

SOB O SIGNO DE CARONTE: HOTEL ATLÂNTICO DE JOÃO GILBERTO NOLL

Oziris Borges Filho
Professor Adjunto do Curso de Letras - UFTM

RESUMO

Neste trabalho, analisamos o romance *Hotel Atlântico* de João Gilberto Noll. Nossa perspectiva teórica é a da Topoanálise, isto é, a análise das representações espaciais no texto. Assim, mostramos que o percurso espacial do enredo que é percorrido pelo narrador é também um percurso para a morte. Há basicamente dois tipos de espaços no romance: espaços de repouso e espaços de transição. Nesse percurso espacial, sobressai a espacialidade do mar.

PALAVRAS-CHAVE

Topoanálise; espaço; cenário.

UNDER THE SIGN OF CHARON: HOTEL ATLÂNTICO BY JOÃO GILBERTO NOLL

ABSTRACT

In this paper, we analyzed the novel *Hotel Atlântico* by João Gilberto Noll. Our perspective is that of Topoanálise, i.e. the analysis of spatial representations in the text. We show that the various spaces of the plot which is driven by the narrator is also a road to death. There are basically two types of spaces in the novel: spaces of rest and spaces of transition. In the spatiality of the plot, the figure of sea is highlighted.

KEYWORDS

Topoanalysis; space; scenery.

Quando um poeta retoma a imagem de Caronte, pensa na morte como numa viagem. Revive os mais primitivos dos funerais. Bachelard
Ó morte, velho capitão, é tempo! levantemos a âncora! Baudelaire

1. INTRODUÇÃO

A obra de João Gilberto Noll vem se construindo desde a publicação de *A fúria do corpo* em 1981 e desenvolvendo-se até hoje. ganhador de vários prêmios, a obra de Noll é diversa, apresentando grande riqueza temática e estilística.

Neste trabalho, propomo-nos analisar o romance *Hotel Atlântico*, publicado em 1989. A edição utilizada está referenciada na bibliografia.

Neste romance, o narrador homo e autodiegético, cujo nome não sabemos, narra suas aventuras e desventuras, passando por vários lugares. Por isso, nossa escolha pela análise do ponto de vista espacial: o narrador está sempre em movimento, vivenciando várias espacialidades. Para tal análise, seguiremos a metodologia da Topoanálise que foi desenvolvida a partir das idéias de teóricos como Bachelard, Iuri Lotman, Osman Lins entre outros.

2. O PERCURSO ESPACIAL

Para a Topoanálise, é importante visualizarmos o itinerário espacial do enredo, isto é, quais são os espaços que aparecem na obra e qual o seu encadeamento. A tal processo, denomina-se percurso espacial do enredo.

Há dois tipos de espaço: o cenário e a natureza. Por cenário, a Topoanálise entende o espaço construído pelo homem, por outro lado, a natureza é o espaço não construído pelo homem. Essa primeira oposição topoanalítica configura o confronto entre cultura e natura. Neste romance, temos tanto a presença de um *topos* quanto do outro. No entanto, é interessante notar que o narrador ocupa, preferencialmente, cenários. Ele passa por naturezas sem, no entanto, habitá-las. O cenário citadino, portanto, é o principal tipo de lugar, o que nos leva a classificar este romance como essencialmente urbano.

Há dois tipos de topias urbanas no enredo: espaços de repouso e espaços de transição. Por espaços de repouso entendemos os lugares onde o narrador passa algum

tempo e, por espaços de transição, aqueles lugares que ele ocupa entre um repouso e outro já que o narrador está em constante movimento o que marca o desassossego do mesmo. Note-se que, mesmo no que chamamos de espaço de repouso, a estada do narrador nunca é permanente. Assim tanto um quanto o outro são marcados pelo tema do trânsito. Graficamente, podemos fazer o seguinte quadro do percurso espacial:

Espaços de repouso		Espaços de transição
Hotel Copacabana (RJ) →		rodoviária → ônibus → restaurantes de estradas →
Florianópolis →		Estrada →
Bordel →		Estrada →
Fazenda Oásis →		Estrada →
Viçoso →		Estrada →
Arraiol →		Estrada →
Porto Alegre →		Estrada →
Pinhal		

Portanto, trata-se de um enredo politópico, ou seja, composto de vários lugares e como o narrador passa por todos eles, ele também pode ser classificado como politópico. No entanto, nenhum dos lugares por que passa, são seus. O narrador errante não possui um lugar próprio, por isso, dentro da proposta da Topoanálise, trata-se de um narrador utópico.

A seguir, faz-se uma análise mais minuciosa desses espaços e sua relação com as outras categorias da narrativa. A partir disso, tenta-se desvelar os vários efeitos de sentido produzidos pelo texto.

3. HOTEL COPACABANA

O primeiro espaço presente no texto é o Hotel Copacabana. A toponímia do hotel já o situa geograficamente: ele fica no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro. Esse é o lugar de partida do narrador de quem o texto não fala de onde veio. Já o lugar para onde vai, ficamos sabendo no decorrer da leitura, pois o narrador não tem um rumo certo. Suas decisões são aleatórias e tomadas diante de variadas circunstâncias,

inclusive o fato de se hospedar nesse hotel:

Me senti arrependido de ter entrado naquele hotel. Mas recuar me pareceu ali uma covardia a mais que eu teria de carregar pela viagem. E então fui em frente. (p. 09)

A caracterização desse hotel começa desde o primeiro parágrafo.

Subi as escadas de um pequeno hotel na Nossa Senhora de Copacabana, quase esquina da Miguel Lemos. Enquanto subia ouvi vozes nervosas, o choro de alguém.

De repente apareceram no topo da escada muitas pessoas, sobretudo homens com pinta de policiais, alguns PMs, e começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver.

Lá dentro havia um corpo coberto por um lençol estampado.

Fiquei parado num dos degraus, pregado à parede. Uma mulher com os cabelos pintados muito louros descia a escada chorando. Ela apresentava o tique de repuxar a boca em direção ao olho direito. (p. 09)

Uma função básica do espaço na obra literária é situar geograficamente as personagens. É o que vemos no primeiro parágrafo do excerto acima. As ruas Nossa Senhora de Copacabana e Miguel Lemos cumprem essa função e uma outra, visto serem ruas realmente existente na cidade do Rio de Janeiro. Essa outra função é o que podemos chamar de função referencial ou efeito de realidade. Em outras palavras, ao citar ruas realmente existentes, temos um efeito de real, como diria Barthes, uma ilusão de que o enredo é real, reforça-se assim a verossimilhança. Essa estratégia do narrador está presente em toda a narrativa. Usando a terminologia proposta pela Topoanálise, podemos afirmar que ele povoa o enredo com espaços realistas.

Outro dado interessante do ponto de vista espacial é a posição geográfica da personagem narradora. Ela se situa no alto da escada. Esse dado instaura no texto a coordenada espacial da verticalidade que se representa nos pólos: alto X baixo. Por oposição ao narrador, colocam-se os policiais, o cadáver e a mulher que têm um tique. Enquanto eles estão descendo, o narrador sobe. Outra coordenada espacial através da qual podemos analisar o trecho acima é a da interioridade: interior X exterior. Assim, enquanto o narrador se posiciona no interior do hotel, aqueles se destinam ao exterior. Portanto, nesse trecho, temos uma antítese espacial. O protagonista se situa no alto e no interior, o grupo de personagens mencionado se direciona para o baixo e para o exterior.

