pelas ruas, toda esfarrapada, cumprimento os carros, **entro** pela floresta da Tijuca adentro e **desapareço**” (NOLL, 1989, p. 147, grifos meus). A variação de andamentos presente nas palavras do texto indica as mudanças de tempo que acontecem durante o percurso e que são constantemente modificadas no decorrer da narrativa e da obra musical. O narrador passa pelo espelho e corre na escuridão do sepulcro; a época passa por ele, para ele e para o moço que o convidou a fazer essa passagem que o transforma em uma velha. É o espelho colocando à mostra o interior do narrador, sua consciência e seu coração, pois revela a imagem criativa do protagonista em sua busca pela iluminação, a ser inoculada na escrita. Quando o protagonista se transforma em narrador, ele aceita exprimir seu estado

interior; porém, o espelho também é ilusório. O tempo passou para o narrador em sua forma feminina, que está chegando ao fim. O sepulcro pode ser a eternidade e a escuridão na qual o narrador sobrevive socialmente. Ele passa correndo por esse sepulcro em busca da luz, da mudança de vida, na tentativa de sair da escuridão, da carência de tudo, e corre em busca da luz, do conhecimento, da salvação a partir do corpo e do sexo. Caminhar esfarrapada pode ser uma ilusão especular que duplica os estímulos na narrativa de forma virtual. O retorno do narrador para a floresta pode representar uma verdade que ele carrega dentro de si: fazer parte do mundo no qual é excluído socialmente. Essa busca exclui também Afrodite: “Afrodite não existe, não respira, não sonha, foi apenas um delírio da minha dolorosa menopausa, eu nem sequer poderia amar uma mulher pois sou uma velha dama que acabou de se banquetear com o esperma de um cadáver [...]” (NOLL, 1989, p. 147). A escrita ainda propõe a transgressão a partir do sexo, com um homem que morre ao gozar e a velha que se alimenta do néctar da vida do cadáver em que o cavaleiro se transformou. O esperma é energia vital para essa mulher velha que o narrador vivenciou através do espelho. O tempo passou rapidamente ao atravessar o espelho no qual a viagem para o futuro foi evocada.

O narrador inicia seu discurso alternando frases curtas com frases longas para não deixar a escrita monótona, ao repetir a palavra nome, pelo qual ele não quer se identificar. Uma introdução que começa com calma e é modificada por variações de andamento, com a alternância entre as frases longas e curtas que dão movimento ao texto, a aceleração pela introdução de longos períodos cheios de pausas breves, as vírgulas, que se durarem muito acabam por gerar sonolência, o que não seria atrativo. O texto impõe a celeridade com trechos sem pontuação que vão se acentuando, indicando o que o romance, através do narrador andarilho, pode revelar: “[...] passos de guerreira pobre, renunciando ao **repouso** imediato, **caminhando** comigo como quem se conduz ao cativeiro de ouro [...]” (NOLL, 1989, p. 10, grifos meus). O texto define o andamento da caminhada de Afrodite, que anda junto ao narrador; este afirma que a amada Afrodite anda devagar, mas não deseja parar, como quem vai para o sacrifício e não tem pressa. As mudanças de andamento continuam durante a narrativa e essa tranquilidade não permanece por muito tempo. O texto literário se apropria dos andamentos musicais para construir uma movimentação de tensão e relaxamento, de elasticidade e compressão, pois a velocidade do mundo contemporâneo está impregnada na

escrita, revelando-se na urgência que o narrador apresenta. Esse andamento pode ser uma crítica ao homem contemporâneo, que age velozmente, não saboreia a vida e não percebe quando ela passa, não se dando conta do tempo perdido; ao abrir os olhos, se é que os abre algum dia, vê que não viveu, que não soube aproveitar os dias que lhe foi permitido viver; se vê então do outro lado do espelho, envelhecido, transformado e com os dias contados. O espelho é a metáfora que contribui para a percepção sensorial: como uma lupa, amplia a percepção de mundo do narrador e o transforma para que consiga enfrentar, através da ilusão, a realidade que maltrata, agride e mata.

No romance, o trecho introdutório é uma forma de negação do momento atual em que o mundo, em sua velocidade extrema, extingue do ser humano sua percepção de não observação desse tempo que escoia. Uma fase rápida, pois o narrador tem pressa em revelar que não deseja ser reconhecido. Ele é verborrágico, questiona, faz afirmações em que a pontuação é escassa e os assuntos vão se estabelecendo em apenas cinco parágrafos nas suas quatro páginas. Mas ele é também dissimulado em relação ao momento, fala sem parar enquanto afirma um período que remete à cantata, como um jeito que encontra para negar esse tempo presente em detrimento do que viveu o compositor barroco, fase essa que também pode ser o passado do protagonista. Ele quer negar a época barroca porque esse período é semelhante ao atual, porém retorna a ele de seu lugar de sujeito pós-moderno, como em uma espiral que gira voltando não no mesmo lugar, regressando diferenciada, modificada pelo próprio tempo.

O narrador não gosta de falar do seu passado e o texto exala a presentificação para proteger o passado que não deseja público, mas ele precisa retornar para tratar da morte do corpo e da vida, invocando a cantata mortuária:

Porque não possuir tão-só o anonimato mais vil aponta para um respiradouro que eu não possuía lá pelos idos da minha primeira morte – não, não, **se retorno aqui ao passado** não é para me dar em circunstâncias distinguíveis dos demais, não, não trago aqui cidades e ruas da infância, nomes não, **falo aqui da morte de tantos**, e não me refiro àquela que nos humilha até a dizimação do nosso pó, falo daquela que felpa sutil não nos aniquila até esse ponto mas **nos torna invertebrados**, desejando o repouso enquanto ao contrário o sangue corre em flama pelas veias [...] (NOLL, 1989, p. 11, grifos meus).

O mundo contemporâneo inflama a velocidade divergindo do mundo barroco, porém, esses mundos se encontram no texto nolliano através de um narrador que admira a música bachiana e retorna ao passado para buscar nessa música o excesso, o exagero, o pulso de morte que ele cita no texto, insinuando a cantata mortuária. A morte que o homem contemporâneo vive – da falta de socialização, da carência de companhia, da solidão – carrega o narrador consigo como objeto de sustentação de toda a história e o faz buscar nas lembranças um apoio para sua caminhada.

Na segunda parte do romance, logo após a introdução e separadas pelo primeiro hiato, a narrativa adquire um tempo de maior movimentação: com o auxílio da vírgula e de dois travessões, o texto adquire velocidade. Há pouquíssimas interrupções com ponto final, determinando paradas mais longas.

O tempo cronológico está intimamente ligado ao ritmo, sendo que um não existe sem o outro e ambos geram o movimento, e nele também estão entrelaçados o espaço e a imagem, itens dos quais falarei adiante. Ele é a base da existência humana “adquirida e imóvel”, pois, como revela Merleau-Ponty (1999), o homem é pura temporalidade em razão da oposição entre princípios teóricos de passado e futuro. São paradoxos que se encontram no espelho, se multiplicam e se estabelecem na narrativa como dualidade.

Em **A fúria do corpo** o tempo cronológico é colocado à mostra pelo narrador quando este cita o relógio, instrumento utilizado para medir o período: “Entro mais uma vez no hemisfério dos vivos, dos que ordenam seus dias e noites em tarefas concêntricas como a dos ponteiros do relógio da Central do Brasil” (NOLL, 1981, p. 54). Esse trecho da narrativa se inicia com o narrador entrando no hemisfério dos vivos, o que deixa implícito que ele estava vivenciando a ação psicológica antes dessa incursão no tempo cronológico. Esse narrador atravessa os tempos e o espelho como se fossem portais: ele transita entre passado, presente e futuro, manipulando diante do espelho os canais que o levam a desfrutar esteticamente do cenário que é criado. O espelho foi construído para ser portal e transportar o narrador para seu passado sempre que necessário, sempre que ele evoque suas lembranças para mostrar algo do passado, enquanto esconde algo do presente ou denuncia episódios do futuro. Esse portal tanto movimenta o ser no tempo quanto une os tempos para narrar a história,

completando os momentos de silêncio ou impondo cortes na narrativa para fragmentá-la, como representação do mundo contemporâneo.

Concordo com Thomas Mann (2016) quando este afirma que o tempo é uma linha pontilhada inatingível: no caso do narrador nolliano, essa linha pontilhada é o espaço em que ele fica perambulando entre tempos durante quase toda a narrativa.

O período também é marcado pelos rituais e pelas celebrações: o carnaval se transformou em uma festa que agora é tradição, com tempo cronológico de quatro dias de duração. No entanto, cada ser que participa dessa festa se perde no tempo psicológico durante o período festivo:

[...] o Carnaval é a festa em que o povo planeja a frustração: tudo o que realiza no Carnaval é ausente do corpo cotidiano: todo o mistério do Carnaval se reduz à sua efemeridade: o ano todo é penúria dos sentidos, qualquer coisa que se avizinha do sono: o Carnaval é a festa salva pelo transitório: o tempo no Carnaval é a certeza de um limite: a carne conspurcada pela produção de riquezas escusas usa o brilho que as máscaras lhe vendem [...] (NOLL, 1981, p. 118-119).

O carnaval é uma festa que possui um período determinado de permanência, em que as pessoas fazem o que normalmente não realizam no cotidiano. A liberdade de fazer o que quiser é o que move as pessoas nessa festa: liberdade em tempo limitado, que se repete anualmente, marcando um momento esperado por muitos para extravasar a pressão sofrida na contemporaneidade. É o mundo real ligado ao mundo virtual, é a dualidade fecundada na festa dos prazeres e na exposição do corpo, unindo dois mundos que se interpenetram e se completam para a formação e o equilíbrio humanos. Nessa festa, a liberdade é o caminho para viver esses dias, como se a pessoa entrasse no espelho para vivenciar outra dimensão e, depois, voltasse para sua realidade.

O tempo está associado, portanto, à fluidez da corrente da ação, que é progressiva em seus momentos sucessivos, revelando uma oposição entre o transitório e o permanente, conforme afirma Nunes (1995). O narrador nolliano recorre ao tempo cronológico e ao psicológico, e a mudança temporal lhe permite sair do presente que ele tanto deseja e lembrar do passado, expondo algumas pistas sobre si – mesmo ele não querendo se identificar. A urgência e a velocidade ficam estabelecidas pelo abandono da pontuação, pela utilização de

palavras que ecoam essa ligeireza e pelo tempo psicológico, que é a própria representação dessa celeridade.

No romance, o protagonista fala dos anos de vida futura que ainda deseja viver. O narrador viaja, de forma rápida, por passado, presente e futuro, quase simultâneos, abarcando o tempo cronológico e o psicológico, brincando com o tempo ao transitar pelos dois, envolvendo uma imagem cíclica. O encontro do narrador com um homem o faz refletir sobre sua busca pela felicidade, a qual ele trata como uma velhinha contadora de histórias do seu tempo: “[...] esbofeteio essa avozinha caduca e ergo contra o vento e o sol o meu dilacerado, o meu pobre tempo” (NOLL, 1989, p. 77). A felicidade, para o narrador, é uma situação remota, que não existe mais, um acontecimento frequente do passado que, no presente, está ultrapassado.

O homem contemporâneo fugiu do ritmo imposto pela natureza e mergulhou nos excessos do mundo atual, em que, por sua velocidade, os ritmos muitas vezes nem são percebidos. Merleau-Ponty (1999) acredita que o tempo é um entrelaçamento de propósitos para dar sentido a alguma coisa que parte do campo perceptivo humano. O narrador possui diversos propósitos: amar, reviver o passado (embora queira negá-lo), mudar de situação social, sair da cidade do Rio de Janeiro e viver em outro lugar. Como é um andarilho, esse narrador propõe ir para a casa da família de Afrodite, mas fixar-se não é sua intenção.

Merleau-Ponty afirma que o tempo escoia como um rio em seu curso e utiliza uma metáfora para tratar do tempo: “Se o tempo é semelhante a um rio, ele escoia do passado em direção ao presente e ao futuro” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 550), sendo um consequência do outro. No texto nolliano, o narrador transita entre passado e presente como se estes fossem portas passíveis de serem abertas e fechadas sempre que desejado. O narrador conta a história em ritmo acelerado, impondo um tempo que se modifica a todo momento. Ele está presente na narrativa durante todo o percurso, atuando como a base de todo o texto, porém não mantém um tempo marcado por um ritmo matemático nem pesado, como o proposto pela música barroca.

Para Nunes (1995), o presente é o tempo adequado da linguagem. O passado e o futuro são “pontos de vista” que se movimentam para trás ou para frente a partir do presente. A ruptura que acontece no romance aponta a dualidade presente no texto literário, a negação

que gera o renascimento, que remete ao tema principal – a vida e, ao mesmo tempo, a morte. Ao separar o texto em partes, colocando um hiato entre as seções, o narrador constrói histórias diversificadas e com durações múltiplas, que obedecem a um pulso mental que ele conduz como se fosse o fio de Ariadne, para dele fazer emergir outras narrativas entrelaçadas, recorrendo a palavras que remetem ao tempo e a suas modificações:

[...] nem esta falta de lembrança dos fatos que vivi me aflige porque a memória aqui não é habitada por acidentes mas é **morada de frações** que se bastam como o todo, e se aqui não tenho que lidar mais com **fragmentos** é porque mereço já que tive a força de revelar em uma só vida que a vida tem fome de si própria e que nenhuma **porção** nem mesmo a esfinge da morte pode paralisar a fome da vida [...] (NOLL, 1989, p. 134-135 - grifos meus).

O narrador vive no presente e a escassez de lembranças sobre sua própria vida não o incomoda. Mas suas memórias são evocadas e surgem por alguns instantes, sendo interrompidas: são pedaços de uma vida que se guarda e que se perde ao mesmo tempo. É a fragmentação de momentos vividos que, como *flashes*, são lançados na memória, o que é suficiente para que o narrador tenha energia para viver. Sua fome é abastecida pelas ações vividas no presente, mas temperadas com pedaços de passado. A vida tem fome de si, e não se extermina com a fragmentação gerada pelo narrador. A “morada de frações” é o espaço permitido em um curto intervalo de tempo, que passa de forma tão rápida, mas que basta para o narrador lidar com seu passado, com seus raros momentos de lembranças, de resgate, de colocar à mostra seus espaços, seus tempos e seus ritmos através das imagens construídas no texto. Ele vive cada momento da vida como se fosse o último, mantendo uma narrativa fracionada pelas lembranças de um passado que é negado e que o conduz para tempos e espaços diversificados. O leitor é convidado a ingressar no tempo imaginário, protegido do tempo cronológico, do mesmo modo que o narrador à escuta de Bach viaja pelo tempo e pelo espaço a fim de enriquecer sua própria narrativa com ações e com a música do passado, que o alimentam e inspiram no momento criativo. Nem a morte, com seus mistérios, é capaz de frear essa vontade de presentificar a vida.

3.3 Os espaços e suas relações com o tempo

Para estabelecer uma ligação entre tempo e espaço utilizo o conceito de Bakhtin (1993), para quem as relações temporais e espaciais artisticamente compreendidas pela literatura são denominadas de *cronotopo*⁴¹, termo retirado das ciências matemáticas e transportado para a literatura, como se o tempo constituísse a dimensão do espaço e ambos equivalessem a processos indestrutíveis. O princípio condutor do *cronotopo* é o tempo.

Bakhtin (1993) discute ainda que, no *cronotopo* artístico-literário, há uma acomodação entre espaço e tempo, além de uma determinação da imagem do indivíduo na literatura. Essa fusão faz com que o espaço se embrenhe no movimento do tempo de forma simultânea. O mundo contemporâneo vive o período do sincronismo, da sobreposição, das coisas que se movimentam por aproximação e afastamento, daquelas que se colocam lado a lado, e de tudo que está disperso, momento em que o mundo é experimentado como uma rede de emaranhados que se entrecruzam, como declara Foucault (2009). Todo indivíduo possui uma forma diferenciada de imaginar o espaço, que pode ser compreendido como um atravessar, um percorrer, ou, ainda, um conquistar lugares. O espaço pode ser também o lugar da negação.