Essa antítese espacial, parece-nos, assume um papel temático dentro da estruturação do romance. Note-se que tanto os policiais quanto a mulher com tique

ligam-se ao cadáver que está sendo transportado, fato que não ocorre com o narrador. Essa dualidade espacial liga-se aos temas de vida e morte. O narrador adentra um hotel que é um espaço de descanso, de encontros, jamais espaço da morte. A morte tem o seu próprio lugar, daí a retirada do cadáver. De qualquer modo, observe-se que este é o primeiro contato que o narrador tem com a morte, já no primeiro espaço que ocupa. Essa proximidade entre morte e narrador ocorrerá por todo o romance. Em verdade, pode-se entender o deslocamento do narrador como um percurso para a morte.

Outra caracterização do hotel ocorre na seguinte passagem:

O garoto me conduzia por um longo corredor mal iluminado, parou diante do número 123 e abriu a porta com certo ar de gravidade. Comentei sobre o assassinato. Ele apenas emitiu um muxoxo. E perguntou se eu não tinha bagagem. Repeti que a minha bagagem estava guardada no Galeão.

O garoto fechou a porta. Quando sentei na cama ouvi um gemido rouco, profundo como o de um animal. (p. 11)

Mostra-se um pouco da interioridade do hotel. A primeira informação baseia-se no gradiente sensorial da visão. O corredor por onde passa a personagem até atingir o seu quarto de número 123 é mal iluminado. Depois, já dentro do quarto, aparece o gradiente da audição. Além de estar sentado na cama, o “gemido rouco” invade o lugar.

O tema da morte aparece novamente, através da pergunta que o narrador faz ao garoto que o conduzia. Porém, não é só o tema da morte que povoa esse lócus. O sexo, outro tema que acompanhará o narrador do início ao fim do romance, também está presente.

Vendo-se despida ela imediatamente se pôs de quatro sobre o imundo carpete verde. Eu me ajoelhei por trás. A minha missão, cobri-la fora do alcance dos seus olhos.

Nenhum toque acima da cintura, nada que não fossem ancas anônimas se procurando, patéticas. (p. 12)

Além do tema sexual, o trecho acima nos dá mais uma característica do hotel: o carpete verde e sujo. Esse detalhe acrescenta o tema da imundície. Por esse detalhe mais os outros anteriormente analisados, forma-se uma imagem do hotel que é a de ser um lugar de baixa categoria. Essa imagem reforça a caracterização da personagem como decadente, assim, o espaço se harmoniza com a personagem.

Quando a mulher da portaria saiu do quarto, me sentei na cama. Senti como se ela tivesse me levado alguma coisa. Eu parecia mais raso, meio alarmado, um simples estalo foi motivo para que eu fosse até o

banheiro verificar se não havia ninguém escondido. Ao me dirigir para o banheiro antevi o meu pânico diante do invasor.

Saí do banheiro devagar, querendo normalizar a respiração. Abri a cortina da janela, olhei para cima, vi um pouco do céu, naquele dia azul. Tirei o casaco.

Me virei para o interior do quarto. Mais uma vez notei a mancha de sangue no carpete. Liguei o rádio. (p. 15)

Após o momentâneo prazer sexual, a personagem se sente novamente desamparada, mesmo não tendo conhecimento do motivo. Essa espécie de angústia, náusea, desassossego, se preferirmos, acompanha o narrador por todo o romance.

4. ENTRE O RIO DE JANEIRO E FLORIANÓPOLIS

Este segundo capítulo não tem nenhum título como todos os outros. Sabemos que se trata de outro capítulo pelo espaço em branco que separam as folhas do texto. Neste ponto, ocorre a narração do deslocamento do protagonista pela coordenada espacial da horizontalidade.

Desci a escada do hotel meio encolhido, as pernas, as costas me doíam exageradamente. Ao chegar à porta me apoiei com uma das mãos na parede do prédio, com a outra comecei a apertar uma dor na região lombar. Quem sabe eu volto para o quarto?, me perguntava. Quem sabe eu fico, desisto? Quem sabe eu me caso com a melindrosa da portaria? Quem sabe me contento na companhia de uma mulher? (p. 18)

A saída do hotel ocorre no eixo da verticalidade como bem explicita o verbo descer acompanhado do substantivo escada. Nessa descida, percebe-se a vontade de deixar aquele locus à procura de outro. No entanto, esse abandono não ocorre facilmente. Várias dúvidas povoam a mente do narrador, mostrando suas inquietações. Porém, ele sabe que deve continuar, que precisa partir.

Ali, parado à porta do hotel eu sentia uma vertigem. Uma névoa na vista, me faltava o ar...

Mas eu precisava ir: desci o degrau e me encostei na parede do prédio. Muitas pessoas passavam pela Nossa Senhora de Copacabana como todas as manhãs, algumas roçavam em mim, batiam sem querer, tossiam.

Me calculei à beira de um desmaio, mas evitava a idéia de recorrer a alguém. Recorrer a alguém seria o mesmo que ficar, e eu precisava ir. (p. 19)

Percebe-se o efeito de referente pela citação de um espaço real: Nossa Senhora

de Copacabana. A necessidade de continuar o caminho é essencial para o narrador, é a sua sina, sua forma de aprendizagem. Seu objetivo não é a chegada, mas o próprio viajar. Dessa maneira, podemos afirmar que o grande tema deste romance é o trânsito, é a viagem. Ela aparece do início ao fim, quando morre o narrador, pois como afirma Bachelard (1998, p. 78)

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco.” Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura.

Se como cita Bachelard, “partir é morrer um pouco”, reafirma-se mais uma vez a extrema proximidade, no enredo, entre morte e narrador. Por isso, ele toma um táxi e chega à rodoviária.

Subi num degrau da escada rolante. A escada que descia vinha ainda mais apinhada de gente. Entre a escada que subia e a que descia havia uma larga escada de concreto. Por ela os apressados subiam ou desciam pulando degraus.

Naquelas vias por onde se subia ou descia pareciam todos muito imersos naquilo que estavam fazendo. Ter percebido assim me relaxou. Eu também conseguiria: viajar, tomar um ônibus, chegar em algum lugar. (p. 20)

Ao descrever o espaço da rodoviária, o narrador adquire uma certa confiança. Num primeiro momento, temos mais uma antítese espacial formada pelas escadas que sobem e descem uma ao lado da outra. Aliás, durante todo o enredo aparecem inúmeras antíteses espaciais que homologam a antítese temática do romance: vida X morte. Entre as escadas rolantes, aparece a escada de concreto que facilita a subida ou descida dos mais apressados. Como todos parecem concentrados, eles estimulam o narrador a decidir-se também pela viagem como se nota no último período do parágrafo. Mas, um detalhe chama-nos a atenção, o espaço destinatário pode ser qualquer um. Para o narrador homo e autodiegético não importa para onde vai, o importante é ir.

Finalmente e casualmente, o protagonista resolve entrar no ônibus que vai para Florianópolis.

Resolvi comprar uma passagem para Florianópolis. Vi o nome da cidade num luminoso em cima de um guichê. De repente uma ilha: era um tema que me interessava. E depois eu nunca tinha ido lá. Levantei a gola do casaco que voltara a sua posição normal. Toquei no meu boné. Era preciso pensar no frio que deveria estar fazendo para o Sul.

(p. 22)

Um ponto interessante é que a personagem se desloca sempre para o Sul. Nessa viagem para Florianópolis, o narrador tem a segunda experiência com a morte. Dessa vez, uma experiência bem mais próxima, aliás, cada vez a morte é sempre mais próxima, até a experiência final. Ao entrar no ônibus, o narrador percebe que o número de sua poltrona fica ao lado de uma moça bonita. Ao puxar conversar com ela, nota que é norte-americana. Durante toda essa viagem, os gradientes sensoriais do tato e da visão são os que mais ganham destaque na percepção espacial.

Quando acordei, o ônibus estava parado na frente de um restaurante de beira de estrada. Susan tinha descido do ônibus. Não se conseguia ver nada direito lá fora, havia um forte nevoeiro.

Ao sair do ônibus senti na pele o que pelo jeito era uma geadinha. Quando me dirigia ao banheiro vi Susan saindo do restaurante por uma porta lateral.

Ela saía do restaurante com um detalhe que eu não conseguia entender: ela usava óculos escuros. Em pleno nevoeiro da madrugada, ali estava aquela americana, de óculos escuros. (p. 27-28)

O nevoeiro e a geadinha marcam a percepção espacial do narrador nesse momento. Só depois ele vai descobrir o porquê dos óculos escuros de Susan. Ela tinha acabado de tomar muitos barbitúricos. Os óculos eram para disfarçar. Não podemos deixar de notar que, no imaginário do senso comum, o tema do frio, marcado pelas figuras do nevoeiro e da geadinha, associa-se facilmente à idéia de morte. Portanto, mais uma vez, o espaço homologa a ação neste romance.

O ônibus atravessava a ponte de Florianópolis.

Em instantes chegava na rodoviária.

Esperei que não houvesse mais nenhum passageiro por perto para verificar pela última vez o corpo de Susan. Retirei o cobertor, os óculos, e o rosto continuava igual: a boca e os olhos escancarados. Peguei novamente o seu pulso. Voltei a cobrir o corpo.

Não havia dúvida: Susan tinha morrido. Lembrei que era o segundo cadáver que eu encontrava em menos de 48 horas. O outro, o do hotel em Copacabana.

O ônibus já vazio. Me perguntei se não começavam a perguntar da nossa demora em sair. (p. 31)

O espaço interior do ônibus torna-se o lócus da segunda experiência com a morte, como reconhece o próprio narrador autodiegético. Sem saber o que fazer, ele fica perambulando pela rodoviária, escondendo-se de alguma autoridade ou repórter. Assim termina o segundo capítulo.

5. FLORIANÓPOLIS

Ao contrário do espaço interior do ônibus, cercado de uma atmosfera fúnebre, marcado pelo nevoeiro, a geada e a morte, o espaço aberto de Florianópolis se encontra de maneira oposta.

Fazia um vento muito frio. Puxei o capuz. O dia estava magnífico, com aquele azul profundo do céu de inverno.

Eu caminhava contra o vento que me gelava o nariz. Encontrei o que deveria ser o velho mercado da cidade. Para me proteger do vento fiquei andando um longo tempo dentro do mercado. (p. 34)

Como se viu até agora, o protagonista altera continuamente entre o espaço fechado, interior, restrito e o espaço aberto, exterior, vasto. Até agora a morte aparece sempre no primeiro tipo de espaço.

ESPAÇO FECHADO	ESPAÇO ABERTO
Hotel Copacabana	Saída do hotel até entrar no táxi
Rodoviária, ônibus	Ruas de Florianópolis
Mercado	Ruas
Bar	

Outro índice a notar é que o protagonista sempre circula por lugares públicos. Esse fato caracteriza bem o tipo de personagem e essa é uma das funções do espaço. Trata-se de uma personagem sem um lugar fixo, sem um lugar próprio, é uma personagem ambulante, um *flâneur* moderno. Essa falta de espaço próprio é a marca maior de sua inquietude. Seu desassossego é tão intenso que ela não se sente bem parada, estática. É preciso estar sempre em movimento, daí a ausência de espaço privado. Seus espaços são sempre espaços de trânsito, passageiros: “A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra direção geográfica. O que importava é que eu precisava continuar dando rumos a minha viagem.”(p. 34)

Depois de sair do mercado, perambula pelas ruas de Florianópolis até entrar num outro espaço fechado: um bar.

Pensei em procurar um bar onde eu pudesse beber um conhaque com menos movimento. Saí do mercado, enfrentei o vento de novo. Entrei

por uma rua estreita, depois por outra ainda mais estreita. Nesta havia um bar pequeno, com quatro, cinco mesas. Sentei e pedi um conhaque. (p. 34)

Chama a atenção a figura da estreiteza. Ruas estreitas se associam facilmente no imaginário popular a lugares escusos, proibidos. Assim, essa espacialidade nos remete à idéia da bandidagem que poderia ocupar aquele topos. Nessa espacialidade, a possibilidade de encontrar problemas é muito grande. De fato, é ali que ele conhece duas pessoas que lhe darão uma carona. Nesse percurso, o narrador vivenciará a terceira experiência com a morte. Esse primeiro espaço, o bar, localizado em uma rua muito estreita, já sinaliza o que estará por vir. Pode-se afirmar que a função desse espaço na estrutura do romance é a de antecipar a narrativa. Trata-se de uma prolepse espacial. Essa prolepse é confirmada pela impressão que ele tem da personagem Néilson que conhecerá ali ainda naquele dia. Após sair do bar e perambular mais um pouco pela cidade, o narrador decide procurar um hotel, o segundo em que ele se hospeda durante a fábula. Essa presença constante do hotel reforça o caráter de nomadismo que marca a personagem.

À tardinha, pensei que o melhor seria procurar um hotel. Desci uns dois quarteirões em direção ao mar, e ali numa esquina encontrei um hotel que era uma casa velha, mas bem conservada, pintada de verde-escuro.

Pedi um quarto com ar-condicionado. Fechei a porta do quarto, lembrei que eu nunca tinha mexido num aparelho de ar-condicionado. Coloquei a cadeira diante do aparelho. Comecei a vasculhar nos botões, ver se eu reagia um pouco contra a minha inépcia crônica para essas operações. Levei mais de cinco minutos mexendo no aparelho, mas tive êxito. (p. 36)

Assim como o primeiro hotel, este não é moderno. Ambos estão marcados pela decadência. O primeiro pela presença da sujeira, este, apesar de conservado, é velho e é adaptação de uma casa. Outro dado que chama a atenção é sua proximidade com o mar. Esta não é a primeira aproximação do narrador com esse espaço.

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

Antes de procurar aquele hotel perto do mar, o narrador já mostra sua

proximidade com esse lugar pela compra de três postais que o tematizam. Essa proximidade pode ser vista de um ponto de vista simbólico. O simbolismo do mar é riquíssimo, ele se relaciona com a vida, a morte, o subconsciente, o mistério, as paixões do coração humano, entre outras. Segundo Chevalier e Gheerbrant (p. 594, 2000)

Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes, as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.

Essas palavras dos autores franceses ratificam o que acontece no romance. O narrador, com efeito, é marcado pelo tema da transitividade, pelas situações ambivalentes, pelas dúvidas, incertezas. A tais temas podemos juntar ainda a observação de Bachelard (1998, p. 160) “O mar é fabuloso porque se exprime primeiro pelos lábios do viajante da mais longínqua viagem. Ele fabula o distante.” Isto é, a idéia do viajante é também a marca deste narrador *vagamundo*. Como se não bastassem toda essa analogia entre personagem-mar, lembremos ainda que o narrador morre, ao final do romance, em uma praia, olhando o mar.