3.3.1 O espaço em *Actus tragicus*

A pauta é o espaço para registrar os sons. As vozes também ocupam esse local e cada tessitura vocal possui um lugar diferenciado para seu registro, criando a partitura, que também é um espaço gráfico musical. A música vocal utiliza registros agudos e graves para homens e mulheres, que são denominados de soprano (voz aguda feminina), contralto (voz grave feminina), tenor (voz aguda masculina) e baixo (voz grave masculina); porém, atualmente, existem vozes classificadas como intermediárias, sendo a feminina denominada de mezzo-soprano e a masculina de barítono, as quais, no coro, cantam com as vozes graves.

⁴¹ “Para estudar a natureza das categorias de tempo e espaços representados nos textos, Bakhtin cria o conceito de *cronotopo*, formado das palavras gregas *crónos* (= tempo) e *tópos* (= espaço). FIORIN, **Introdução ao pensamento de Bakhtin**, 2018, p. 133.

No século XVI, segundo Caznok (2008), já existiam os registros graves e agudos e as vozes eram classificadas com poucas diferenças do modo atual. A voz do tenor possuía privilégios no período barroco, por ser considerada a voz mais “penetrante” e “nítida” em seu percurso espacial. O espaço físico é de grande importância para a música: deve ser adequado para que o som nele produzido seja de alta qualidade e para que as palavras e os sons musicais sejam compreendidos com clareza, não se misturando, embolando ou tornando-se inaudíveis.

O espaço, na música de Bach, também requer o papel, é o lugar da partitura impressa – tal qual o livro físico na literatura. A pauta de cinco linhas estabelece e padroniza a região da grafia musical, na qual alguns parâmetros – como a altura e a duração das figuras – podem ser registrados. As fórmulas de compasso estabilizaram a métrica, o ritmo, e buscam sensações acústico-espaciais com a alternância de coro e solo que acontece na cantata.

O texto também ocupa uma área importante na música. Langer (1980) afirma que a composição bachiana passou por uma diversidade de formas de escrita, nas quais Bach ora empregou o padrão verbal com os recitativos, ora utilizou a linha poética nos corais, e ora ainda serviu-se da forma fragmentada, com repetição de frases ou palavras isoladas, além de compreender e respeitar os vocábulos dos textos sagrados.

O processo de fragmentação está presente no coro final da cantata **Actus tragicus**: nos seis últimos compassos, repete-se a palavra “Amém”. A frase completa é: “Durch Jesum Christum, Amem” (DÜRR, 2014, p. 1105).⁴²

⁴² No original: “Através de Jesus Cristo, amém.” DÜRR, **As cantatas de Bach**, 2014, p. 1105.

A cantata também utiliza o corpo como espaço humano: um corpo que é entregue a Deus como forma de fazer uma aliança com o eterno. Na cantata, portanto, a casa é o corpo vivo que deve se preparar para o momento da morte e para o lugar celestial para o qual todos desejam ir: o jardim do Éden, área celestial em que só o bem permanece. O espaço pode ser visto, nessa perspectiva, como cenário da ação ou como mera descrição geográfica da paisagem, ambientação dissimulada que nasce do gestual.

3.3.2 *A diversidade espacial em A fúria do corpo*

O espaço medieval era a área de localização e se dividia em terrestre e celestial. O primeiro, um conjunto hierarquizado de lugares sagrados e profanos, protegidos e abertos, urbanos e rurais; o segundo se opunha ao terrestre que, por sua vez, se opunha ao supraceleste, conforme a teoria do cosmos de Foucault (2009). O autor afirma ainda que o homem contemporâneo vive na época do espaço, da simultaneidade, da justaposição, da experimentação e da armazenagem de coisas: “Atualmente, o posicionamento substitui a extensão, que substituí a localização. O posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas, grades” (FOUCAULT, 2009, p. 412). No século XXI, pela velocidade e capacidade de armazenamento virtual em constante crescimento, a humanidade pode relacionar-se com diversos lugares simultaneamente, conduzindo oposições ou interseções entre as “séries” ou “grades”, denominadas por Foucault (2009) como posicionamentos que se relacionam mostrando os espaços.

A escritura, de um modo geral, abriga uma visão estrutural de espaço híbrida e metafórica, pois o posicionamento pode ser abordado de diversas formas. O texto, como extensão da linguagem, comporta outros locais além do psicológico, como o espaço libidinal, a paisagem, a pintura, a fotografia, a folha de papel em branco, o espaço social com configurações diversas. O local habitado pelo homem atual talvez seja repleto de fantasmas, e é especificado por Foucault (2009) como correspondendo aos espaços das percepções, dos devaneios e das paixões, que podem ser leves ou obscuros, altos ou baixos, correntes ou fixos.

O espaço exterior, conforme Michel Foucault (2009), é heterogêneo e concentra-se na acumulação e fragmentação de coisas, em um conjunto de relações que define diversos posicionamentos, os quais o filósofo classifica como utopias, heterotopias e espelho. As utopias são posicionamentos essencialmente irrealis, enquanto as heterotopias são descrições sistemáticas que têm por objetivo estudar, analisar, descrever e fazer uma leitura de espaços diferentes como forma de contestar mitos e realidades. São, portanto, espécies de “contrapositionamentos” que possibilitam a realização de leituras de áreas diferentes como forma de contestar os espaços reais. O espelho, por seu turno, é um espaço de experiência intermediária, pois mantém relações tanto com o campo real quanto com o irreal.

Foucault (2009) divide as heterotopias em dois tipos: as de crise, muito usadas nas sociedades ditas “primitivas”, as quais estão em processo de extinção, sendo atualmente substituídas pelas de segundo tipo, as de desvio. As primeiras são os espaços reservados às pessoas em estado de crise – adolescentes, mulheres menstruadas ou de resguardo, velhos, rapazes no serviço militar e viagens de núpcias –, que devem ser realizadas em espaços específicos. Nas heterotopias de desvio, os espaços abrigam indivíduos que fogem à norma: nesse tipo estão inclusas as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões e a velhice, considerada simultaneamente como uma heterotopia de crise e de desvio. A sociedade também pode transformar uma heterotopia existente em outra: é o caso do cemitério, que antigamente era situado no centro das cidades e, quando o homem se deu conta de que as doenças estavam próximas através dos corpos enterrados, procurou um afastamento, levando estes espaços para fora das cidades, construindo outras cidades de “moradas sombrias”. Desse exemplo pode-se encontrar no romance de Noll:

[...] o distinto leva-me pela mão por degraus que descem infindáveis, entra por um gigantesco sepulcro onde jazem seis esquifes exalando miasmas da mais fétida estirpe, seis gerações, toda a dinastia o cavalheiro me relata, relata que nesse porão ele viverá a eternidade, pede-me que deposite seu esquife ao lado da mãe, o cadáver mais fresco. (NOLL, 1989, p. 147)

O espaço do sepulcro torna-se a mesa de alimentação, de prazer e de fortalecimento para o narrador, que se alimenta do sêmen do morto. A área do cemitério é transformada em

lugar de sensações prazerosas, mostrando a relação do narrador com o local de morte, sombrio, que ele transforma em espaço de vida.

Às heterotopias de tempo, classificadas como bibliotecas e museus, nas quais o tempo está sempre se acumulando, eu denominaria heterotopias culturais de arquivo. São as que guardam a diversidade temporal de diferentes épocas e que, na contemporaneidade, estão se acumulando de forma infinita nas memórias das máquinas.

O romance **A fúria do corpo** utiliza a heterotopia de arquivo, agrupando em um só lugar informações diversificadas sobre o passado, o presente e o futuro, um modo de expor as condições atuais e ligá-las ao tempo que passou e ao tempo que há de vir, evocando-os na escrita literária como um modo de mostrar o interior do narrador.

É assim que o narrador de **A fúria do corpo** (1989) constrói uma biblioteca com o conhecimento musical por ele adquirido. Ele tenta perpetuar as informações construindo uma linha do tempo infinita, própria das heterotopias contemporâneas, em que o tempo é acumulado como um arquivo. Salvar coisas nas nuvens, prática do mundo atual, é uma heterotopia típica da cultura ocidental do século XXI, tal qual a biblioteca, no século dezenove, acumulava em um só lugar todos os tempos, formas, gostos e épocas.

A música é um material arquivado no romance, no qual o narrador vai listando seu conhecimento musical, inclusive sobre o compositor Bach e sua cantata **Actus tragicus**. O narrador acumula seu conhecimento no espaço do romance, joga com a intertextualidade e ainda utiliza a música, e de forma especial a cantata bachiana, para compor seu discurso.

Ele arquiva no texto do romance a cultura europeia e a cultura brasileira de diferentes períodos, ao citar músicas como *Ave Maria*, de Schubert e de Gounod; *In Paradisum*, trecho de Réquiem; *Jesus alegria dos homens*, trecho da cantata 147, de Bach; *Valquírias*, de Wagner, bem como as óperas do mesmo autor: *Navio fantasma* e *Tristão e Isolda*; canções populares como *Sobre as ondas*, de Strauss; *Me dá um dinheiro aí*, de Homero Ferreira; *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré (com um trecho da letra); gêneros musicais como réquiem, cantata, berceuse, marcha, samba, baião e frevo; compositores de peças de concerto, como Bach, Haendel, Mozart, Schubert, Wagner; e cantores populares, como Dircinha Batista, Roberto Carlos e Carmem Miranda. Ainda propaga a música, citando

no texto instrumentos musicais como piano, trombeta, flauta, tamborim, bumbo, cuíca e pandeiro, numa mistura eclética de conhecimento musical.

Outras heterotopias são locais em que o homem é obrigado a entrar, como nas prisões, ou lugares fechados a ponto de exigirem procedimentos e/ou rituais para entrada e permanência. Uma heterotopia desse tipo é encontrada na narrativa quando o personagem principal é preso e relata o espaço da prisão: “[...] vi um pátio enorme e um holofote e o policial me puxando arrastando pra fora e filas e filas de pessoas com as mãos cruzadas contra a nuca e os policiais ordenando que andassem mais rápido e entrassem num prédio gigantesco [...]” (NOLL, 1989, p. 49). O narrador entra forçado nessa parte delimitada da prisão, mesmo sem cometer nenhum crime.

Foucault (2009) define os posicionamentos de passagem como lugares de trânsito em que se pode ir de um ponto a outro, observar algo que passa ou alguma coisa através da qual se passa, como o trem, por exemplo, ou as ruas: “Atravesso a rua como se atravessasse meus aposentos” (NOLL, 1989, p. 152). As ruas se transformam, nesse excerto, no espaço de moradia do narrador-protagonista.

Os posicionamentos de parada provisória são cafês, cinemas, restaurantes e igrejas, enquanto os de repouso equivalem a casas, quartos e camas. A cantata é evocada em um momento especial na vida desse narrador, quando irá entregar seu corpo ao outro, se vender pelo dinheiro, se prostituir. A prostituição está abrigada no espaço real do apartamento, que se transforma em uma área transitória que Foucault (2009) declara como mais ilusória. A cantata ajuda na criação dessa região quando o narrador cria no quarto do apartamento um espaço ilusório em que viaja para além de si mesmo a partir dos conhecimentos adquiridos e da fotografia que observa. Esses lugares determinados por Foucault podem ser verificados no romance **A fúria do corpo** (1989) pelos bancos do calçadão da Avenida Atlântica; pela capela mortuária de um hospital no Catumbi; pelo quarto de um barraco; pelo mar; pela praia; pelo apartamento da avenida Delfim Moreira; pela igreja; pelo camburão; pelo pátio da polícia; pelo boteco; pelo chafariz; pela lanchonete... são todos provisórios, locais em que o narrador se estabelece em trânsito: “E por Copacabana vagamos três dias e três noites, dormindo às vezes na praia, encontramos dois pães cristalizados na lata de lixo [...]” (NOLL, 1989, p. 102). Copacabana é o espaço em que o narrador vê pessoas de outras nacionalidades

andando pelas ruas em sentido contrário, pois estão nesse local para a diversão e o lazer, enquanto ele ocupa esse espaço para mendigar.

Cada caminho determinado no texto é um posicionamento criado para ser desfrutado, e eles são inúmeros. O mundo contemporâneo evocado na narrativa nolliana é voraz, disseminando uma velocidade própria do imediatismo de pessoas que não têm paciência nem para viver os prazeres da vida. O romance é, assim, um espaço fragmentado no qual os hiatos são como grades que fraturam a narrativa e, ao mesmo tempo, unem seus diversos trechos em um só lugar: o livro. Neste, a narrativa principal faz interseção com outras histórias, que se misturam compondo um escrito único. O mundo invocado pelo escritor no romance é cruel, pois apresenta algumas das dificuldades enfrentadas por pessoas que vivem em situação de rua: elas exploram esses locais, conquistam seus espaços e transitam por eles como se lhes pertencessem. O narrador vive um conjunto de relações que descreve um movimento de trânsito, como pelas ruas e avenidas da cidade do Rio de Janeiro, mas também por espaços como os corpos dos personagens. A impossibilidade de fechar o espaço colocou o narrador nolliano nas ruas como um mendigo, que não possui um espaço definitivo como a casa e está constantemente em trânsito.

O protagonista do romance também se coloca no espaço do espelho, simultaneamente utópico e heterotópico, real e virtual, local que Foucault (2009) afirma ser “um lugar sem lugar”: nele, o ser que se percebe se vê onde não está, ocupando um espaço virtual; a pessoa se vê em aproximação e afastamento, como uma “sombra”. O espelho permite a visibilidade própria ao mesmo tempo em que possibilita compreender que o ser que se vê no espelho ocupa um lugar que não é aquele que ele vê, o que o faz refletir sobre o seu interior. O espaço do espelho é mostrado na narrativa diversas vezes, de formas diferentes. O narrador tem uma amiga aeromoça, que responde pelo nome de Baby e enfrenta dificuldades com sua forma feminina, tentando se apossar da masculina ao vestir-se de homem. Há uma troca de espaço corporal entre Baby e o narrador, que é refletido no espelho: ele inverte seu papel vestindo-se de mulher e experimentando o outro lado do seu espelho interior, enquanto a amiga faz o oposto. O narrador se olha no espelho e modifica sua realidade ao passar a mão no rosto maquiado e violar sua face, borrando-a e percebendo que seu lado masculino é mais forte. Ele não reconheceu sua imagem especular, enquanto Baby o fez, fazendo de suas imagens

especulares espaços contraditórios experimentados e permitidos: não satisfeita em ser mulher, ela transforma o espaço do corpo feminino em masculino não apenas com suas roupas, mas também com gestos e trejeitos. Ele, por seu turno, experimenta a transformação, mas não a aceita e desfaz a maquiagem, se reconhecendo como homem.

O silêncio e os gestos impedem que suas vozes apontem o que eles realmente são. A cena evoca uma inversão de papéis, a partir do gênero experimentado pelos personagens, que ficam diante um do outro, simulando um espelho através de suas ações, gestual, encenação, como se um copiasse o outro, como um espelho a fidelizar a imagem:

[...] quando amanhece um dá banho no outro, um ensaboa o outro, um enxágua o outro, um seca o outro, um penteia o outro, um beija o outro, um se despede do outro, um diz vai dormir bonitinho pro outro, e faz um sorriso pro outro, e fala que a vida é assim mesmo pro outro. (NOLL, 1989, p. 61).

A cena foi construída para que um fosse o espelho do outro, sua imagem inversa refletida, tal qual na cena em que um limpa o rosto do outro com um pano manchado de sangue.