O narrador hospeda-se naquele hotel perto do mar, à noite sai e, casualmente, resolve entrar num cinema. Quando sai, o frio está forte, assim como o vento. Planeja voltar para o hotel, mas se vê perto do mesmo bar em que bebeu pela manhã. Resolve entrar.

Entrei. Lá estava o mesmo garoto louro. Ele me viu, apontou uma mesa vazia, e falou:

- Pois é, o senhor sabe do meu irmão e do cunhado dele que vão para o Rio Grande do Sul amanhã?

- Sim, o que aconteceu com eles? - perguntei sentado na cadeira.

- Não, nada, é que são aqueles ali: o claro como eu é o meu irmão, e outro, moreno, é o cunhado dele - disse o garoto apontando para uma mesa onde estavam dois rapazes.

- Ah, são eles? - falei.

E pedi um conhaque, e imaginei, se o vento deixasse, ir mais tarde atrás de uma mulher.

O vento soprava grosso lá fora. O bar transmitia uma sensação acolhedora que só os ambientes envoltos por uma noite fria conseguem transmitir. Algumas pessoas se olhavam com o ar de quem vive o privilégio de não estar a descoberto. (p. 39-40)

A volta repentina a esse espaço cumpre a função de propiciar a ação do protagonista. É a partir desse topos que irá iniciar a nova viagem. Outro ponto interessante para a Topoanálise é a diferença que se estabelece nessa espacialidade entre

o interior e o exterior. O primeiro é aconchegante, pois está representado pelo tema da tepidez, da proteção por oposição ao exterior que é marcado pelo frio. Nesse bar, o narrador encontra Léo e Néelson. O primeiro é irmão do garçom que o atendera pela manhã, o segundo é o cunhado.

- Então vem com a gente, eu deixo o meu cunhado nessa cidadezinha e sigo viagem até o Oeste catarinense como você quer, a gente combina um preço pelo meu trabalho, ando precisando de uns extras. Eu não sabia o que dizer. Fiquei passando o dedo pelas bordas do meu copo de conhaque.

Assim de supetão aquele cara me apresentava um itinerário completo, coisa que eu não estava acostumado a contemplar. E depois, o jeito dele me deixava desconfiado, ele me parecia no mínimo mais sabido do que todos os freqüentadores daquele bar juntos.

Mas, por outro lado, o que de melhor eu poderia querer ali? Alguém se oferecendo para ser meu barqueiro na travessia de mais esse rio, pensei com algum alívio.

- E então? - ele perguntou.

- Por que não? - respondi. (p. 40-41)

Repare-se, primeiramente, na desconfiança que Néelson inspira no protagonista. Essa desconfiança se justificará posteriormente. Note-se ainda não só a reafirmação da casualidade das viagens do narrador, mas mais uma referência à água pela metáfora do barqueiro, o que, obviamente, nos remete à figura de Caronte, o barqueiro mais famoso, e, através dele, temos mais uma vez a presença da morte. Caronte se junta àquela metáfora do mar a que já nos referimos. Segundo Bachelard (1998, p. 79)

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

O Complexo de Caronte, segundo o chama o filósofo francês, é bastante operatório para se analisar esse narrador nômade. Ao mencionar a figura do barqueiro, o protagonista do romance invoca a sua própria viagem ao rumo da morte. Inclusive, nessa viagem que faz, junto com Léo e Néelson, é a primeira vez que ele corre grande risco de vida. Se antes a experiência da morte era sentida pela morte dos outros, agora ela será sentida pelo risco com a própria vida. É interessante notar que essa proximidade com a morte pode ser pensada também fisicamente. Assim, ao entrar no Hotel Copacabana ele passar por um cadáver anônimo, quando entra no ônibus que vai levá-lo até Florianópolis, é o passageiro que se situa a seu lado que irá morrer: Susan

Flemming. Finalmente, nesse momento da narrativa, Nélson atira contra ele e, por pouco, não o acerta. Como se vê, a morte vem se aproximando mais e mais desse narrador marcado pelo signo de Caronte.

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

O parágrafo acima é bastante dinâmico, ele representa toda aquela ação abrupta feita pelo protagonista. O narrador, com orações curtas assindéticas mais a repetição do verbo “vou”, consegue recriar pela linguagem aquele momento de movimentos bruscos. Após ter parado o carro, o protagonista abandona-o e vai para uma estrada de terra. Assim termina o terceiro capítulo.

6. VIÇOSO

Dentro do pressuposto teórico que utilizamos, há um item referente à toponímia. Por toponímia, a Topoanálise entende a relação entre os nomes próprios ou comuns e os lugares designados. Cumpre ao topoanalista verificar os vários efeitos de sentido criados a partir desses nomes. Tomachevski (1978) chama de “máscara” ao recurso de caracterizar a personagem pelo nome. Essa é a mesma estratégia usada na caracterização dos lugares.

No romance em foco, o narrador utiliza-se da estratégia da máscara em diversos momentos da narrativa. Tal estratégia serve para caracterizar o lugar por analogia ou contraste. Nem sempre haverá uma relação entre nome e lugar. Nesses casos, temos nem analogia, nem contraste, apenas indiferença. Vamos encontrar essas três estratégias

narrativas em *Hotel Atlântico*.

Vejamos um exemplo que se refere à estratégia do contraste. Quando o narrador estava dentro do carro com Nélon e Léo eles param numa fazenda chamada Oásis.

Depois Nélon silenciou. E logo ao passar uma curva ele foi parando na frente de uma porteira. Na porteira estava escrito: FAZENDA OÁSIS.

Léo saiu do carro e abriu a porteira. O carro passou a porteira, parou. Léo fechou a porteira, entrou no carro. O carro começou a seguir por um caminho de terra. Eu só olhava tudo, em silêncio. (p. 51)

É nessa fazenda que Nélon tenta matar o narrador, dando-lhe vários tiros. Segundo o dicionário Houaiss, oásis pode ser definido como “coisa, local ou situação que, em um meio hostil ou numa seqüência de situações desagradáveis, proporciona prazer.” Em outros termos, aquele espaço rural não serviu ao narrador de oásis, mas significou justamente o oposto. Temos então uma toponímia por contraste.

Ao fugir dessa fazenda, perseguido por Nélon, o protagonista vai parar em Viçoso. Ainda segundo o dicionário Houaiss, o adjetivo viçoso que, no caso do romance é usado como substantivo próprio, possui oito significados cujos dois primeiros são: (1) “que é tratado com mimos e agrados; mimado”; (2) “que tem força vegetativa; que cresce e se desenvolve com vigor.” Ora, ambos os sentidos homologam perfeitamente o que acontece com o narrador em sua breve passagem por Viçoso. Viçoso, sim, é um oásis para o narrador homo e autodiegético. Primeiramente, ele é tratado com vários mimos. Ao chegar lá, consegue hospedar-se na casa da igreja que é cuidada por uma personagem de nome Antônio. Nessa casa, há uma empregada que lava e passa suas roupas. Lá, ele também é muito bem alimentado. Lembremos que tudo isso acontece gratuitamente.

O segundo sentido explicitado pelo dicionário Houaiss, pode ser exemplificado nesse trecho do romance.

Mas eu tinha saído como que fortalecido daquela extrema-unção: eu faria, sim, o caminho de volta pela rua principal, à vista de todos, sem trafegar por esconderijos das margens de Viçoso.