Há, também, espaços essencialmente irreais, que existem no romance em passagens como aquela em que o narrador descreve o céu ou o Éden: a entrada da bicha no céu não é um posicionamento de lugar real, mas faz uma analogia com os espaços pensados pelo homem sobre o que realmente possa ser o espaço celestial, o espaço da salvação... Um espaço contraditório ao vivenciado no romance pelo narrador, que é o inferno na terra, a miséria, a fome, a escassez de quase tudo: “[...] a bicha entra coroada de flores num caminho sujo e escuro [...] ladeada de outras que a ovacionam na entrada triunfal do velho Paraíso [...]” (NOLL, 1989, p. 68). Ele narra o Paraíso, espaço celeste da antiguidade, porém o atualiza como “outra esfera”.

O narrador em situação de rua também vive numa heterotopia de crise, que é a própria rua, e sua inatividade – considerada como desvio – é a maior característica do protagonista da narrativa nolliana, um mendigo, morador de rua, que não tem trabalho e, além disso, se vê como uma mulher envelhecida no espaço do espelho: “[...] à minha passagem pelo espelho miro-me velha, abismais rugas de septuagenária” (NOLL, 1989, p. 146). É o *cronotopo* de

Bakhtin mostrando o espaço-tempo desse narrador ao atravessar o espelho, quando ele percebe o tempo passar para si de forma extremamente rápida, percebendo que envelheceu.

No romance, o narrador mergulha na memória e retrata uma cena, como a pintura de um quadro, em que o seu pai parte em um barco em busca de ovelhas para o seu rebanho espiritual. O barco, assegura Foucault (2009), é uma heterotopia que coloca um elemento em espaço flutuante, hermético, ao mesmo tempo em que se lança no infinito marítimo, no qual a imaginação não tem limites. O espaço do barco que flutua é mínimo, mas dá vazão, através do oceano, a um espaço que se aproxima do infinito, o que leva este homem a buscar seu interior quando abandona seu filho à margem, o qual observa o afastamento de um pai que se preocupa em salvar pessoas num ritual que não inclui o próprio filho. A cena marca o narrador, que se sente abandonado pelo pai, um homem que partiu para organizar seus dias de vida por meio da transformação das pessoas, por pensamentos e ações, como solicita o texto da cantata ao homem para que este possa alcançar a Deus. O pai parte em direção ao encontro com o divino, mas abandona seu filho na terra, com medos e carências.

O espaço psicológico é um recurso muito presente no romance, notado nos momentos em que o narrador expõe seus sonhos, sensações, desejos e devaneios, projetando seu entorno e criando atmosferas com auxílio musical:

O espaço psicológico abarca atmosferas, projeções sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista. (BRANDÃO, 2007, p. 208).

O ser humano trava uma disputa com a existência e consequentemente com a morte, com o isolamento, com a liberdade e com a falta de sentido. O narrador de **A fúria do corpo** (1989) procura dar sentido à sua vida às custas de uma liberdade sem limites e, ao narrar, mostra como é possível o seu modo de ser-no-mundo, expondo sua vivência do tempo no espaço imediato e em sua expansividade, ao ser afundado em suas experiências ou delatado. Ele joga com as possibilidades que o mundo lhe oferece e articula maneiras de melhorar tanto os espaços quanto o tempo em sua experiência de ser finito, pois não deseja a morte, lutando para afugentar a fome que o atormenta cotidianamente.

O espaço psicológico compreende as sensações, as expectativas, as vontades e os afetos representados no texto literário e exalados pelo narrador em suas ações, evocando seus posicionamentos internos. O corpo é o campo de moradia do narrador: se a casa possui espaços que são refúgios emocionais, posso compará-la aqui ao cérebro, morada de cada ser humano. Nele temos refúgios emocionais e psicológicos, possibilidades de transitar no tempo e no espaço, de criar imagens, de buscar na memória ações da infância que nos permitam transitar entre diversos posicionamentos. E mais: o cérebro também permite transitar com velocidade, assim como vivenciar a simultaneidade das coisas.

Não há fronteiras entre tempo e espaço: na narrativa ou na música, eles se interpenetram, são codependentes e estão diretamente interligados. O espaço pode ser visto como um intervalo, como uma base para a escrita literária ou musical, como o estabelecimento de cenários em que as ações acontecem. O romance, em sua materialidade, e a partitura musical são espaços que, nos casos específicos da narrativa e da obra musical em estudo, possuem estruturas semelhantes, sendo que os espaços musicais foram inspiradores para a criação da narrativa. O espaço observado como intervalo acontece tanto na cantata como no romance, pois a fragmentação de ambas as obras coloca em evidência este espaço de interrupção da narrativa como um espaço em branco no papel, conformando o que denominei como hiatos, espaços que aparecem para fragmentar o texto conforme a estrutura musical da cantata. Há um entrecruzamento fatal entre o tempo e o espaço, afirma Foucault (2009), para quem o tempo aparece como um jogo de distribuição dos elementos que se lançam no espaço, cuja lógica predomina no mundo contemporâneo.

Na narrativa nolliana, o protagonista faz esse jogo expondo os elementos do quarto do apartamento da Avenida Delfim Moreira, numa multiplicidade de informações postas em cena nesse espaço determinado para a aventura sexual: “O quarto tinha lençóis de seda e uma fotografia dos funerais de Ezra Pound, a gôndola levando o esquife pelos canais de Veneza” (NOLL, 1989, p. 80). O ambiente, para o narrador, é desconhecido, fazendo-o viajar através da imagem fotográfica e mostrando que seguiu os caminhos da melopeia⁴³, da logopeia e da

⁴³ Segundo Ezra Pound, Melopeia é uma das três modalidades de poesia. Aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical, (som, ritmo) que orienta o seu significado; Logopeia seria “[a] dança do intelecto entre as palavras”, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter

fanopeia, tendências que Pound (2006) defendia para a escrita poética. Por isso a cantata **Actus tragicus** ecoa durante o ato sexual nesse espaço do apartamento, como uma forma de enfatizar a ideia de Pound em relação às técnicas de escrita. O narrador se mostra em estado de alerta durante o sexo, percebendo os lençóis de boa qualidade e observando os detalhes do espaço em que está, inclusive minúcias como a fotografia mencionada, que revela outros espaços, como a gôndola e os canais de Veneza. Ele se transporta para Veneza enquanto observa o retrato, que o faz ir além do tempo e do espaço em que se encontra. Ao tentar decifrar uma imagem, especificamente um retrato, o espectador vê seu próprio reflexo, ao qual atribui sua percepção e experiência – Manguel (2006), por exemplo, afirma que todo retrato é um espelho. No caso específico do romance *nolliano*, o narrador se vê caminhando em direção à morte, sendo o sexo um momento de transição, um caminho para o seu fim. A poesia e a música são lugares que ele, narrador, carrega em si, e a fotografia é um espaço em que a literatura penetra sutilmente – por se tratar de uma imagem sobre o funeral de Ezra Pound inserida no texto, podemos associá-la à representação da eternidade de Pound como escritor.

Para Bataille, “o orgasmo tem o nome de *petite mort*” (BATAILLE, 1993, p. 154-155): ao fazer sexo, o homem tem um gasto de energia psíquica, a qual Bataille denomina de pequena morte, que é própria da apreensão. Para o filósofo, há uma linha tênue entre a morte, a pequena morte e o descontrole, todas sensações embriagadoras. Esse sentido de embriaguez percorre toda a narrativa de **A fúria do corpo** (1989) e, no momento de sexo no apartamento, a cantata reforça os tipos de morte: a morte do corpo na fotografia de Pound, a pequena morte com o orgasmo do sexo vivenciando naquele momento, e o descontrole da entrega de seu corpo como o desejo de se perder e de viver intensamente, ultrapassando os limites possíveis. Esses limites, delineados por Bataille (1993) como essa pequena morte, nada mais são do que os momentos em que o indivíduo alcança a morte sem perder a vida.

O corpo também é um local que o narrador utiliza muito como espaço a ser conquistado, transitado e modificado. Ele é o principal lugar da narrativa em estudo, sendo

em música ou em plástica; enquanto Fanopeia é um lance de imagens sobre a imaginação visual. POUND, E. **ABC da literatura**, 2006, p. 11.

esse um posicionamento que permite a invasão; é o campo da negação, da tentativa de remoção da diferença, numa luta em defesa desse corpo. Esse espaço pode ser visto também como um hiato que mantém a possibilidade de um futuro aberto, como os campos em branco presentes na narrativa, que separam espacialmente o texto mas deixam lacunas para que o leitor possa modificar, acrescentar, desconstruir a história. O corpo do narrador, no romance, é o principal espaço para a expressão dos sentimentos, dos desejos, dos afetos e das vontades humanas.

Numa visão da religiosidade, a corporeidade humana é constituída para a comunhão com Deus. As instituições religiosas são representadas por suas arquiteturas, que ocupam espaços urbanos nos quais o ser humano busca um caminho para ampliar sua espiritualidade e realizar seus desejos, como pode ser observado no excerto a seguir:

Sentei-me no banco de uma igreja, uma velha a poucos metros rezava mexendo os lábios murmurantes, a lamparina acesa, um pássaro trinava nas imediações, eu quis acreditar num santo, num Deus crucificado ali no tabernáculo, eu quis orar, mexer meus lábios murmurantes, **eu quis a mediação com o Alto**, eu quis mas me faltava tudo e abaixei a cabeça em sinal de luto e de mãos postas me senti um morto. (NOLL, 1989, p. 86, grifos meus).

O narrador colocou-se no espaço da igreja para fazer uma aliança com Deus, mas desistiu, pois ele era a própria escassez; não possuía nada e se sentiu um corpo morto. Esse corpo é simultaneamente, portanto, um espaço de trânsito aberto e um aprisionador da alma. Segundo princípios cristãos, quando a aliança do homem com Deus acontece, isso se deve ao homem ter se desvencilhado desse espaço de aprisionamento e libertado sua alma, pois a aliança é o momento decisivo na história da revelação da proximidade de Cristo com Deus. O narrador nolliano busca na igreja esse encontro com o divino, mas se perde quando, em sua narrativa, toma o corpo como o espaço principal de suas aventuras sexuais, caminhando na contramão do fluxo pregado pela religiosidade que associa o sexo com o pecado. A narrativa evoca a cantata quando o narrador entra na igreja e tenta fazer uma oração, mas percebe-se um corpo morto; ao mesmo tempo, nega a religiosidade ao relatar o encontro do narrador com o padre, que lava as partes baixas do mendigo, enxuga-as com um tecido

litúrgico e afirma que ele está purificado dos demônios – esses demônios seriam a sexualidade, o pecado determinado pela igreja como forma controladora do ser humano.

A narrativa propõe romper com qualquer sentido de totalidade e coerência, sendo seus espaços palco de inúmeras perspectivas, que podem ser produzidas ao acaso ou não, nos quais acontece uma multiplicidade de trajetórias. No caso do romance nolliano, são diversos os caminhos percorridos pelo narrador, que ora transita sozinho, ora caminha ao lado de sua amada Afrodite, que descreve suas memórias da infância e da juventude, assim como seu presente, seu encontro com o velho e com o menino no hospital, e que delineia as diversas mortes vivenciadas, inclusive a de seu primo, mostrando alguns dos portais pelos quais transita.

Esses fluxos indicam que o homem da narrativa vive em espaços saturados de fantasmas, devaneios e paixões. Ele percebe o fantasma do compositor Bach em seu trajeto pelas ruas da cidade e é atraído por ele. O espaço aberto das ruas se torna um lugar corrosivo para esse homem, que o utiliza como espaço para narrar.

Foucault trata da atração que o espaço exerce no homem:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos. No qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos. (FOUCAULT, 2009, p. 414).

Conforme Foucault, nós somos atraídos para fora de nossos corpos, num caminhar para além de nós mesmos. Esse narrador sai de si próprio e busca, na cantata de Bach, inspiração para sua história sexual, transitando por espaços diversificados e provisórios que podem ser sobrepostos.

Como o narrador nolliano não é detentor de uma casa, na maioria das vezes ele refugia suas emoções nas ruas da cidade. A cidade pós-moderna é um espaço que possibilita a conquista de outros espaços como produto de relações sociais: é o caso do passeio pela floresta da Tijuca, quando o narrador mantém uma relação social com um casal estrangeiro, levando-os para a floresta em pleno Carnaval, momento em que os espaços de rua estão

excessivamente ocupados por pessoas interessadas em celebrar a liberdade propiciada pela festa.

Privado de um espaço de moradia, o narrador nolliano mergulha na escassez – ele não possui bens materiais, a não ser seu próprio corpo e, algumas vezes, o corpo do outro. Ele reside nas ruas e empilha a resistência do homem e do universo sobre si mesmo. Não há enraizamento para esse narrador, que apenas se estabelece em algum local por pouco tempo, como no apartamento da Delfim Moreira ou no prédio com Afrodite. A casa é nosso canto no mundo, mas o narrador não a possui.

Ao transitar de um lugar a outro, o narrador está percorrendo um espaço-tempo, fazendo uma travessia espacial e temporal simultâneas, contando com o imaginário. Voltar para casa significa voltar no tempo e no espaço; porém, como o narrador é um mendigo andarilho, ele não retorna à sua casa mas, antes, parte para uma nova viagem com Afrodite, dirigindo-se para a casa dos tios dela no interior, dando assim continuidade aos espaços conquistados – eles parecem estar em busca de um local seguro. Mas eles ainda podem visitar o passado através da memória, das lembranças da infância que ficam impregnadas no cérebro, que é o maior espaço existente, uma vez que nele cabe tudo: o real e o virtual.

O espaço, no romance, é o campo da possibilidade da pluralidade contemporânea, com trajetórias diferenciadas que coexistem. São simulacros que desabilitam o narrador e provocam interconexões instantâneas através de viagens pelo imaginário. Esse protagonista está sempre a ir e vir em suas lembranças, transitando pelo tempo e pelo espaço, conduzindo desarticulações internas, relegando o passado, liberando o local de muitas correntes de significação para levá-lo à abertura, conduzindo-o a uma vida diferenciada de reconhecimento do contínuo devir. Ele vive em localização urbana sonhando com o espaço rural que pertence aos tios de Afrodite.

A proposta deste protagonista é que a história comece no momento presente, no agora, mas as interconexões surgem às vezes da memória dos personagens, evocando o passado e permitindo vida nova em um reconhecimento do devir, mostrando que o tempo e o espaço podem ser abstratos.

3.4 A percepção imagética

A palavra “imagem”, para Barthes (2009), está ligada à raiz do vocábulo *imitari*. É a representação, reprodução, imitação ou a percepção de um ser ou objeto. A imagem facilita a mensagem linguística, que por sua vez cria uma atmosfera especular, fornecendo uma diversidade de signos. Quem olha é quem define o enquadramento da imagem, como um fotógrafo ao escolher o melhor ajuste para seu registro imagético. Barthes (2009) afirma que a imagem é experimentada pelos sentidos como o homem viaja por seu interior. É necessário decifrar a cena, fazendo uma leitura atravessada por uma metalinguagem interior que aprisiona, em um cenário, o sentido conotativo da fotografia. Se há uma fotografia é porque o fotógrafo esteve nesse determinado lugar; “[...] ao submeter a imagem a uma análise espectral das mensagens que ela pode conter” (BARTHES, 2009, p. 28), não se tem ideia de onde se encerra o sentido.

O texto literário pode conter mensagens ali postas por meio de uma escrita reveladora, em cenas que precisam ser dissecadas para revelar seu significado. A descrição da cena constitui uma metalinguagem, não trata da imagem como ilustração e sim como uma representação mental da imagem criada através da narrativa, a qual apresenta algumas imagens ao conduzir a história. Essas cenas podem ser criadas através da boa organização das palavras que geram a escrita, pois esta se trata de um veículo gráfico.