Voltei a andar com o meu bordão. No mesmo caminhar de antes, de quem não podia se dispersar com as coisas do mundo, de quem suportava uma cegueira que lhe abria o contato com as forças. Me interromper seria um insulto. (p. 67)

Pelo excerto acima, comprova-se a nova disposição que invade o narrador. Ele se sente mais corajoso depois do ato bondoso de dar a extrema-unção a uma

desconhecida que encontrou casualmente. Por isso ele volta pelo caminho principal mesmo tendo a impressão de ter visto Léo no bar do Paulão. Ao chegar à casa da igreja, ele mantém relação sexual com Marisa, a empregada. O que também indica uma nova disposição física, vigor, viço.

Como o rapaz comigo ali na mesa falava pouco, eu podia, mesmo na companhia de alguém, meditar sobre detalhes sem me sentir encurralado pela pressa.

- Fiquei com a sensação de que estou num bom lugar - comentei.
- Nunca encontrei um inimigo em Viçoso - o rapaz disse.
- Bom lugar para ficar - divaguei. (p. 59-60)

Nessa passagem fica evidenciada a relação topofílica que se estabelece, desde o início, entre personagem e espaço. Essa passagem anuncia o que virá depois no enredo, daí a classificarmos como uma prolepse, uma antecipação da narrativa. Quando a personagem principal deixa Viçoso, o texto também reforça essa topofilia:

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

E com o sorriso na boca recomecei a andar. (p. 71)

A figura do sorriso deixa bem clara a relação topofílica estabelecida entre personagem e espaço. Para a Topoanálise, há duas formas de a personagem se relacionar com o espaço: uma topofílica e outra topofóbica. Os outros espaços ocupados pela personagem até agora têm sempre uma tendência desagradável, inclusive pela presença da morte como uma ameaça constante à vida do narrador. Outra característica desses espaços é a sujidade. Tudo isso se inverte em Viçoso. De relações topofóbicas, o narrador passa para uma relação topofílica. Essa mudança fica bastante patente em relação ao espaço anterior, de fuga, em que o narrador estava. Portanto, temos uma antítese espacial formada por esses dois lugares.

7. ARRAIOL

Este capítulo, o quinto do romance, pode ser dividido em duas espacialidades. O caminho que liga Viçoso a Arraiol e o hospital que fica em Arraiol e que será a morada do narrador até o fim deste capítulo.

Como já afirmamos, neste romance, há uma predominância do cenário. A natureza aparece pouco. O capítulo em que a natureza aparece mais é este, o quinto. Na saída de Viçoso, a natureza conspira contra o narrador. Ela aparece de maneira desfavorável como a avisar ao narrador que deveria ficar, ele percebe claramente o que está por vir. Trata-se, mais uma vez, de uma prolepse.

No momento em que eu deixava Viçoso, em que descia vagaroso pelos barrancos das margens da cidade, ouvi um trovão, um som cavo que vinha da linha do horizonte, onde eu via agora se formava uma tempestade muito escura, o que me fez pensar se eu não ia dar uma mancada se a enfrentasse.

Cuspi na terra avermelhada. Tive a sensação de estar aceitando uma provocação. Depois passei o pé em cima da saliva. (p. 72)

Pelo trecho acima, observa-se que a percepção do espaço da natureza é feita por dois gradientes sensoriais: primeiro a audição, depois a visão. Essa percepção da natureza revela indícios desfavoráveis à personagem. Mesmo assim, ela continua. Parece-nos que podemos inferir desse trecho que, independente da situação, o narrador sempre caminha, sempre muda de lugar, é sua essência e ele não a pode negar. Por isso classificamos essa personagem de utópica, isto é, uma personagem que não tem um espaço seu, privado. Ela está sempre em movimento, trata-se, na verdade, de um avatar, cuja origem remonta ao cavaleiro solitário da Idade Média.

A chuva vinha fria, voltava o inverno. Mesmo assim eu continuava caminhando em direção contrária a Viçoso. Eu estava encharcado, encontrei um caminho estreito, fui por ele.

Dava a impressão da noite mais escura, tanto que não consegui ver as horas no pulso. Mas pelos meus cálculos não passava do meio da tarde. (p. 73)

Agora, além dos gradientes da visão e audição, a personagem utiliza o tato para sua percepção do espaço. Isso fica patente nas sensações de frio, inverno e encharcado. Além disso, quando o narrador afirma sua impressão de “noite mais escura” temos uma espacialidade que se opõe à personagem, trata-se de uma relação topofóbica. Indo por aquele “caminho estreito”, mais adiante, o narrador vê uma tapera.

De vez em quando relampejava forte, e eu então conseguia ver a imensidão em frente. Trovejava, caiu um raio por perto que tremeu a terra, eu me encolhi. Num dos relâmpagos vi uma árvore desfolhada e ao lado uma espécie de tapera.

Corri para a casinha, empurrei a porta. A porta rangeu, se abriu.

Estava escuro, nenhum ruído humano. Perto dali o gado mugia. Sapos coaxavam sem parar.
Tão logo entrei me acocorei à esquerda da porta. Fiquei um tempo grande ali, quieto, ouvindo a tempestade, abraçando o meu corpo que tremia de frio. (p. 73)

Nesse deslocamento espacial, a personagem sai de um espaço exterior, aberto, amplo para um espaço interior, fechado, restrito. Além disso, ele deixa a natureza e entra num cenário. Tal movimento assume, na estrutura da narrativa, o papel temático da busca de proteção. Outro ponto interessante para se analisar o trecho acima do ponto de vista da Topoanálise é a caracterização do cenário interior da tapera. São três os gradientes utilizados nessa caracterização: a visão, a audição e o tato. Através da visão, ficamos informados de que a personagem se encontra num espaço escuro, de pouca visibilidade. Depois, pela audição, percebe-se que aquele cenário está povoado de sons animais, o mugir do gado e o coaxar de sapos, no entanto, não há nenhum som humano. Finalmente, com o tato, a personagem nos informa sobre o frio que a rodeava. Aquele mesmo frio que ocupava o espaço exterior permanece no interior. Todas essas figuras, todo esse percurso figurativo espacial enfatiza o tema da solidão. Com efeito, o protagonista se encontra sozinho, fechado e fragilizado. Portanto, há uma coesão intensa entre espaço e personagem. Além disso, há uma indicação no texto que nos remete à coordenada espacial da lateralidade que assume os valores: esquerda/direito. Segundo o texto, ao entrar na tapera, o narrador se situa à esquerda da porta. Simbolicamente, esta coordenada é bastante marcada no ocidente. Segundo Chevalier e Gheerbrant(2000, p. 341-342)

A Idade Média cristã não escapou a essa tradição, segundo a qual o lado esquerdo seria o lado feminino, em oposição ao direito, masculino. Sendo fêmea, a esquerda é igualmente noturna e satânica, segundo antigos preconceitos, por oposição à direita, diurna e divina.
(...)
As noções de esquerda e direita têm, entre os celtas, o mesmo valor que na Antiguidade Clássica, i.e., a direita é favorável, de bom agouro, e a esquerda é nefasta, de mau agouro.

Como se vê, no imaginário ocidental, a coordenada espacial da esquerda está valorizada negativamente, mesmo que de maneira preconceituosa. Lembre-se ainda que a palavra latina *sinister* que significa esquerdo(a) deu origem no português à palavra sinistro com o sentido de agourento, funesto. Enfim, como afirmam os dicionaristas franceses, parece que o Ocidente optou por uma *destrocracia*. Isso posto, percebemos que a simbologia da coordenada espacial “esquerda” enquadra-se perfeitamente na

espacialidade descrita pelo narrador, ou seja, a imagem de noturno, de agourento, de infausto reforça a situação de fragilidade e solidão da personagem. Assim, essa coordenada espacial cumpre uma função bastante interessante na estruturação do episódio em foco.