3.4.1 *O texto suscita a imagem e os afetos da cantata*

Desde o Renascimento até os dias atuais existem tentativas de imitar ou descrever a natureza imageticamente a partir dos sons, que por sua vez evocam sentimentos e emoções, como relata Caznok (2008). A música espelhava a natureza e o texto auxiliava na construção imagética conforme o empirismo, que busca com a teoria dos afetos provocar os sentimentos e emoções dos ouvintes. No caso da cantata em análise tende a gerar, no sentimento de morte, um pouco de aflição e, na maior parte do tempo, a calma. De acordo com Casnok (2008), até o meio do século XVIII essa concepção se apresenta como uma “visão de mundo”, não precisando de uma teoria que a defendesse. A autora afirma, ainda, que historicamente a

estética possuía duas vertentes: a referencialista e a absolutista. Os referencialistas estavam ligados à música instrumental, que era considerada autossuficiente, enquanto a corrente absolutista se dividia entre formalistas, que lidavam com a música de forma intelectual, e expressionistas, que a abordavam de forma emocional.

A música que está ligada a um texto, como a cantata, estimula a imaginação visual através da auditiva, o que já estava em evidência no Renascimento. No barroco, as relações entre texto e música a estimulam através do cenário, da iluminação e do figurino como complementação imagética, declara Caznok (2008). A teoria dos afetos é um procedimento estético-musical desse período que objetivava representar afetos e emoções com o auxílio do texto cantado, que estimularia a formação de imagens.

Actus tragicus possui um texto que trata do tempo de Deus, da vida e da morte humanas. O trecho instrumental é como uma preparação para o clima de calma que a música irá proporcionar com a presença da morte. O coro homofônico a quatro vozes celebra o melhor tempo do homem tem, a vida que Deus determina para cada ser humano: “O tempo de Deus é o melhor dos tempos” (DÜRR, 2014, p. 1104). Em seguida, uma fuga representa o movimento da vida, de nascer e morrer, a movimentação do mundo, de forma mais enérgica. “Porque nele vivemos, nos movemos e existimos” (DÜRR, 2014, p. 1104). A música, nesse trecho, fornece uma movimentação com as vozes em fuga, entrando uma a uma, e essa sensação de agitação se fortalece com a palavra *weben*, cantada primeiro pelo naipe de sopranos, com posteriores entradas dos contraltos, tenores e baixos. O vocábulo alemão *weben* significa tecer e pode estar relacionado com a movimentação do entrelaçamento tanto das notas como das vozes, produzindo certa aflição ao pronunciar a primeira sílaba da palavra, passando então por um melisma durante três compassos que se repetem, com a entrada posterior das outras vozes.

Figura 37 - Melisma

we - - - - - ben und sind wir, In ihm le - ben, In ihm

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

A própria imagem da partitura indica um número ampliado de notas para os compassos, como pode ser observado na figura anterior. Essa movimentação adquire densidade com a entrada dos homens, e a sensação de velocidade só encerra com a palavra *Solange*, que é cantada com apenas uma nota ligada, como se estivesse esticando a sílaba, garantindo que a mesma nota dure durante todos os tempos dos três compassos, finalizando no segundo tempo do compasso seguinte, como mostra a figura 38.

Figura 38 – *Allegro* - notas ligadas

in ihm le - ben, we - ben und sind wir, so lan - - - ge, so lan - ge er will. so lan - ge er will. so lan - ge er will. so lan - ge er will.

Fonte: Bach, Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012.

A terceira parte do texto trata da morte com um coro homofônico que canta: “Nele morremos no tempo certo, segundo sua vontade” (DÜRR, 2014, p. 1104). A imagem que é passada é a da morte tranquila, com o coro cantando e fazendo uma pausa para afirmar que a morte vem segundo a vontade divina. Os solos são determinados para cada voz, representando-se a voz do homem com o tenor e a voz de Deus com o baixo. O trecho leva a um diálogo imaginário entre Deus e o homem para que haja uma aliança entre eles, a qual só acontece através da morte. O solo de soprano clama pela vinda de Jesus ao entregar seu espírito a Deus, para que a aliança seja concretizada. Deus fala ao homem: “Hoje mesmo estarás comigo no paraíso” (DÜRR, 2014, p. 1105). O homem responde que parte em paz, alegre, calmo e consolado. Que entrega seu corpo à morte como se entrega ao sono, de forma tranquila. A imagem do diálogo entre Deus e o homem é produzida na imaginação de cada pessoa de forma semelhante, como um arquétipo. As vozes masculinas mais agudas representam na cantata o homem, e as mais graves representam Deus. A morte geralmente não é bem recebida pelo homem, pois ninguém quer morrer, nem experimentar o desconhecido e o misterioso; no entanto, a cantata evoca uma imagem de subida aos céus de forma calma. Langer (1980) afirma que no processo composicional, vocábulos, imagens e ações mostram oportunidades que o compositor aproveita criando um caminho de ideias na partitura. As palavras sugerem sentimentos e instigam a imaginação do compositor.

A letra na ária de contralto é o momento de entrega do corpo em que o homem pede a Deus para livrá-lo do mal. A imagem de um homem em oração sempre o mostra de joelhos, cabisbaixo, concentrado em sua conversa com o divino. A música faz a imaginação viajar encontrando imagens do paraíso, dos céus, desse lugar distante do humano e próximo a Deus. Na cantata, com a morte o homem pode glorificar a tríade Deus, Pai e Espírito Santo com nomes, se opondo ao narrador nolliano, que prefere negar os nomes e, com isso, negar a religiosidade que tenta alcançar, mas não consegue. A escuta da cantata ajuda na formação de imagens no cérebro com auxílio da letra que cria uma história, mesmo sem narrador, mas que pode ser compreendida, percebida e assimilada através das variações de andamento, tempo e ritmo no espaço da partitura.

3.4.2 Representações visuais e domínio imaterial no romance

A percepção da imagem requer um olhar tanto para a sua produção, quanto para a sua recepção. Quando a cena montada no texto é cinematográfica, a imagem romanesca adquire movimento, que é criado no cérebro do receptor. De acordo com Santaella e Nörth (2009), a imagem se divide em representações visuais e domínio imaterial, que é mental como as visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos e representações mentais. As imagens, portanto, mesmo aquelas criadas nos textos, passam informações. Alberto Manguel (2006) relata como acontece o processo de formação imagética, afirmando que, à exceção dos cegos, que formam suas imagens mentais utilizando outros sentidos e outras formas de percepção, para as demais pessoas a imagem acontece como um rolo de filme:

Para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. (MANGUEL, 2006, p. 21).

Manguel (2006) assegura ainda que os desejos e as experiências completam os vazios pertencentes aos seres humanos, os quais são constituídos por imagens e palavras que preenchem esses espaços. Para Bachelard (1993), a imagem poética coloca em exposição o interior humano, seu psiquismo, o que está contido em um impulso, pois ela é sedutora e pode manifestar o passado. Os cenários são também espaços mostrados na narrativa como imagens, as quais podem ou não ser sonoras. Nesses, o escritor coloca o narrador sempre em alerta, à escuta, transformando os ambientes em paisagens sonoras, conceito apontado por Schafer (2011) para cunhar os sons de paisagens naturais ou criadas pelo homem, que podem levá-lo à reflexão sobre os estados de alma humanos e os ambientes em que vivem.

Doreen Massey (2008), em seus estudos sobre o espaço, relata sobre a mudança de perspectiva quando o homem está em movimento, ou ainda quando este se localiza em um meio de transporte, o que faz com que este indivíduo modifique sua perspectiva em relação às imagens percebidas quando elas passam por ele:

[...] o abrir imaginativo do espaço. Trata-se de recusar a ligeireza do olhar imaginativo que se estende da temporalidade modernista singular até a falta de profundidade pós-moderna; trata-se de, pelo menos, reter algum sentido dos múltiplos devires contemporâneos. (DOREEN, 2008, p. 177).

As noções de espaço e tempo não podem ser apresentadas como autônomas nem absolutas, mas é comum afirmar que alguns signos se materializam na simultaneidade do espaço, enquanto outros se desenrolam na sequencialidade temporal, aproximando mais uma vez a literatura da música em sua oralidade, como relatam Santaella e Nörth (2009). Através de imagens, tanto a literatura como a música podem contar histórias em que as percepções são únicas para cada pessoa, que coloca sua escuta em prioridade sem abandonar os outros sentidos, para que essas imagens possam transmitir alguma informação. O leitor, ou aquele que escuta uma música, é capaz de criar imagens a partir da leitura de um texto ou da escuta musical, e ainda fazer com que essas imagens tenham movimento.

Por sua vez, “O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico” (ECO, 1989, p. 12), revelando o que há naquele que o analisa e que ao mesmo tempo se observa. É do imaginário que surge a experiência especular, imagem ilusória, e o processo humano de olhar para si e para o outro, revelando seu interior: “Se as imagens do espelho tivessem que ser comparadas às palavras, essas seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo o pronuncio quer dizer ‘mim’, e se uma outra pessoa o pronuncia quer dizer aquele outro” (ECO, 1989, p. 21). Noll é um poeta, pois conseguiu ler as imagens do eu e seu reflexo, construindo seus personagens como máscaras, como faces no espelho, realidade e representação em que o eu interior pode ficar camuflado. Ao negar as identidades dos personagens, o escritor aproxima-se do narrador, manifestando seu interior, escondendo parte de sua história e, ao mesmo tempo, revelando características pessoais através de lembranças, sonhos e delírios.

Noll desviou para a narrativa tendências musicais com a inclusão de ritmos, de celeridade através da pontuação, ao inserir imagens musicais com tendências ao abstrato. A imagem da tempestade, por exemplo, abarca uma diversidade rítmica, apresentando sons graves e agudos, como o som da chuva – que possui sons e ritmos diferenciados conforme a superfície em que a água cai –, lançando uma riqueza sonora e imagética que é ainda acrescida dos sons do vento e dos trovões, os quais conduzem a cena para a iluminação e

para a falta dela, através dos relâmpagos e raios. Tais cenários que podem ser comparados ao momento de aproximação da morte humana, momento em que o narrador se coloca contra a chuva, percebe a tempestade contra o relâmpago, o trovão e o raio contra a morte que surge no Atlântico sul:

[...] a tempestade começava a cair sobre o Atlântico sul, chegamos quase na borda do terraço e a chuva nos encharcava e a foda solta de pé mesmo, e eu vi um relâmpago enorme se rasgar sobre o Atlântico sul com a forma da Morte, dona Morte caveira velha com sua foice ceifando vidas sobre o Atlântico sul, descomunal, medonha, absoluta, eu cuspi, contra a chuva, a tempestade, contra o relâmpago, o trovão e o raio, contra a Morte [...] (NOLL, 1989, p. 80).

O narrador de **A fúria do corpo** é um espelho do escritor e, ao mesmo tempo, do mundo contemporâneo; ao narrar sua história, reflete os problemas enfrentados pelas grandes cidades com pessoas em situação de rua. Esse narrador andarilho, em primeira pessoa, fala de si como se estivesse na frente do espelho, produzindo imagens repletas de movimento, o qual, segundo Deleuze (1983), é sempre uma mudança. A história do romance evoca o movimento, pois mesmo que o narrador queira se afastar de seu passado, retorna a ele várias vezes através das lembranças da infância, conduzindo-se assim ao movimento. O simples fato de ser um andarilho já emitiria a impressão de movimento, principalmente quando o acompanhamos transitar pela cidade do Rio de Janeiro, um cenário que funciona como o que Deleuze (1983) denominou um “sistema fechado”.

A narrativa nolliana, por sua vez, é aberta, pois a imaginação do leitor é capaz de ultrapassar as fronteiras das palavras e criar imagens e movimentos, quadros que amplifiquem os cenários descritos e que provoquem a visão e o cérebro a perceber, ver e sentir o invisível.

Na contemporaneidade, o sentido mais requisitado é a visão, seguido da audição. Uma tempestade sensorial é jogada sobre a humanidade, provocando no ser humano a impossibilidade de perceber as coisas ao seu redor, tanto visualmente como auditivamente. As alegorias e a carnavalização são elementos que prendem a atenção nos dias atuais, em que o simples já não é percebido. A narrativa nolliana prima pela carnavalização, pelo excesso

na maneira com que o escritor estabelece o encontro das artes no texto literário, como um artesão que preenche o espaço do livro com imagens que fazem o leitor viajar como se estivesse no cinema, envolto em sonoridades que auxiliam na viagem espacial, temporal e imagética que joga o leitor dentro do texto para viver, junto com os personagens, a história narrada.

CODA⁴⁴

⁴⁴ Coda (It., “cauda”) - A última parte de uma peça ou melodia; um acréscimo a um modelo, ou forma padrão. Na fuga, a coda é o material musical que surge após a última entrada do sujeito e, na forma sonata, o que vem após a recapitulação. SADIE, Editor (Ed.), **Dicionário Grove de música**, 1994, p. 205.

A chave do mistério cósmico está na música. É ela que faz a alma ressoar em harmonia, transformando geometria em sensação, criando uma ponte entre o mundo das Formas Puras e o mundo dos homens. Nós a sentimos presente nos ritmos das danças e nas batidas dos tambores, nas rimas do poeta e na imensa variação de cheiros e gostos, nas proporções dos prédios e das estátuas, na intensidade do amor, do ódio e de todos os sentimentos. É essa a ligação que procuro, a lei universal que expressa a harmonia entre cosmo e alma, a dança do ser e do devir.

Johannes Kepler

As pesquisas na área de literatura e música, modalidade que proporciona uma diversidade de modos de interação, estão crescendo significativamente no Brasil. A melopoética ilumina reciprocamente a literatura e a música e permite a análise estrutural de suas obras, tornando-se um campo de pesquisa cada vez mais respeitado.

Este trabalho se apoiou no método comparativo, tratando o romance como uma partitura ao compará-lo à cantata **Actus tragicus** e observando as ressonâncias entre os dois sistemas semióticos, suas relações com a vida, com a morte e com o tempo, sua fragmentação, suas combinações. Utilizando a cantata como contraponto para analisar o romance, refletiu-se sobre as metáforas existentes e a paródia que o romance inscreve.

A análise estrutural das obras através do componente melopoético mostra que possuem semelhanças no que concerne à forma, ao ritmo e à mensagem transmitida em relação à morte. Meu principal objetivo nessa pesquisa foi mostrar que João Gilberto Noll criou seu primeiro romance, **A fúria do corpo** (1981), pensando na estrutura da cantata **Actus tragicus** (1707), de Johann Sebastian Bach, o que comprova que Noll escreve como se estivesse compondo.

O universo nolliano puxa para si correspondências de extrema riqueza absorvidas de outras artes, principalmente da música. A cantata de Bach exerce no escritor o prazer da mimese. A arquitetura musical da cantata inspirou a criação do romance, e ambas as obras são estruturalmente fragmentadas em quatorze partes, as quais denomino hiatos. Sendo assim, fica comprovado que existem semelhanças estruturais entre a música do período barroco escolhida para esta pesquisa e o romance nolliano pós-moderno. Ambos são como colchas de retalhos emendados parte a parte, como uma sucessão de fragmentos colados uns aos outros para criar o todo. As partes não se equivalem na extensão, se comparadas as duas obras, mas as divisões da cantata têm o mesmo número de partes no romance. O tema de morte é recorrente em ambas as obras e a comparação não é feita apenas por analogia, uma vez que as diferenças existem e foram também relatadas. O corpo é outro elemento importante, presente tanto na cantata quanto no romance, com as obras percorrendo caminhos opostos com relação a ele: a música segue utilizando esse corpo no sentido espiritual e religioso, enquanto no romance o sentido é erótico e sexual, mesmo quando há referências à religiosidade. Outra diferença entre as obras é o narrador, presente no romance como

protagonista e ausente na cantata. Comparei esse protagonista com o instrumento que é denominado como baixo contínuo na cantata, por estar sempre acompanhando outros instrumentos e vozes, tal qual o personagem principal do romance durante toda a obra.