A atmosfera, agora sem laivos de vento, como que cristalizada de frio, me enregelava inteiro. Do meu corpo todo escorria água. O tremor aumentara, me veio uma tosse funda, resolvi seguir.

Já era noite feita quando vi ao longe umas luzinhas. Havia muito eu não pisava mais em caminhos de terra, ia pelo campo aberto, caindo às vezes em banhados. O terreno agora era quase pantanoso, e com tremenda dificuldade de levantar as pernas e dar um passo eu ia atrás daquelas luzinhas. (p. 74)

A decadência física do narrador torna-se cada vez mais evidente. O espaço, no caso a natureza, contribui significativamente para o degradingolamento da personagem. Frio, água, noite, pântano e a distância que separa o protagonista das “luzinhas” de uma cidade ou povoado são as causas fundamentais do estado doentio que é figurativizado pela “tosse funda”. A natureza se mostra implacável. O nível de topofobia chega a um extremo.

As luzinhas foram crescendo, se multiplicando. Ao chegar perto vi que era uma pequena cidade. Não havia ninguém nas ruas, nenhum carro passava. As calçadas molhadas, em alguns pontos alagadas. Vi a torre da igreja. Vi um sobrado onde funcionava um jornal chamado Diário de Arraiol. Nos arredores alguém ouvia ópera.

Senti uma pontada no peito. Depois tossi muito. Por um instante a minha cabeça rodou. (p. 74)

Para a Topoanálise, numa análise espacial do texto, é importante observar-se a distância pessoal ou proxêmica. Em outros termos, interessa observar os efeitos de sentido criados a partir da distância que a personagem ocupa em relação a outras personagens e a objetos. No trecho em questão, observamos que a distância entre a personagem e a suposta cidade diminui, o que significa que, apesar do estado de morbidez que domina o protagonista, ele consegue atingir seu objetivo. No entanto, o espaço, agora cenário, não mais natureza, continua pouco acolhedor. Tal fato é revelado pelo tema da ausência que é figurativizado pelas expressões: “ninguém nas ruas, nenhum carro passava.” E mais uma vez, o narrador, na caracterização da personagem, revela seu estado de enfermidade pelas figuras da “tosse” e da “pontada no peito”.

Outro ponto importante do excerto acima é a localização geográfica que revela. A pequena cidade se chama Arraiol. Mais uma vez, o narrador utiliza a estratégia da

máscara, não diretamente, mas por uma aproximação sonora. Arraiol nos remete imediatamente a arraial que tem entre outros significados o de “lugarejo de caráter provisório, temporário.” (Houaiss) É exatamente isso o acontece no enredo. Arraiol é uma cidade minúscula e será mais um porto de passagem para o narrador.

Para a Topoanálise, há três maneiras de figurativização do espaço na obra literária: a realista, a fantasista e a imaginosa. Pela primeira, o narrador cita lugares realmente existentes no mundo real. Pela segunda, ele inventa lugares que não existem na realidade, mas que guardam semelhanças com a realidade. Ambos os espaços são regidos pelas mesmas leis da ciência. Já o espaço imaginoso é aquele que não obedece a tais leis e, portanto, não guarda semelhança com lugares reais.

No romance ora em foco, observamos a presença de espaços realistas e fantasistas. Exemplos dos primeiros são as cidades do Rio de Janeiro e de Florianópolis. Exemplos do segundo são a cidade de Viçoso e, agora, a cidade de Arraiol. Não aparece o espaço imaginoso.

A chegada a Arraiol é desastrosa para o narrador, como podemos ver na seguinte passagem:

Achei melhor continuar caminhando, pelo menos para me esquentar. Lá no fundo da rua vinha vindo um volks preto e branco da polícia, com a luz vermelha em cima girando. Essa luz vermelha girando, foi a última coisa que eu vi. Me segurei no ferro de um portão e senti que eu perdia as forças. Ainda ouvi a batida da minha cabeça contra o calçamento. (p. 75)

As percepções da personagem em relação à espacialidade que a circunda não são nada auspiciosas. Pelo gradiente da visão, vê um carro de polícia, pela audição, ouve sua cabeça bater no chão.

Como se vê, o caminho percorrido entre Viçoso e Arraiol não poderia ser pior para a personagem. Ele sai de um estado de viço, de vigor e vai para o oposto, para um estado de exaustão, de prostração. Esse deslocamento pelo eixo da prospectividade pode ser representado pelos pares: aqui/lá, perto/longe. Dessa maneira, o aqui e o perto são representados por Viçoso, enquanto o Arraiol é representado pelos pares lá e longe. Esses espaços assumem, no texto em questão, os valores de vigor e exaustão, respectivamente.

Aqui/perto = Viçoso = vigor \longrightarrow lá/longe =
Arraiol = exaustão

Esse deslocamento do narrador vai da topofilia para a topofobia.

A cidade de Arraiol é minimamente descrita. Ele acorda no hospital da cidadezinha e só sai de lá quando reinicia sua incessante viagem. Portanto, como percebemos, aquele estado mórbido da chegada em Arraiol só piora. Não é mais apenas uma decadência física que a personagem viverá em Arraiol, é também uma decadência moral. Pelo aspecto físico, além daquele estado doentio em que se encontrava, ao acordar a personagem percebe que sua perna direita foi amputada. E ninguém lhe explica exatamente a razão.

Quando abri os olhos o homem gordo e careca estava ao meu lado. Mesmo com a minha cabeça nublada, deu para notar que ele sorria com empolgação.

Tentei sentar, mas o meu corpo todo doía, e as mãos do cirurgião me pressionaram para que eu me mantivesse deitado.

Aí o cirurgião se foi. E da perna direita me veio uma fisgada horrível. Me pareceu que dali tinha partido um raio que me varara o corpo e se alojara no cérebro.

Antes de pedir um anestésico, um sedativo, eu concentrei ao máximo as minhas forças que eram quase nada, e levantei a cabeça: tinham me amputado a perna direita. (p. 75-76)

Outro índice que marca essa decadência física quando de sua estada em Arraiol é o fato de que não consegue mais manter relação sexual. Apesar do interesse de Diana, filha do dr. Carlos, o cirurgião que amputara sua perna, o narrador nada consegue.

Aí empurrou a minha cadeira de rodas até a altura do último banco da capela. Inclinou-se, e me abraçou.

Pedi que ela abrisse os botões do vestido. Eu peguei um seio. Era tão pequeno que quase cabia inteiro na minha boca.

Ela tirou para fora o outro seio, falou que eu viesse naquele também. Esse seio tinha o gosto mais adocicado.

Botei a mão na braguilha do pijama, percebi que eu apresentava uma ereção incompleta. (p. 83)

Há ainda uma outra tentativa, mas o resultado é ainda pior.

Na capela ficamos um bom tempo tentando nos acomodar sobre o assento de um banco. Até que chegamos à velha posição - ela deitada de costas, eu em cima dela -, e tudo parecia pronto para a largada.

Percebi logo, porém, que eu estava sendo um chumbo de pesado para Diana, porque aquela posição em que eu me encontrava, de barriga para baixo, não entendi por quê, me deixava em estado de prostração.

O corpo de Diana tinha virado uma espécie de depósito para o peso da minha carcaça ferida. Ela gemia porque lhe faltava o ar - e, desesperada, me empurrou e me jogou no chão.

E me abandonou dentro da capela.