O objetivo da pesquisa foi alcançado principalmente em relação ao questionamento referente à forma de escrita nolliana em relação à música. A maneira pela qual o autor decidiu construir seu primeiro romance, a partir do hibridismo artístico, explicita o caráter poético como encantamento que ultrapassa o dilaceramento proposto pela narrativa. Noll cria um caminho de união entre as artes ao ligar poesia e música em sua prosa, união esta sugerida também pelo jogo de palavras compartilhadas entre ambas, com o recurso às figuras de linguagem para contar a história, encantar o leitor e fazê-lo refletir sobre os detalhes pertinentes à musicalidade e seus efeitos, provocando a percepção, a escuta e o conhecimento deste receptor, criando uma experiência sensorial inigualável.

Recapitulando os resultados obtidos e permitindo sua relação com a teoria apresentada, no primeiro capítulo, “A arquitetura poético-musical”, disseco as estruturas do romance e da cantata separadamente, mostrando como são suas estruturas formais, poética e esteticamente, identificando como cada autor cria sua obra e de que forma são fragmentadas. Denomino ambas as obras de barrocas, no sentido do exagero, para mostrar que o romance mergulha no excessivo para retornar ao período do compositor barroco, buscando inspiração para construir a voracidade no texto literário.

No segundo capítulo, “A melopoética estrutural da cantata no romance”, comparo as duas obras e mostro que houve uma real intenção do escritor em imitar a estrutura formal da cantata no seu texto, dividindo-o em partes semelhantes às partes da cantata através de hiatos, títulos e versos, além de propondo modificações nos gêneros, no ato da escrita, para determinar partes da música bem específicas, que são caracterizadas por solos de contralto (voz grave feminina) e de baixo (voz grave masculina), sendo que o texto do romance também evoca os gêneros feminino e masculino no ato de narrar. Noll parodia com excelência o texto da cantata, com pitadas de ironia misturadas ao momento apocalíptico.

No terceiro capítulo, “Tempo para sonorizar e tempo para calar”, discuto os conceitos de tempo, espaço, ritmo e imagem para a literatura e para a música, observando que esses conceitos se interpenetram. Reflito sobre o corpo como uma onda sonora e faço

correspondências observando os padrões de pulsação corporais e psíquicos para ler o tempo e o som, além de mostrar que o ritmo é imposto por padrões corporais – como a circulação sanguínea, as batidas cardíacas e respiração – e compará-lo com os andamentos musicais. O pulso corporal é a representação do movimento sonoro e o corpo é seu caminho no romance, não deixando de sê-lo na música, pois a morte do corpo é a aliança do homem com Deus. As referências, alusões e citações feitas no texto, ao expor títulos de canções, compositores, personagens de óperas, não estão ali ao acaso: cada alusão musical informa algo sobre a narrativa, expondo elementos que poderiam ficar obscuros sem o conhecimento musical sobre o assunto.

Encontrei muitas dificuldades ao longo desta pesquisa, pois não temos muito material em português para leitura. Os textos atuais são escassos, pois as pesquisas com melopoética se voltam, no Brasil, principalmente para a música brasileira, com compositores que buscam textos poéticos para musicar ou, ainda, que se inspiraram na literatura brasileira para criar suas letras, como Vinicius de Moraes, com suas construções de sonetos e uso de metáforas, ou para driblar a censura, como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Sendo assim, acredito que este estudo oferece base teórica para novos trabalhos na área de literatura comparada, em sua aproximação com a música, mostrando possíveis caminhos a serem percorridos para se refletir sobre a união entre as artes.

A associação entre a literatura e a música levou-me a investigar as especificidades de cada arte à luz do fenômeno estético, apresentando respostas para algumas questões sobre o modo como João Gilberto Noll cria seus textos a partir da intertextualidade musical, enriquecendo-os, provocando os sentidos do leitor, deixando-o à flor da pele, em alerta, no decorrer da leitura. Confirmando que Noll recorreu ao modelo estrutural da cantata para criar o romance, explorando sistematicamente o que é musical no texto literário e, com ousadia e ironia, mostrou que a produção pode ser consciente e que suas estratégias foram inspiradas na cantata **Actus tragicus** para a criação do romance **A fúria do corpo**.

Ele escrevia como se estivesse compondo, sendo inspirado pelas características do período barroco, recorrendo à interpenetração dos planos imagético e sonoro para revelar os sentimentos e as ideias dos conflitos dualistas entre plano celeste e plano terreno, o exagero, o pecado, a religiosidade, o culto de muitos deuses, a volubilidade da vida, a sátira e a crítica.

A habilidade que João Gilberto Noll possui para lidar com as palavras o torna um poeta, ao escolher a música como parceira para sua construção textual. Seu gosto musical é colocado em seu texto para indicar características dos personagens, que geralmente são narradores de seus romances: andarilhos que percorrem caminhos sempre atentos à música, seja de concerto ou impregnada no povo de algum lugar. Noll deixa pistas como um contador de histórias de suspense, tornando o leitor uma espécie de detetive que vai em busca de possibilidades para desvendar seus personagens, um partícipe das peripécias do narrador, escutando mentalmente as músicas que ele cita e ampliando seus conhecimentos em relação à música, área irmã da literatura.

A literatura nolliana é, portanto, riquíssima em mostrar o conhecimento musical do escritor, que se coloca no texto através de um narrador que cita nomes e que, em **A fúria do corpo**, ousadamente, ainda divide seu texto em partes equivalentes às da cantata **Actus tragicus**, colocando na parte equivalente à ária de contralto uma narração feminina e, no trecho que pode ser comparado à ária do baixo, uma narração no gênero masculino. Noll buscou, na intertextualidade, evocar diversos escritores, múltiplos artistas e suas artes, unindo-as em seu texto com talento e virtuosismo técnico que sugerem inúmeras pesquisas acerca das relações da literatura com a música e com outras artes. O mistério é preservado em sua arte de escrever e, ao mesmo tempo em que ele agride com o escatológico, ele acaricia com as artes, que muito bem executa ao arquitetar seus textos literários.

Pode-se afirmar, assim, que Bach e Noll se situam no mesmo horizonte de representação, apenas utilizando canais de comunicação diferentes. Bach é síntese da música como Noll é da literatura, a chave para o que virá. Ambos foram grandes artesãos em suas áreas, demonstrando muito talento e técnica. Ambos viveram num mundo intolerante, como se Noll fosse um retorno transmutado do compositor em escritor. A cantata e o romance, em seus desdobramentos similares, comprovam que Noll se inspirou na estrutura da cantata bachiana para criar seu primeiro romance, que o coloca no patamar dos escritores que trabalham com a escrita literária acoplada à música de forma a deixar diversos caminhos ao leitor, numa produção misteriosa que só o conhecimento pode desvendar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário. **Prefácio Interessantíssimo**. In: LAFETÁ, João Luiz. **Mário de Andrade**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990. Literatura Comentada. p. 114-132.

ANDRADE, Mário de. **O banquete**. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. Projeto Livro Livre. Poeteiro Editor Digital. São Paulo, 2016. Disponível em: <www.poeteiro.com> Acesso em: 15 ago. 2017.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 14ª ed. Petrópolis: Vozes; 1997. p.353.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto da poesia pau-Brasil**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 14ª ed. Petrópolis: Vozes; 1997. p.326.

ARAÚJO, Denize Correa; CONTRERA, Malena Segura (Orgs.). **Teorias da imagem e do imaginário**. Compós, 2014. ISBN: 978-85-68803-00-4.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Ed. Martin & Claret. 2010. Disponível em: <LeLivros.site> Acesso em: 22 maio 2017.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 4ª ed. Coleção Estudos Gerais. Série Universitária, Lisboa: Grafica: Maiadouro S.A. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994. Disponível em: <https://mega.nz/folder/88FVCbqK#Heay0BIZCI-A29hJjs0uLA> Acesso em: 22 maio 2017.

BACH, Johann Sebastian. Cantata BWV 106, **Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit**. Copyright Jean-Charles Malahieude, 2012. Disponível em: <www.cpdl.org> Acesso em: 12 mar. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini (et. al.). 3.ed. São Paulo: EdUNESP, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2011.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L& PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama. Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Disponível em: <http://www.grupodec.net.br/wp-content/uploads/2015/10/ZygmuntBauman-Omal-estardapos-modernidade.velhojou.www.therebels.biz-book.pdf> Acesso em: 18 ago. 2019.

BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Trad. Luís Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BÍBLIA ALMEIDA CORRIGIDA FIEL online. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/90>> Acesso em: 28 dez. 2020.

BÍBLIA SAGRADA. 153^a ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Espaços literários e suas expansões**. *Aletria*, Belo Horizonte, v.15, p.207-220, jan-jun, 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>> Acesso em: 15 jan. 2018. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18135>

BRASIL, Marcelo Pereira. **Silenciosas narrativas em imagem-tempo: João Gilberto Noll, esvaziamento discursivo e cinema moderno**. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4699/9/Dissertacao_SilenciosasNarrativasImagem.pdf> Acesso em: 15 out. 2018.

CALLADO, Maria Amélia Castilho Feitosa. **A arquitetura musical em Acenos e afagos, de João Gilberto Noll**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2014. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/352164814/A-Arquitetura-Musical-Em-Acenos-e-Afagos-De-Joao-Gilberto-Noll> Acesso em: 24 jan. 2020.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **Transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: Á céu aberto, Berkley em Bellagio e Lorde**. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp041726.pdf>> Acesso em: 08 jan. 2019.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **Orifícios e secreções: a poética erótica de João Gilberto Noll**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/FABIO_CAMARGO.pdf Acesso em: 22 set. 2012.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. O único roteiro é o corpo. O corpo. In: _____ (et. al.) **Identidade e escritura**. Ensaio sobre romances dos séculos XX e XXI. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. p. 154-178.

CARPENA, Lúcia Becker. **Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten** (Johann Mattheson, 1713) Tradução e breve introdução. Revista Música, v. 13, nº 1, p. 219-241, ago. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55111> Acesso em: 30 dez. 2019.

CASA NOVA, Vera. *et al.* (Orgs) **Interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CAZNOK, Yara Borges. **Entre o audível e o visível**. 2ª ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008. (Coleção Arte e Educação).

CHEVALIER; Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números), trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CONTANTO QUE. In: **Dicionário Langenscheidt online**. Disponível em: https://www.google.com/search?biw=1536&bih=674&sxsrf=ALeKk01IM7XsnrABXGOyJnOyZ2c85guOQw%3A1585499553398&ei=oc2AXpH4F9KN0AainIC4AQ&q=dicion%C3%A1rio+alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs+langenscheidt+taschenWorterbuch+online&oq=dicion%C3%A1rio+alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs+langenscheidt+taschenWorterbuch+online&gs_lcp=CgZwc3ktYWlQAZoECAAAQRzoHCCMQrgIQJ1DjEVjOHWCVIWgAcAJ4AIBowGIAYwIkgEDMC43mAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpeg&sclient=psy-ab&ved=0ahUKEwjRzK-NjsDoAhXSbtQKHSIOABcQ4dUDCAs&uact=5 Acesso em: 06 fev. 2020.

CURY, Vera Helena Massuh. **Contraponto**: o ensino e o aprendizado no curso superior de música. São Paulo: UNESP, 2007.

DAHLHAUS, C. **Estética musical**. Lisboa: Edições 70, 2003.

DA ROS, Adrianna Meneguelli. **A fúria do corpo na contramão do fluxo**: a prosa de João Gilberto Noll. 2008. 191 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7GFGP8/1/tese_para_encadernar_2010.pdf Acesso em: 12 maio 2014.

DÜRR, Alfred. **Johann Sebastian Bach Die Kantaten**. Trad. Claudia Dornbusch; Stéfano Paschoal. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2014.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8ª ed. Coleção Debates, São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Trad.: Maria de Bragança. Lisboa: Instituto das Artes e Literatura, 2001.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FIORIN, José Luiz. Introdução do pensamento de Bakhtin. 2ª ed. 2ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2018.

FONTEERRADA, Mariza Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2ª ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Manoel de Barros (Org). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009. (Ditos e escritos, III).

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Disponível em:
<https://clnicasdotestemunhosc.weebly.com/uploads/6/0/0/8/60089183/luto_e_melancolia_-_sigmund_freud.pdf> Acesso em: 06 mar. 2020.

FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria, Três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. E-book, vol. VII, Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2015. Disponível em:<
<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-07-1901-1905.pdf>> Acesso em: 06 mar. 2020.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. E-book, vol. XVIII, Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2017. Disponível em:
[https://www.google.com/search?q=FREUD%2CSigmund.+Al%C3%A9m+do+princ%C3%ADpio+de+prazer%2C+psicologia+de+grupo+e+outros+trabalhos+\(1920-1922\).+Edi%C3%A7%C3%A3o+Standard+Brasileira+das+Obras+Psicol%C3%B3gicas+Completas+de+Sigmund+Freud.+Vol.+XVIII%2C+Rio+de+Janeiro%3A+Ed.+Imago%2C+2017.&oq=FREUD%2CSigmund.+Al%C3%A9m+do+princ%C3%ADpio+de+prazer%2C+psicologia+de+grupo+e+outros+trabalhos+\(1920-1922\).+Edi%C3%A7%C3%A3o+Standard+Brasileira+das+Obras+Psicol%C3%B3gicas+Completas+de+Sigmund+Freud.+Vol.+XVIII%2C+Rio+de+Janeiro%3A+Ed.+Imago%2C+2017.&aqs=chrome..69i57.1241j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=FREUD%2CSigmund.+Al%C3%A9m+do+princ%C3%ADpio+de+prazer%2C+psicologia+de+grupo+e+outros+trabalhos+(1920-1922).+Edi%C3%A7%C3%A3o+Standard+Brasileira+das+Obras+Psicol%C3%B3gicas+Completas+de+Sigmund+Freud.+Vol.+XVIII%2C+Rio+de+Janeiro%3A+Ed.+Imago%2C+2017.&oq=FREUD%2CSigmund.+Al%C3%A9m+do+princ%C3%ADpio+de+prazer%2C+psicologia+de+grupo+e+outros+trabalhos+(1920-1922).+Edi%C3%A7%C3%A3o+Standard+Brasileira+das+Obras+Psicol%C3%B3gicas+Completas+de+Sigmund+Freud.+Vol.+XVIII%2C+Rio+de+Janeiro%3A+Ed.+Imago%2C+2017.&aqs=chrome..69i57.1241j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8) Acesso em: 26 jan. 2020.

FUBINI, E. **A estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

FUBINI, E. **Estética musical desde antigüedad hasta siglo XX**. Madrid: Alianza, 2003.

FUBINI, E. **Música y lenguaje em la estética contemporánea**. 2. ed. Madrid: Alianza, 1994.

GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach**: o apogeu de uma era. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.

GENETTE, Gérard, **Palimpsestos**. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**: *um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Trad. Artur Morão. Covilhã (Portugal): LusoSofia, 2011.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical**: Monteverdi, Bach e Mozart. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Ed. 70, 1992.

HOFSTADTER, Douglas R. **Gödel, Escher, Bach**: um entrelaçamento de gênios brilhantes. Trad. José Viegas Filho. Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001. ISBN 85-230-0578-1 Disponível em:

<<file:///E:/A%20TESE/Tese%20de%20Mel/GEB%20-20Gödel,%20Escher,%20Bach%20-%20Um%20Entrelaçamento%20de%20Gênios%20Brilhantes%20-%20Douglas%20Hofstadter.pdf>> Acesso em: 06 jan. 2018.

HUCTHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUCTHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Edições 70, Lisboa-Portugal, 1985.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p. Disponível em: <https://ufprbrasileiraluis.files.wordpress.com/2015/02/jauss-arquivo-melhor.pdf> Acesso em: 06 jan. 2018.

JAUSS, Hans Robert. **O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis**. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, pp. 63–82.

JAUSS, Hans Robert. **O texto poético na mudança de horizonte da leitura**. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/52981/mod_resource/content/1/Teoria%20da%20literatura%20em%20suas%20fontes.pdf> Acesso em: 06 jan. 2018.