Com muito esforço consegui sentar no banco. Depois deitei sobre o assento, e adormeci, exausto. (p. 90-91)

É interessante notar que as duas tentativas feitas, ocorrem no cenário da capela. Nesse sentido, há uma metamorfose espacial. Um espaço dedicado ao sagrado torna-se profano.

Pelo lado emocional, até consequência desse lado físico, a personagem se torna cada vez mais reservada, desinteressada da vida.

Essa maior disposição para a vigília me deixou então assustado. Como se eu tivesse perdido completamente a confiança em qualquer ocupação do tempo.

(...)

Eu nunca mais tinha tirado o pijama cinza. O pijama estava com algumas manchas quase imperceptíveis, só eu devia notá-las.

Tinham me dado duas muletas de madeira, aquelas que vão até debaixo do braço, almofadas na ponta superior. Com elas às vezes eu vagava pelo quarto, não ia além. (p. 83)

Conclui-se que dentro da estrutura desta narrativa, o espaço de Arraiol e, mais especificamente, o espaço do hospital figurativiza o tema da decadência física e moral da personagem. Ambas essas decadências reforçam o contato com a morte que a personagem mantém desde o começo do enredo. É como se o narrador estivesse se aproximando cada vez mais da própria morte de que a amputação da perna é o exemplo mais eloqüente.

No espaço aprisionante do hospital, destaca-se a figura da janela e seu papel temático nesse espaço opressor.

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

Nessa primeira, aparição, a figura da janela já estabelece uma antítese espacial dentro da coordenada da interioridade: externo X interno. O espaço externo assume uma carga positiva, figurativizada principalmente pelo substantivo primavera. Por oposição, o espaço interno é negativo, pois tematiza a prisão em que vive o narrador impossibilitado de sair do hospital. Por isso, a janela passa a ser o local preferido pelo protagonista.

Se chovia, se fazia sol, se na primavera começava a escurecer mais tarde, tudo era motivo para se fazer um comentário diante da janela.

Eu já não ficava me intrigando com a ausência prolongada do dr. Carlos. Que ele ficasse por lá, assim me dava um tempo de me programar. (p. 89-90)

A janela como lugar preferido é um mirante para um lugar almejado. Segundo Chevalier e Gheerbrant(2000, p. 512) “Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade.” O narrador planeja sair do hospital e para isso ele conta com a ajuda da personagem Sebastião que assume o papel temático de adjuvante em seu plano de fuga. Sebastião é o enfermeiro que trata do narrador enquanto ele fica no hospital. Desgostoso, ele planeja pedir sua demissão e ir para outra cidade. O protagonista pede para Sebastião levá-lo junto. Ele consente. Durante todo esse tempo, o narrador desenvolve uma grande amizade por Sebastião que passa a ser a única razão de certa felicidade do protagonista naquele espaço.

Dias depois do tombo me dei conta de que eu só conseguia ainda disposição para conversar com Sebastião. Mesmo Diana, sempre tão pronta a me ofertar os seios tão durinhos, Diana me deixava agora mais cansado que outra coisa - ela a falar da grandeza do pai, o homem que tinha me arrancado a perna fora.

Em certos instantes, sobretudo quando Sebastião estava longe, eu calculava que tinha chegado o momento exato de eu enlouquecer. Eu refletia: supondo que um psiquiatra percebesse o meu fingimento de loucura, ele me mandaria assim mesmo para o mundo dos loucos, porque fingir-se de louco para ele seria com certeza um sintoma a mais da loucura. (p. 86-87)

Note-se como o próprio nome Sebastião, de origem grega, reforça a caracterização da personagem. O nome próprio Sebastião significa augusto, reverenciado. É exatamente dessa forma que o narrador passa a enxergar Sebastião. Enfim, depois de várias peripécias nesse espaço altamente tofóbico, o protagonista consegue fugir, consegue prosseguir sua viagem sem destino certo.

8. ÚLTIMA PARADA: PINHAL

Vale destacar que o hospital é o penúltimo espaço ocupado pelo narrador antes da morte. Há uma certa ligação entre esses dois itens: espaço e morte, do hospital para a morte. Esse penúltimo espaço tematiza a proximidade da morte do protagonista.

No sexto e último capítulo do romance, há dois topos: uma passagem rápida por Porto Alegre e a parada definitiva na cidade de Pinhal.

No dia da partida acordei com o ar clareando. Fui me vestindo sem pressa, um pássaro de voz mais grave cantava nos arredores. Mesmo com borracha nas pontas, as muletas faziam um ruído repetitivo na calçada. Três quadras depois do hospital lá estava o volks azul, bem velho de Sebastião. Tudo como o combinado, naquela esquina, fora das vistas do hospital. (p. 98)

O que chama nossa atenção nesse dia de despedida do hospital não é a alegria que seria de esperar, mas o caráter solene que impregna a cena. A falta de pressa em se vestir combina com a “voz grave do pássaro”. Segundo o dicionário Houaiss, o adjetivo grave pode ser entendido como “diz-se de ou andamento ('tempo do compasso') lento, de caráter solene”. Reforçando essa solenidade aparece o som repetitivo das muletas. Sonoramente, pelo menos, essa saída do hospital parece pouco auspiciosa. Dir-se-ia a calmaria que precede a grande viagem. Sem rumo, eles decidem que Porto Alegre seria um bom destino.

Sebastião entrou no carro, coçou a cabeça e falou:
- Acho uma boa a gente ir em direção a Porto Alegre.
- Eu não tenho mais ninguém lá - falei.
- Eu sei, tu já me disse, mas eu tenho a minha avó que mora na cidade e que há muitos anos preciso rever – ele falou.
- Porto Alegre - disse eu -, há muitos anos que não volto.
- Então vamos? - Sebastião suspirou.
- Claro, Sebastião, vamos aproveitar essa bela manhã na estrada. (p. 99)

Com a manhã clara e agradável, o novo deslocamento pela coordenada da prospectividade (perto/longe) parecia ideal. O espaço percorrido reforça essa idéia de bem estar.

O carro mal saiu de Arraiol entrou numa estrada cheia de colinas, uma mais verde que a outra. Sebastião assoviava.
- Olha lá um rebanho de ovelhas - ele apontou. Em alguns trechos as margens da estrada estavam floridas, sobretudo de margaridas. Sebastião disse que gostava de dirigir na estrada. (p. 99)

Pelo gradiente sensorial da visão o narrador nos mostra a espacialidade circundante. As figuras usadas formam um percurso da tranquilidade e da beleza: colinas verdes, assovio, ovelhas, margens floridas, margaridas. Tudo estabelece uma relação topofílica entre personagens e espaço.

No entanto, o primeiro tropeço ocorre em Porto Alegre. A casa onde morava a avó de Sebastião havia sido destruída e no lugar construiu-se um prédio. Por informações de um velho dono de bar que ficava na esquina, Sebastião descobre que a avó morrera há dois anos mais ou menos.

Sebastião não demorou muito no boteco. Ele veio, se debruçou sobre a janela ao meu lado, e disse que ainda era o mesmo velho o dono do boteco, que ele lhe dera a notícia de que a avó tinha morrido havia uns dois anos e pouco, e que o dono da casa tinha vendido o terreno para fazerem aquele edifício. (p. 103)

Mais uma vez, a morte no caminho do narrador. Desta vez um pouco mais distante do que das outras vezes, mas mesmo assim ela insiste em cruzar o caminho do narrador. Então Sebastião menciona o mar.