KERMAN, J. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LACAN, Jaques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. Disponível em: http://www.mediafire.com/file/7o7lapagry2pm81/LACAN%252C_Jacques_Escritos.pdf/file Acesso em: 20 out. 2019.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar, escutar e ler**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LUCAS, Mônica. **Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da música poética**. Opus, Porto Alegre, v.20, n. 1, p. 71- 94, jun. 2014.

LUCAS, Mônica. **Johann Mattheson e o ideal do músico perfeito**. Per Musi. Ed. por Fausto Borém e Lia Tomás. Belo Horizonte: UFMG, n.35, p.100-123, 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n35/1517-7599-pm-35-0100.pdf>> Acesso em: 20 dez 2019. https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992016000500007&lng=pt&tlng=pt

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Tradução Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENEZES, F. **Atualidade estética da música eletroacústica**. São Paulo: Unesp, 1999.

MENEZES, F. **Música eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NANCY, Jean-Luc. **À l'écoute**. Paris: Editions Galilée, 2002.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Trad. Carlos Eduardo Schmidt, Vinicius Nicastro Honesko. Outra Travessia. Programa de Pós-graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. p. 9-45.

NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2015.

NEVIANI, Marcos Rafael da Silva. **A escrita do corpo e o corpo da escritura: marcas da poética de João Gilberto Noll em A fúria do corpo**. 2016. 128 f. Tese (Doutorado em Letras) Instituto de Bociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/143917> Acesso em: 11 jul 2017.

NOLL, João Gilberto. **O cego e a dançarina**. São Paulo: Record, 1980.

NOLL, João Gilberto. **Bandoleiros**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NOLL, João Gilberto. **A fúria do corpo**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1989.

NOLL, João Gilberto. **Canoas e marolas**. Coleção Plenos Pecados. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

NOLL, João Gilberto. **Berkeley em Bellagio**. São Paulo: Francis, 2003a.

NOLL, João Gilberto. **Harmada**. São Paulo: Francis, 2003b.

NOLL, João Gilberto. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.

NOLL, João Gilberto. **Acenos e afagos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

NOLL, João Gilberto. **A céu aberto**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

NOLL, João Gilberto. **Anjos das ondas**. São Paulo: Scipione, 2010.

NOLL, João Gilberto. **Solidão continental**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 1996.

NUNES, Benedito. **O tempo da narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

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

NUNES, Tânia Teixeira da Silva. **Experiências do corpo e a explosão do avesso em João Gilberto Noll**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade

Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=141950> Acesso em: 15 out. 2015.

NUNES, Tania Teixeira da Silva. **A Literatura líquida de João Gilberto Noll**: Entre o dizer e o fazer em dissolução. 2014. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de letras, 2014. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/11174/1/TESE%20COMPLETA%20PARA%20A%20BANCA.pdf> Acesso em: 15 ago. 2016.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Editora Perspectiva. 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *et al.* **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ORDEM. In: **Dicionário Langenscheidt online**. Disponível em

https://www.google.com/search?biw=1536&bih=674&sxsrf=ALeKk01IM7XsnrABXGOyJnOyZ2c85guOOw%3A1585499553398&ei=oc2AXpH4F9KN0AainIC4AQ&q=dicion%C3%A1rio+alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs+langenscheidt+taschenWorterbuch+online&oq=dicion%C3%A1rio+alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs+langenscheidt+taschenWorterbuch+online&gs_lcp=CgZwc3ktYWIQAzoECAAAQRzoHCCMQrgIQJ1DjEVjOHWCVIWgAcAJ4AIABowGIAYwIkgEDMC43mAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpeg&sclient=psy-ab&ved=0ahUKEwjRzK-NjsDoAhXSbtQKHSIOABcQ4dUDCAs&uact=5 Acesso em: 06 fev. 2020.

OSBORNE, H. **Estética e teoria da arte**: Uma Introdução Histórica. São Paulo: Cultrix, 1970.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Trad.: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIANA, Giovanni. **A filosofia da música**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

PLATÃO. **O Banquete**. Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2003. Disponível em: file:///E:/A%20TESE/Tese%20de%20Mel/O_banquete%20Platão.pdf Acesso em: 08 ago 2019.

POMBO, Rocha. **Dicionário de sinônimos da língua portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011. ISBN 978-85-7440-248-2. Disponível em: www.academia.org.br Acesso em: 03 set. 2019.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 2006.

REVISTA ESPAÇO ACADÊMICO 203 ISSN 1519-6186 abril 2018 Ano XVII- ISSN 1519-6186 **A máquina surrealista de João Gilberto Noll**. P.116-127. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/42182/751375137527>> Acesso em: 10 ago. 2019.

REVISTA GARRAFA 38 ISSN 1809-2586 Julho-dezembro de 2016. **A estética do acaso em A céu aberto, de João Gilberto Noll**. Thales de Barros Teixeira (mestrando, Literatura Brasileira, UFRJ) Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/11831> Acesso em: 01 jan. 2018.

RIZEK, Ricardo. **A teoria da harmonia em Platão: um estudo sobre a identidade da música ocidental**. São Paulo, 2003. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ROS, Adrianna Meneguelli da. **A fúria do corpo na contramão do fluxo: a prosa de João Gilberto Noll**. Belo Horizonte, 2008. 191 f. Tese. Universidade Federal de Minas Gerais.

ROSEN, C. **A geração romântica**. São Paulo: Edusp, 2000.

ROWELL, L. **Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes Históricos Y Problemas Estéticos**. Barcelona: Gedisa, 1999.

RUEB, Franz. **48 variações sobre Bach**. Trad. João Azenha. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SADIE, Stanley (editor). **Dicionário Grove de música**: edição concisa/editado por Stanley Sadie: editora-assistente, alisson Latham; trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTAELLA, Lúcia. **A poesia e as outras artes**. CASA, *Cadernos de Semiótica Aplicada*. São Paulo, vol.9 n.2, páginas 1-17, dez.2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa> Acesso em: 03 set. 2019. <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/4725>

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Cengage Learning, 2012a.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. Série princípios, 7ª ed. 5ª reimpressão. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Du Seuil, 1997.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2011a.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Mª Lúcia Pascoal. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2011b.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Trad. Marden Maluf. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Trad. Eduardo Seincman. 3ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: USP, 2012.

SCRUTON, R. **The aesthetics of music**. Oxford: Oxford University Press, 1999.
<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/019816727X.001.0001/acprof-9780198167273>

SLOBODA, John A. **A mente musical**: a psicologia cognitiva da música. Trad. Beatriz Ilarie Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. Tad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1983.

SOUZA, Francisco Renato de. **A ambiguidade do discurso literário**: a não-nomeação em **A fúria do corpo**, de João Gilberto Noll. In: II Encontro de Pesquisa da Universidade Federal do Ceará, 2009, Fortaleza. Encontros universitários 2009. Fortaleza: UFC, 2009. V.II.

SOUZA, Francisco Renato de. **O nome do contemporâneo, em A fúria do corpo, de João Gilberto Noll**. Darandina Revista eletrônica, v. 06, p. 01-14, 2013.

SOUZA, Francisco Renato de. **O apocalipse da escrita em A fúria do corpo, de João Gilberto Noll**. Em tese, v. 24, n. 2, maio-ago. 2018, Belo Horizonte. p. 23-41.
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/14143>

STRAVINSKY, I. **Poética musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

TOMAS, Lia. **Ouvir o logos: Música e filosofia.** São Paulo: Unesp, 2008.

VALERY, Paul. **Teoría poética y estética.** Trad. Carmen Santos. Madrid, Gallimard, 1990.

VATTIMO, Gianni. **A estrutura das revoluções artísticas.** In: _____. O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VIDEIRA, Mário. **O romantismo e o belo musical.** São Paulo: Unesp, 2006.

VOLLI, Ugo. **Manual de semiótica.** 2. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música.** São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** 2ª ed. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZAMACOIS, J. **Temas de estética y de historia de la música.** Cooper City: Idea Books, 2003.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. **Curso e dis-curso do sistema musical (tonal).** 2ª ed. São Paulo: Annablume 1996.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. **Da música, seus usos e recursos.** 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2007.

APÊNDICE A

Entrevista com João Gilberto Noll concedida por e-mail a Maria Amélia Castilho Feitosa Callado em 2013, após um encontro com o escritor em Uberlândia, no qual ele pediu que eu lhe enviasse apenas três perguntas.

Prezado João Gilberto Noll, sou orientanda de Fábio Camargo e tive o imenso prazer de conversar com o senhor em Uberlândia há poucos dias. Como me pediu, envio-lhe poucas perguntas e fico aguardando sua resposta para enriquecer meu trabalho, intitulado: A arquitetura musical em *Acenos e afagos* de João Gilberto Noll.

Desde já agradeço a atenção e o carinho.

Att.

Maria Amélia

Mel Callado

Mel: respondi a três questões levantadas por ti. Achei que não saberia responder às outras duas.

Abraços, Noll

MA- O senhor considera que *Acenos e afagos* é uma continuidade de **A fúria do corpo**? Se sim, em quais sentidos?

Noll- Não considero propriamente que *Acenos e afagos* seja uma continuidade de **A fúria do corpo**. Ambos têm um universo específico; em *A fúria* trata-se de um homem na condição praticamente de mendigo, enquanto em *Acenos* o protagonista pertence à categoria de médio proprietário rural. Mas os dois são radicais diante do apelo carnal e jamais se furtam a ter novas experiências sensuais.

MA- Seus livros são extremamente musicais. **A fúria do corpo** me chamou a atenção por fazer citações de obras de Johann Sebastian Bach, como a cantata **Actus tragicus**. O que te atrai mais na música de Johann Sebastian Bach?

Noll- Bach para mim tocou o sublime. E é esse estado que para mim todo artista (e o escritor, por certo) tem de tocar se quiser o mínimo de longevidade para a sua obra.

MA- *Acenos e afagos* é tão contemplativa quanto a obra musical bachiana *a Paixão segundo São Mateus*. Sua escrita possui um cunho litúrgico. O senhor estava a ouvir essa peça musical enquanto arquitetava esse romance, se inspirou na paixão de Cristo ao escrever esse texto?

Noll- Esse compositor é o que mais ouço enquanto escrevo. Porque ele me tira um pouco da aridez do cotidiano. E o dever do escritor é tentar preencher a insuficiência humana.

MA- O senhor afirma, em entrevista concedida a Luciano Trigo, que escreve ao som de Bach. Ao construir *Acenos e afagos* estavas a escutar *A Paixão segundo São Mateus*?

Noll- Sim, eu estava sobretudo a ouvir *A Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, quando eu escrevia *Acenos e afagos*. Já ao escrever **A fúria do corpo**, eu escutava muito a cantata **Actus tragicus**. Ab. Noll.

APÊNDICE B

Conferência *A voz do romance*, de João Gilberto Noll, na Universidade Estadual de Montes Claros, em 10 de novembro de 2009, no Auditório do Centro de Ciências Biológicas e da Saúde – C.C.B.S., como parte integrante e abertura do Seminário do Mestrado em Estudos Literários.

Apresentação: Dr. Fábio Figueiredo Camargo

Eu vou falar um pouquinho para apresentar o Noll para quem não conhece, algumas pessoas aqui já conhecem... mas eu queria reportar um caso. Em 1996 eu, em viagem ao Recife, levei comigo – eu tenho sempre o hábito de levar livro em viagem, sempre que eu não tenho nada para fazer, eu sempre estou lendo – um livro de um escritor que eu queria conhecer há bastante tempo, para apresentá-lo aos meus alunos. O livro era *O cego e a dançarina*, que o João Gilberto Noll publicou em 1980 e que eu só fui ter contato, com livro meu, para eu poder ler, rabiscar, fazer fichamento etc. em 1996. Saindo do avião, quando eu cheguei em Recife, eu fui embora... peguei minha mala e fui embora e quando cheguei no saguão do aeroporto eu me lembrei que eu tinha esquecido *O cego e a dançarina* no... bolsão da cadeira. Imediatamente eu voltei correndo, porque eu detesto perder livro, e também porque estava muito interessante a leitura, então, eu voltei e consegui depois de um certo esforço que me fizessem entrar de volta no avião, que naquele momento estava sendo desinfetado, limpo, higienizado. E na minha cadeira, por sorte ou por, infelizmente, por vivermos em um país em que as pessoas custam a roubar livros, né... eu consegui recuperar o meu livro, com meu nome e tudo o mais, já com alguns rabiscos. Esse acaso, essa questão que aconteceu, logicamente eu fui por caminhos diversos, encontrar o Noll. Em 1997 eu entrei para o mestrado, eu fiz em Machado de Assis, ou seja, algo que a princípio parece muito diferente do João Gilberto Noll, embora eu não creia... isso são discussões futuras, projetos futuros... mas... depois, em 2003, eu entrei para o doutorado e eu queria três autores: Machado de Assis, João Gilberto Noll e Guimarães Rosa, e a minha orientadora, com sua sapiência, me disse: fica com o escritor sobre o qual menos se falou. Eu dei a sorte de ter ficado com o João, não é... que eu só fui conhecer em 2007. Nada mais feliz para mim do

que poder trazer o João aqui e poder dividir o trabalho do João com os meus alunos, com os meus colegas e com a comunidade acadêmica na qual eu me insiro hoje. Este seminário, quando a gente começou a “bolar”, e quando ele começou por vias tortas, a ser o que ele foi hoje, porque a gente tinha ideias e depois essas ideias foram se encontrando... me dá muita alegria estar aqui hoje do lado do João Gilberto Noll, e tendo vocês aí como espectadores, ou assistentes, desse escritor que hoje eu considero o escritor mais radical do Brasil. É dono de uma escrita radical no sentido mesmo de buscar discussões que a literatura brasileira, embora ela faça, ela ainda é meio envergonhada, e eu acho que a literatura do Noll ela produz muito isso. Eu vou deixar logicamente o Noll falar, mas antes eu gostaria de dizer: o Noll já é um veterano na escrita, hoje foi muito interessante porque Cassio Xavier, um dos mestrandos aqui, lembrou que *O cego e a dançarina* vai fazer 30 anos no ano que vem, logo ali. Então, nessa história, *O cego e a dançarina* é balzaqueano. Lembrar mais ainda, que o Noll já ganhou cinco prêmios Jabuti, já ganhou prêmio da APCA, já ganhou prêmio da academia Brasileira de Letras, então nós estamos com um escritor reconhecido pela crítica, e que cada vez mais está sendo reconhecido pelo público, e acho mais importante ainda, porque quando eu me lembro, quando eu cheguei aqui, eu vim do doutorado terminado sobre o Noll, eu não arrisquei, de cara, colocar um projeto sobre o Noll, sobre o trabalho do João Gilberto Noll, como um projeto de pesquisa, e tenho a grata satisfação hoje de ter ajudado a difundir e a divulgar, e acho que com esse Seminário e a vinda dele aqui, isso vai começar a correr ainda mais, e a obra dele precisa ser conhecida por várias pessoas, por muito mais pessoas, aqui no Norte de Minas, principalmente, que eu via que tinha muito pouca gente que conhecia, e que a gente está conseguindo levar esse grande texto para várias pessoas. Além do que, eu gostaria de agradecer ao João Gilberto Noll pela delicadeza em ter aceito o nosso convite e por ter vindo aqui, falar pra gente, eu já tenho aporrinhado ele hoje o dia inteiro, já fiz ele fazer entrevista, já... estamos assim, abusando dele, e eu espero que vocês... saboreiem a fala do João Gilberto Noll. Então eu passo a palavra ao João, que vai falar sobre a voz do romance.

João Gilberto Noll

– Bem... dos meus encontros com leitores e estudantes, eu tenho feito uma coisa assim... que tem me agradado muito, justamente, tipo desse nosso contato hoje, que é a voz do romance. Então eu preciso primeiramente ler alguns trechos de um livro meu, de dois,

aliás, que é o *Lorde*, de 2004, e o *Acenos e afagos*, que é do ano passado. Por que justamente eu sou o escritor da voz, quer dizer, o que acontece o tempo todo na minha ficção é a percepção do mundo, não tanto o mundo real, as construções históricas... e... eu acho que isso acontece assim, porque quando eu fui adolescente eu tive realmente uma crise bombástica, psiquiátrica... e aquilo me marcou tanto, evidente que sim, né?... que eu comecei a escrever a partir daquilo, porque até então... o meu destino, ou a minha destinação, era a música. Quando eu era criança eu cantava “Ave Maria”, de Schubert, em casamento, batizado e até no puteiro. Foi forte essa experiência, mas... então, quando eu lembro esse baita acontecimento crítico... em minha adolescência... eu comecei a me afastar da música porque eu era... estava muito tímido... não queria estudar... não queria conviver com as pessoas, e... então fui me afastando... não da música... e fui enveredando pela literatura, que é uma arte solitária... não é?... então, realmente a minha literatura parte desse ponto. Algumas pessoas assim... acham que eu tenho... que eu teria muita... influência do Samuel Becket, existem coisas assim, paralelas... mas aí eu conto essa história da minha adolescência, isso tem a ver... Gosto de Becket, sim, bastante... mas tem a ver sobretudo com a minha história de vida... com essa sensação de ter havido um rompimento entre eu e o mundo... não é? Por isso nós temos aí tantos personagens lacônicos, esses personagens... que vivem de lá pra cá... andarilhos... esses personagens com problemas agudos de identidade, e isso é muito importante para o meu trabalho, a questão da identidade, uma questão, aliás tão... digamos, observada, nos nossos dias, e... eu diria que a música... ficou... ficou assim... calada... em mim... e na minha literatura, consequência... porque eu realmente escrevo como se estivesse fazendo música, muitas vezes. As minhas grandes influências são a música e a poesia, que pode ter contatos muito estreitos com a música, não é?... e... eu escrevo assim de uma maneira muito... ligada ao inconsciente, eu sou um autor do inconsciente. Isso também... eu... digamos assim... coloco como raiz desse meu tempo de adolescente que fez com que eu... né?... e... esses personagens realmente... esses personagens não, eu descobri há pouco tempo que o meu personagem, meu protagonista, que é sempre o mesmo. É um homem... que eu trago aqui no meu peito e que habita em mim. E realmente o personagem protagonista dos meus romances, assim como acontece em vários escritores, não é exatamente eu. As pessoas sempre me perguntam muito, se o que eu escrevo é autobiografia... eu digo que não. Se eu tivesse

realmente... (foi tirada sua atenção por causa do microfone) ah... realmente, não é... esses escritores... ou seja... esses personagens, protagonistas, eles têm também uma... um esquecimento, uma amnésia... brutal... as coisas para eles começam só aqui... e agora. É muito difícil haver um *flashback*, uma volta, um retorno para trás, digamos assim, pleonasticamente. E... talvez... porque também esse homem, que é o meu protagonista em todos os livros, talvez porque ele também quer se desamarrar, quer apagar o que já passou... pela problemática dele. Então eu tenho um livro chamado **A fúria do corpo**, meu primeiro romance, segundo livro, não é... que começa assim: “O meu nome não!” E essa frase é importante para mim porque realmente ela fala dessa necessidade, desses caras, ou desse cara, limpar... limpar as suas raízes. Ele quer se reinventar, se possível ser um outro. O meu personagem queria ser um outro, e isso é uma coisa muito comum nos nossos dias também, com a publicidade que está aí...nas televisões etc. ou em coisas como a *Revista Caras*, por exemplo, tem os espécimes mais belos, do sexo feminino e masculino... quem é que já não sonhou um pouco em ser aquela coisa tão... tão apetitosa pra tanta gente, né?... então esse cara também, ele está insatisfeito, ele sente na sua identidade uma insuficiência, que ele quer... apagar e partir pra outra. Realmente, o meu nome não. Eu não sou um escritor... psicologista... eu não sou um escritor psicologista, porque justamente não faço com que eles voltem para o passado, para explicar o seu presente, não. Eu sou um escritor de todo mundo e de ninguém. Eu quero pegar é isso... é esse mistério que é... não é... a identidade de uma forma global. E... então eu vou... deixar de falar um pouquinho... vou ler... porque eu preciso ler... depois a gente conversa mais. Eu vou ler, agora, trechos do meu livro *Lorde*, de 2004, que eu escrevi numa bolsa para escritores... em Londres, no Kings College. E realmente foi a época mais feliz da minha vida, não há a menor dúvida disso, um escritor... ficar completamente voltado para sua escrita, e evidentemente numa cidade como Londres, nada mal, e... então foi muito feliz porque eu vivia num estado de ficção, realmente não conhecia muita gente lá, tinha pouco convívio... vivia num bairro de imigrantes, Hackney, que é onde se passa o livro, e esse livro parte de um convite misterioso que esse personagem central, que aqui ele é um escritor, recebe de um cara londrino para ele ir para a Inglaterra, e ele de fato, vai... mas todas as referências que ele tem começam a se esfarelar, o próprio cara... as coisas começam a se decompor, ele não consegue entender, quer dizer... o motivo desse pedido. E

esse é um personagem que quer ser o outro e consegue, e o pior que consegue mesmo, entra para dentro do sujeito. [Pega o livro para fazer sua leitura performática] Isso aqui é o momento em que ele está caminhando né... pelas ruas de Londres...

[começa a leitura do livro *Lorde*, fazendo uma caracterização vocal do personagem em uma performance própria. A leitura de mais ou menos vinte e quatro minutos é interrompida e o escritor fala]:

Então, nesse momento, eu vou ler um trecho pequeno do meu livro mais recente, *Acenos e afagos*, muito porque se falou hoje, já na entrevista, da questão do pai, no meu trabalho... e talvez vocês conheçam o conto “Alguma coisa urgentemente”, do livro *O cego e a dançarina*, que foi transformado em filme, o... *Nunca fomos tão felizes*, tem também uma maneira muito... muito forte, a presença... presença/ausência do pai, e essa questão do pai... do filho, eu acho que aqui nesse momento está bem... representativa, com espírito da nossa época. [pega o livro *Acenos e afagos* para ler] O *Acenos e afagos* é a história de um homem... que é apaixonado por um colega desde a infância e começa o livro numa luta ferrenha entre os dois meninos, enorme... e nessa luta começa a haver uma reversão da violência para a libido. Eles vão juntos até o fim... até o fim... até o fim, não é... e... até o fim no sentido inclusive de sepultura mesmo, eles se sepultam, digamos assim, juntos... e custam muito... eles se cheiram muito para não se esvaír. [inaudível] [...] um resíduo de vida lá embaixo, na cova. E tem inclusive uma certa libido, que é a resistência maior que se pode ter diante da morte... é a libido...

[Noll dá início à leitura de *Acenos e afagos* com a mesma performance da leitura anterior, por quase cinco minutos, retomando a palavra]

Eu tenho essa mescla de prosa com poesia e com música também, principalmente na sintaxe. Eu vejo a minha sintaxe muito musical, no sentido de ritmo... você coloca uma palavra, uma coisa, de repente você coloca uma frase tortuosa, já é outra... e então, o meu texto, eu acho... cada vez eu acho mais que ele deve ser lido, não lido... alto, por isso tem muito de poético... aquela coisa, por exemplo, do sujeito, com a mão aberta (estica o braço direito em direção ao público) pedindo alguma coisa para a noite, isso é muito rico... e é outra coisa que tem muito nos meus livros, é o rito, eles têm essa necessidade de parar um pouco o relato da narrativa, e suspender um pouco essa narrativa, suspender... coagular um pouco esse instante, não

deixar que a narrativa atrolele aquele momento... mais poético, mais musical, digamos assim. É por isso que eu gosto de ler... e depois também, eu sou um sujeito que escreve, eu acho que eu já falei, antes, né?... de uma maneira assim, onde o inconsciente está muito presente. Eu não sou um escritor de partir para um livro com ideias pré-estabelecidas a respeito dele não. Eu preciso desse sentimento de vazio, de lacuna, de não saber o que eu quero, o que eu desejo... porque esse desejo, ele vai se expressar durante a escrita... durante essa fricção com o instante, como eu gosto de chamar, e como é que eu faço então? Se eu não sei o que fazer, quando sento para começar um romance... eu começo escrevendo, escrevendo, escrevendo, escrevendo... sem saber muito bem o que estou escrevendo. Fico Tateando, Tateando... aí de repente eu sinto que encontrei o tom... o personagem, o dom... aí, quando eu termino a narrativa eu volto para o início, e tiro aquilo que era apenas um exercício, um aquecimento da escrita, aí refaço o início mais coadunado com o restante do livro. Eu sou um escritor que – parece que Clarice Lispector que falava – a palavra é como isca, para que a coisa venha, não é?... e é realmente algo também de quem estudou música, né? Porque a música tem uma coisa que eu acho... que eu invejo muito o músico nesse sentido, porque é uma coisa não intelectual, como é a literatura. A literatura é um terreno muito mais colado à história, e é bom que seja isso também, mas eu procuro mesclar um pouco... a poesia com a música. Acho que podemos passar às perguntas, acho que sim...

Fábio: É... o João acha que podemos abrir para as perguntas...e aí ele vai falando a partir das perguntas de vocês. [Fábio se dirigindo à plateia] Alguém quer fazer pergunta?

[Abre-se para perguntas]

Pergunta: Boa noite a todos, boa noite João. Ontem eu até falei para você que eu queria comentar alguma coisa que... que desde que eu tomei contato com a sua literatura, que me chama muita atenção, principalmente porque eu gosto muito de pensar teoricamente o que eu estou lendo. E todos os seus livros, eles me trazem uma sensação em relação a quem narra, a quem conta o relato, que me fez pensar em algumas coisas que... 1998 até escrevi um texto para falar desse seu sujeito narrador... da sua literatura, principalmente no *A céu aberto*, mas eu acho que isso acontece em outros textos também. Primeiro, eu penso que o seu narrador ele tem uma característica, que é de ser um sujeito andarilho, né? Esses sujeitos que estão constantemente se deslocando, e parece que a condição *sine qua non* para que esse relato

ocorra é – eu posso dizer assim pensando como Ambon – a caminhada, a narrativa que se faz na caminhada... acho que tem muito isso e o Mauricio Sales Vasconcelos, que escreveu uma tese de doutorado, inclusive trabalhou um pouco disso na sua literatura. Mas eu fiquei pensando em relação ao narrador, lembrando um texto do Walter Benjamin, a teoria... “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov”, em que ele fala do narrador moderno... afeita a uma tradição, tem lá dois modelos de narrador... e depois o diálogo que o Silviano Santiago faz com esse texto do Walter Benjamin no texto do narrador pós-moderno. Então... se o narrador moderno narra a própria experiência, seja ele o marinheiro que volta para contar as histórias, seja ele o artesão, o narrador pós-moderno, ele narra a experiência alheia, é aquele, como o jornalista, como observador, como espectador, ele captura o momento da percepção. Eu acho que o seu narrador, em alguns momentos da sua literatura, e aí, principalmente no *A céu aberto*, que eu fiz essa investigação, eu acho que, em termos teóricos, ele avança em relação a essas duas categorias de narrador, porque ele não narra o que vê, ele não narra o que experimentou, mas ele narra o que está experimentando. Então eu penso que ele é um narrador do presente, a ação caminha... a ação narrativa acontece na medida em que ele caminha. Então, eu fiquei pensando se esse narrador... eu também não sei se isso é correto, é só mesmo uma reflexão... se ele tem a ver com isso que você acabou de dizer, que é dessa necessidade que você tem, de um vazio, e de as vezes começar a escrever meio desnortado mesmo, até encontrar um rumo, um percurso e depois você volta, compondo... Então, acho que era essa a minha questão... pra que a gente começasse a pensar...

Noll – eu só quero dizer que esse momento de escrita, é tudo isso que eu falei, mas depois, vem a fase do trabalho, lá do artesanato... eu acho que sim... eu acho que, realmente, essa presentificação da minha narrativa é muito grande mesmo, e muitas vezes, inclusive, é tão grande que eu chego a expressar a dificuldade de expressão, é bastante comum isso. Porque é dramático, sempre foi pra mim dramático... a... expressão, e talvez por isso que eu me considere hoje um autor de linguagem. Claro, começo pela palavra, sim... tenho ideias ou arcahouços interiores, e realmente eu estou relacionando com isso, quer dizer... a minha expressão sempre foi difícil, dramática, eu acho que fui meio disléxico na minha infância, e eu uso isso para a ficção, eu acho muito importante a gente usar, sei lá, a doença, o erro, porque a literatura realmente não é... ideologia, não é ideologia. Pelo menos não é puramente

ideologia. A literatura não se faz para homologar, referendar ideias políticas, quer dizer, eu acho que a literatura, ela existe fundamentalmente, não quero dizer que não existam outros escritores com outras maneiras de abordar a questão... mas pra mim, o que interessa mesmo é você recapturar essa pulsão que foi muito enterrada, digamos assim, a pulsão libidinal, quer dizer, eu sou uma pessoa muito erótica, eu sempre fui muito ligado a ela, porque o Henry Miller, por exemplo, foi uma aparição pra mim, porque ele falava coisas que eu não estava acostumado a ver na literatura, usar as palavras grosseiras ditas nas esquinas... isso dá uma força muito grande ao meu ver... eu sempre digo assim, **A fúria do corpo**, por exemplo, é um livro que é bastante barroco, bastante excessivo, e é um livro que trata de um casal, um homem e uma mulher, mendigos, no bairro de Copacabana... e é uma história de amor, assim, fulminante, mas eu não faço um documentário sobre a mendicância carioca, ou a violência carioca, não. Não é essa a intenção, porque a vivência deles é uma vivência cósmica, entendeu? Eles dialogam com o céu, o céu noturno principalmente, Atlântico, e eles se prostituem, os dois, cada um pro seu lado, isso é uma coisa bastante comum também, a prostituição, principalmente masculina inclusive. Já nesse “Alguma coisa urgentemente”, já existe essa dificuldade do sustento, o sustento do dia a dia, meus personagens são muito atrapalhados quanto a isso, tanto que neste livro, o *Lorde*, que ele recebia alguma grana desse inglês misterioso, mas parece que ele ia ali exercer, exercitar a dimensão dele de pedinte, aquela mão pedindo para a noite, a noite gelada, numa atmosfera ritualística... mas eu acho que sim, eu acho que eu presentifico muito sim, tanto que eu estava falando que não existe muito passado escondido, não existe muito passado, e então é o presente que está contando, mas às vezes o futuro se antecipa também, é bastante comum o futuro se antecipar nos meus livros, atropela o presente, os personagens até embarcam... o futuro... há uma certa confusão de tempo, muitas vezes, uma certa confusão. Alguém quer perguntar...

Fábio: Próxima pergunta?

Pergunta: Oi, meu nome é Pablo e é um prazer falar com você, marcou muito a minha vida inteira a leitura do senhor, então primeiramente eu gostaria de agradecer por ter escrito cada um de seus livros. Na verdade eu tenho duas perguntas. Há uma frase em *Acenos e afagos* onde o senhor diz assim: “a borboleta pousada no dorso do nada”, e há um poema da Adélia Prado onde ela diz: “a borboleta pousada, ou Deus ou nada”. E em *O cego e a*

dançarina há uma epígrafe que é da Adélia Prado, do poema *Leitura*. Eu gostaria que o senhor comentasse a relação sua com a Adélia, e depois a geração noventa, que se autointitula geração noventa, falam todos muito bem do senhor...Santiago Nazarian, falam muito bem do senhor, a Indigo, a Ivana Arruda Leite, Marcelino Freire, então eu gostaria que o senhor também comentasse sobre eles um pouco... que o senhor conhece o trabalho deles.

Noll: A minha [inaudível] seus primeiros livros, *Bagagem*... foi muito intensa, muito intensa sim, eu gostava muito dela, até por essa conjunção que ela expressa entre o aspecto carnal e o transcendental, isso me agrada muito. **A fúria do corpo** é isso também, essa coisa de... [chamam a atenção de Noll] é dela... O cego... é verdade, essa coisa de... misturar biologia com a transcendência é muito comum, ela é muito isso, aquela dona de casa que está tendo orgasmos, e essa geração, principalmente as pessoas que moram em São Paulo, eu considero uma renovação profunda na literatura brasileira, com eles, Marcelino Freire é qualquer coisa de muito, muito novo mesmo, aquela literatura brincalhona, sabe, o chiste... e contando as coisas mais graves, isso é muito incomum, esse poder de misturar o humor com o terror, vamos dizer assim. Eu mesmo, em *Acenos e afagos*, pela primeira vez, eu acho, eu fiquei desenvolvendo a questão do humor. Eu escrevi esse livro muitas vezes sobre gargalhadas, é um humor vagabundo, não é um humor fino, não, é humor de grotesco, de patético, como a cena que ele vai transar com uma senhora de oitenta anos, vizinha de apartamento, e que é muito engraçado, eu estava pensando, eu vi o filme, *Hotel Atlântico*, que é baseado no livro homônimo meu... eu nunca tinha achado muito engraçada uma cena, que é a cena que tinha um personagem que é caminhante, caminhando sem bagagem inclusive. Ele consegue, num povoado ali, ficar sob o teto, um galpão, uma coisa assim. E nesse lugar morava o padre, aí esse padre deu uma batina de um padre que tinha morrido pra ele usar enquanto a moça que lavava, lava a roupa dele. Ele não tinha roupa pra trocar. Aí ele sai, pega um cajado e sai pelas calçadas, aí uma senhora muito velhinha diz pra ele, vê ele de batina, diz pra ele que a irmã está morrendo, que ele dê a extrema unção, e ele entra realmente, não era pra... e dá uma extrema unção, e eu achei muita graça disso no cinema, muita graça mesmo. O terrível também pode conter uma certa malícia, certo distanciamento.

Fábio: Tem algumas perguntas aqui que o pessoal está mandando, já tinha mandado... A primeira é: em alguns livros seus há o abandono das regras gramaticais: parágrafos, por

exemplo... muda de assunto, muda de parágrafo e você faz um romance inteiro como *Berkeley em Bellagio* só em um parágrafo. É... pontuação. Daí o exemplo que estão dando aqui é de uma interrogação, reticências logo depois, algumas vírgulas desaparecem, construções de frases, há frases construídas só com pronomes, a regra gramatical aí é completamente ou ignorada, ou deixada de lado... aí a pergunta é: há uma intenção? E se há, qual é?

Noll – Eu acho que há uma intenção no sentido de tentar escrever um texto moralizante. Não moralizante no sentido de documentar, de fotografar naturalisticamente a maneira da fala, mas tem realmente recursos que saem do dogma gramatical, que eu na verdade acho muito interessante, com essa coisa de ter um parágrafo só, essa coisa de realmente, sabe, parece que vai um fluxo interminável... E eu tenho dois livros, aliás, assim, (alguém murmura *Acenos e afagos*) também *Acenos e afagos*. Então eu acho que de alguma forma é intencional sim. Eu uso muitas reticências, também, onde não deveriam estar, eu acho que serve pra dramaturgia da coisa... que realmente eu não sou apenas um sujeito que quer expressar a literatura apenas pelo enredo. É pela, como eu disse, materialidade da língua, e nessa materialidade estão esses desvios gramaticais. É por aí...

Pergunta: Você poderia comentar sobre *O cego e a dançarina* no que diz respeito aos narradores, já que é um livro de contos e sobre sua visão acerca da obra [Fábio interrompe a leitura da pergunta e faz um comentário] (você não gosta dessa palavra, eu sei...) em seus quase trinta anos?

Noll: Realmente *O cego e a dançarina* é um livro, eu sentei pra escrever, eu não peguei contos de gaveta, esparsos, não. Eu escrevi um conto... E qual é a estrutura dele? Os primeiros contos se referem a crianças e adolescentes, como é o caso de “Alguma coisa urgentemente”. A segunda parte se refere a mulheres, e a terceira parte se refere a homens. Foi isso que foi saindo sem grandes programações, e depois eu vi que podia fazer esse trabalho, essa estrutura. Agora, sobre meu trabalho de uma forma geral, eu não sei, eu acho que eu abracei a literatura de uma maneira assim... insana. Em muitos países como o Brasil, eu desde o início procurei me dedicar inteiramente à literatura. Vamos combinar que em um país como o Brasil isso não é fácil, né? Hoje está mais fácil, essa rapaziada que está começando hoje (aponta para Pablo), como esses caras sobre quem a gente falou... Está com mais facilidade,

encontram mais, cavam mais possibilidades. Mas na minha geração, não. Então realmente às vezes eu acho que esse homem, que perpassa todos os meus livros, porque ele realmente tem um pouco de mim, não é alguma coisa muito boa não, factualmente não, aqueles fatos que acontecem nos meus livros, e se realmente eu tivesse vivido os fatos que eu narro, eu estaria já morto, né? (a plateia ri) E numa boa... não dá, não há saúde que aguentasse esse homem aí da minha literatura, mas eu acho que valeu a pena, às vezes eu brigo muito com a literatura, chamo ela de madrasta – ela é de vez em quando... outras vezes é amante também, mas foi bastante madrasta comigo, sim. Eu não sei porque eu fiz essa opção. Às vezes eu acho que essa educação católica – hoje eu sou um ateu, né... –, esse esforço, valoriza o sacrifício, entrega total das coisas, às vezes eu acho que vem daí, sabe, porque afinal eu já estava cantando na infância, já havia mais ou menos o caminho andado nesse sentido. Agora eu realmente sempre quis ser artista, essa coisa assim da transfiguração, eu acho que é muito importante haver a transfiguração do romance, por mais realista que ele seja... dá outra perspectiva, quando se tem um cotidiano, a questão humana, acho isso muito importante. Então esse lado eu acho que eu cumpri, bem ou mal, cumpri... eu sou um sujeito que labuto pela transfiguração – na literatura, evidentemente, não em mim. Na literatura. Eu acho que é essa uma das missões que traz a literatura, é montar caminhos, muito bem, montar caminhos... mas pode dar realmente um salto, de humanidade, pra gente... eu acho que sim...

Fábio – Tem um monte de perguntas aqui, viu?

Pergunta – A literatura de Caio Fernando Abreu, outro gaúcho, parece ter uma atmosfera bem parecida com o que você procura captar e capta. Como é a relação entre seus textos e a sua leitura dos textos de Caio?

Noll – Certamente existe muita coisa em comum porque nós fomos, na minha imaginação, e estudamos letras em Porto Alegre juntos, e fomos muito amigos, e então eu acho que nesse sentido sem dúvida há uma identidade. Em primeiro lugar, fins dos anos 1960, começo dos 70, havia a luta armada no Brasil, e outras possibilidades assim de... devaneio... heroicos... digamos assim... é um movimento da contra cultura, movimento hippie, mas eu acho que mergulhamos um pouco nisto, mais ele do que eu, e isso está nas nossas... está mais na literatura dele do que na minha... por quê? Porque o Caio é muito mais cronista do que eu, eu não me considero um cronista. Eu não me considero um cronista! Quer

dizer, tanto é assim que algumas pessoas me dizem, interpelam, sobre porque que eu não coloco, digamos assim, a questão política da causa gay, as dificuldades do gay, quer dizer... eu não sei fazer isso, eu quero pessoas que tenham uma universalidade... sexual, libidinal, afetiva, intelectual, completa. Em nenhum momento eu chamo... eu digo a palavra homossexual com esses caras, entendeu? E em certas circunstâncias eles podem ser... mas esse personagem de *Acenos e afagos* tem mulher e vive muito bem com ela, esse rapaz é filho dos dois. Então eu não sou cronista. E o Caio inclusive fez muita crônica, explicitamente, crônica para o *Estado de São Paulo*, eu não sei escrever crônica... eu não sei falar de coisas assim de posse, eu sei muito... particulares... se eu fizesse uma crônica mais lírica, não sobre fatos... Ele fala muito da geração, ele fala muito das amizades dele, e eu sou um cara mais... eu acho que mais avulso, até mais problemático, e realmente elegi esse homem, que está aí caminhando... se bem também que não há uma conexão explícita entre um livro e outro. Num livro ele é vagabundo, no outro livro ele é escritor... em *Harmada* ele é ator... mas a questão é a alma desse cara que está fluindo em todos os livros, todos os livros. Isso já é uma coisa nada a seguir a lista, nada documental, nada tipo crônica, não é esse homem que caminha e que num livro é uma coisa e no outro, é outra... ele faria “pô”... o que eu quero é a transfiguração, a transfiguração, por exemplo, nesse livro *Acenos e afagos*, que acontece quando ele começa – esse homem casado e com filho, começa a se transformar em mulher. Ele não passa a ser um transexual, nada disso, ele se transforma realmente em mulher, eu faço questão... olha aí... ele de novo, o lado não crônica... entende? não crônica.

Fábio – Aproveitando, tem uma pergunta que vai não nessa direção, mas vai lidar com isso também.

Pergunta – Você explicitou as influências da música na sua literatura e o seu artesanato com a linguagem; em *Acenos e afagos* o narrador personagem faz referências a obras literárias demonstrando ser leitor de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, a música e as outras artes, o que sugere ser esse um narrador culto ou, quem sabe, um homem das letras. Há em *Acenos e afagos* um narrador escritor que por meio do trabalho com a linguagem constrói juntamente com o engenheiro as mutações no corpo do narrador e no discurso poético?

Noll – É aquilo que eu falei, eu sou um escritor de linguagem, o que me empurra, impulsiona, é a linguagem. Eu acho isso muito estranho acontecer com um romancista. E o

narrador, ele realmente é culto, mas ele não exerce uma função intelectual, ele tem uma pequena fazenda, uma fazendola, e é um grande ocioso. Ele deve ter algum dinheirinho aí por mês, e tal, mas ele realmente é um cara hedonista, eu diria, mas ele é culto sim. Mas vive num meio realmente bastante avaro pra cultura, mesmo o engenheiro, o engenheiro é aquele cara técnico, e realmente, por exemplo, nesse livro *Acenos e afagos*, tem um momento que aparece um submarino alemão que vem do nada, uma coisa louca nas águas do rio Guaíba. E esse submarino, nesse submarino há uma orgia perpétua, as pessoas que estão nesse submarino querem realmente viver uma orgia perpétua, querem viver em orgasmos, então realmente é isso que eu quero dizer, que também é um livro verossímil, no sentido dos preceitos realistas, é um livro que deixa a aparição sugerir – eu gosto muito dessa palavra, aparição –, é muito rito, isso não é aparição da virgem, por exemplo, este tipo de aparição que de repente acontece, muitas vezes os personagens dos meus livros, eles aparecem... é no *A céu aberto* que tem um rapaz que está escrevendo sobre a estética da aparição, teatro da aparição, o negócio dele é teatro. E pra que não fique sempre, digamos assim, fixado naquela sequencialidade, digamos assim, alienada quase... isso dá isso... dá isso... dá isso... né? E realmente traz uma tendência a reverenciar esta questão teatral da aparição, que tem muito a ver com o teatro, isso também... não é... e é isso... não sei se eu respondi?

Fábio – Eu acho que só faltou você juntar aí a questão... as transformação do corpo e do personagem tem a ver ou acabam sendo a metáfora da própria transformação que o discurso poético vai sofrendo no livro, vai se transformando também. Quer dizer, a transformação do corpo e a transformação da palavra?

Noll – ah... eu acho que é muito interessante essa questão... nunca tinha pensado nisto. (risos da plateia)

Comentário de alguém da plateia: (Isso aí é ideia de crítico, crítico de literatura é que tem que dar sentido pra isso, né? É pra ele...)

Noll – É, acho que sim. Nunca tinha pensado nisso. Mas eu acho que faz sentido, é interessante sim, essa coisa da transformação do corpo do homem para mulher acompanhar a transformação da linguagem. Ele se transforma mesmo... verdade.

Em um segundo momento, volto a dizer, eu vou trabalhar arduamente no artesanato do livro, isso que eu digo assim, que eu começo com a palavra como isca pras coisas aparecerem,

não tem nada a ver com baixa ação, nada disso. É justamente... acho que tem a ver com a minha prática da psicanálise, eu sentava naquele sofá e falava... falava... eu gostava muito daquela música, porque era uma liberdade muito grande, não havia esse alfinete espetando [inaudível] uma maravilha, e eu levei isso para a literatura.

Pergunta – Em *Acenos e afagos* você fala de começar a viver no final, quando o narrador está morrendo, o que chama de voltar a viver e porquê?

Noll – Aí é uma pergunta pra mim, muito boa mesmo... eu não tenho a menor ideia disto, eu gostei da frase, um crítico chegou a dizer que eu estava fazendo uma coisa católica, acreditando na vida *post mortem* e tal, mas pra mim não foi nesse sentido, eu achei que caiu bem, e realmente eles mereciam também, né, cara... a vida é tão difícil... que tenham um pouco de utopia, na [inaudível] vai começar a viver agora, dá um pouco de refrigério para os atores do livro...

Fábio – Eu tenho uma interpretação sobre essa questão – só lembrando, eu já escrevi dois textos sobre o *Acenos e afagos*, e estou aguardando publicação; esse é um dos problemas da gente, a gente vai para os congressos, apresenta os textos, fica aguardando os anais fazerem a publicação... – essa ideia do... porque ele diz “agora eu começava a viver”, tem muito essa ideia de voltar à natureza, voltar ao estado de natureza que a cultura em que aqueles dois estavam (Noll- estavam na Amazônia?) (sim... sim...), mas ao mesmo tempo é na Amazônia, mas ainda é um espaço da cultura que castra aqueles sujeitos, que não deixa com que eles vivam tranquilamente o amor ou afeto daqueles dois homens e naquele momento em que ele morre é a volta à natureza, é a volta a não castração, é a volta ao espaço em que o sujeito pode ser pleno, pelo menos naquele momento ali, eu acho que isso é interessante, muito bonito o final do texto, porque é a volta a algo que o sujeito, embora ele não soubesse, era o que ele esperava, era o que ele queria... isso não é redenção... é bom lembrar isso, né?

Noll – Esse cara aqui é um belo pensador da literatura, é mesmo... (falando sobre Fábio).

Fábio – Obrigado. Mais perguntas? Sim.

Pergunta – Bom... Noll, eu percebo em seus textos uma tensão e uma tensão que não é conflituosa, mas ela aparece às vezes até de forma cósmica, harmoniosa... entre a

sensibilidade do sujeito e a revelação desse sujeito e dessa sensibilidade também pela... ela vem através da brutalidade, da violência em algumas situações, e a própria palavra, o próprio verbo também, segue essa mesma tensão, ela vai às vezes suave, mais frágil, mais sensível, e às vezes ela vem bruta pra gente, eu queria que você comentasse um pouco sobre isso.

Noll – É verdade. As coisas se casam inclusive, porque muitas vezes a brutalidade traz em si o erotismo, muito frequentemente. Geralmente as cenas de violência dos meus livros, no bojo dessa violência há uma paixão muito grande. Um crítico lá de Porto Alegre, que conhece um pouco a minha vida, a gente conversa, escreveu um texto dizendo que eu tinha sido cantor de igreja, essas coisas todas, mas que na literatura eu era o contrário disso. Na brutalidade que eu mostro bastante, mas também há muito do sentimento amoroso, sem cinismo, sentimento amoroso mesmo. As pessoas se amam mesmo, mas quando eclode também a fúria, é terrível, terrível mesmo. É o Id Freudiano, sei lá, eu acho que todo mundo sente isso, eu sinto às vezes vontade de esgoelar o cidadão, mas não esgoelo, ainda bem... ah... não, claro... mas a gente escreve muito pra isso, para não esgoelar... (aplausos).

Obs: Transcrição realizada por Maria Amélia Castilho Feitosa Callado, após filmar toda a conferência.