Sebastião se afastou um pouco do carro, olhou o céu, falou que o tempo continuava bom.
- Ah, o mar - ele exclamou de repente -, nunca vi esse bicho antes.
- Você nunca viu o mar? - perguntei.
- Ainda não - ele respondeu.
- Olha, Sebastião - lembrei -, vamos pegar a estrada para Pinhal, é nessa praia que eu costumava ir quando guri.
Entre Porto Alegre e Viamão paramos num bar, nós dois com sede. Havia um balcão, nos apoiamos e bebemos uma água mineral. O homem que atendia disse que já era época de ir esquentando, mas que o frio andava teimoso. (p. 103)

Pela quarta vez, o mar aparece no caminho do narrador. Em verdade, parece que tão insistente quanto a morte é o espaço do mar. Outro ponto relevante no trecho acima é a citação da infância. O cenário de Pinhal mais a natureza do mar que lá se encontram remetem o narrador ao tempo e espaço da infância: a origem, a ingenuidade. O único ponto dissonante de todo esse arranjo parece ser o frio que persiste.

Então voltamos para o carro. E só fomos parar de novo quando chegamos em Pinhal, uma hora e pouco depois. Já tinha anoitecido. Não havia ninguém nas ruas. O carro passava por muitos chalés de veraneio, todos fechados.
- Cidade fantasma - Sebastião fez uma voz de terror.
Encontramos um hotel. O hotel se chamava Atlântico. As letras descascavam na parede branca. Bem na frente do hotel havia um poste com luz. Em volta da luz se percebia uma névoa muito fina. (p. 104)

No trecho acima, há dois itens espaciais que se destacam. O primeiro deles é o apelido dado por Sebastião à cidade de Pinhal naquele momento: fantasma. A ausência de pessoas, a noite e os chalés fechados sugerem essa classificação a qual homologa a

ação que ocorrerá. Por outro lado, o nome do hotel, Atlântico, nos remete à idéia de grandiosidade, algo forte. Há uma antítese entre o nome do hotel e a espacialidade circundante. Inclusive, as próprias letras do nome do hotel já estavam gastas, indicando um abandono geral. Essa caracterização de algo em ruína persiste dentro do hotel:

Nós falávamos com a mulher no próprio restaurante do hotel. Era um salão bem espaçoso, com muitas mesas, cheio de vidraças para a rua. Todas as paredes descascavam. (p. 104)

Como se vê, o hotel está vazio e suas paredes descascadas. De qualquer modo, as personagens decidem por passarem a noite ali e, pela manhã, veriam o mar.

Eu tinha me sentado numa cadeira que havia ao lado de uma pequena mesa. Tirei o casaco, não que me sentisse acalorado, mas só pelo prazer de jogar o casaco sobre a cama onde eu ia dormir, como se estivesse em casa. E eu realmente me considerava em casa pela primeira vez, depois de tanto tempo.

É a primeira vez que o narrador se sente em casa. Essa metáfora espacial é bastante significativa. A casa é a figura da intimidade, da proteção, da primeira infância (Bachelard, 1989). É toda essa concepção que impregna a passagem acima. Toda essa calma, no entanto, não é a da vida, mas a da morte que se aproxima. É o que acontece no dia seguinte,

Foi quando eu fui escorregando pelo marco da porta, sem que eu pudesse me deter, tudo o que me restava de forças parecia se esboroando, um pouco como aqueles prédios sofrendo uma implosão, foi assim que eu fui caindo, e enquanto eu desmoronava a primeira coisa que senti foi que eu ia perdendo a audição - e quando o meu corpo inteiro se espatifou na laje do banheiro eu já estava completamente surdo. (p. 109)

A partir desse momento, começa um desligamento contínuo das percepções espaciais do narrador. Nesse primeiro momento, além das forças, ele perde a audição.

Eu sabia que Sebastião caminhava, eu sabia de tudo, normalmente, mas já não possuía a audição. O mundo tinha ficado mudo, era só silêncio, mas eu via bem cada coisa, embora de cabeça para baixo eu via bem o bezerro preto que pastava no terreno baldio, eu vi um cachorro correndo atrás das patas de um cavalo que puxava uma carroça, eu vi uma imensidão de areias brancas. (p. 110)

A consciência do narrador continua, mas nenhum som povoa o espaço visível. Também aparece a coordenada espacial da amplitude: a imensidão e a brancura.

Paulatinamente, os outros sentidos vão desaparecendo.

Sebastião me sentou na areia. Ficou ao meu lado, com uma das mãos firme na minha nuca.

Aí Sebastião olhou o mar. Eu também, o mar escuro do Sul.

Depois ele virou a cabeça para o lado e olhou para mim. Pelo movimento dos seus lábios eu só consegui ler a palavra mar.

Depois eu fiquei cego, não via mais o mar nem Sebastião. Só me restava respirar, o mais profundamente. (p. 110)

Ocorre a perda agora do gradiente sensorial da visão. No entanto, antes, aparece o mar. O narrador está frente ao mar, aquele espaço que sempre o acompanhou física, imaginária e simbolicamente desde o início da narrativa e, além, desde a infância. É nessa espacialidade que o narrador morre, ou melhor, inicia uma outra viagem, pois “A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte.” Bachelard (1998, p. 78)

E me vi pronto para trazer, aos poucos, todo o ar para os pulmões. Nesses segundos em que enchia o pulmão de ar, senti a mão de Sebastião apertar a minha.

Sebastião tem força, pensei, e eu fui soltando o ar, devagar, devagarinho, até o fim.

Só restava a respiração que se esvai até o fim. Cremos que uma passagem de Bachelard (1998, p. 78) nos ajudará a situar o problema nesse final do romance.

Assim, o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. Sua poesia explora um velho fundo de sonho e de heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água. Para o sonhador, as inversões entre essa partida e a morte são contínuas. Para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita. Essa partida material rouba-nos a matéria da terra.

Com efeito, a “alma noturna” do narrador indiciada desde o início chega a seu ponto extremo. Premido pelo desassossego, esse vagamundo perambula incessantemente, nunca achando um lugar que seja seu, próprio, um lugar que possa representar repouso e paz. Quando o encontra, logo o deixa para continuar sua incessante jornada por mundos improváveis. Assim, sua chegada e morte no mar, na verdade não é uma chegada, mas uma nova partida, uma “viagem jamais feita”. Viagem de mão única, enfrentada de maneira heróica se levamos em conta a calma que permanece no protagonista. Segundo ainda Bachelard (1998, p.14)

Para bem caracterizar essa sintaxe de um devir e das coisas, essa tripla sintaxe da vida, da morte e da água, propomos considerar dois complexos que chamamos de complexo de Caronte e complexo de Ofélia. (...) ambos simbolizam o pensamento da nossa última viagem e da nossa dissolução final. Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas.

O devir do narrador sempre se caracterizou pelo deslocamento na coordenada espacial da horizontalidade ou prospectividade. Desde o início, no hotel Copacabana, até o final, nas praias de Pinhal, o protagonista se desloca entre o perto e o longe, entre o espaço do aqui e o do lá. O aqui e o perto nunca o satisfizeram, sua mirada, seu escopo foi sempre o longe, o lá. Por isso, pode-se afirmar que essa personagem é regida pelo signo de Caronte, a longínqua horizontalidade. Desde o início de sua jornada, seu desejo é desaparecer no “horizonte longínquo”. Desejo esse homologado por suas últimas percepções espaciais: a “imensidão da área branca” e o “mar azul escuro”. Tanto uma figura quanto outra são marcadas pela coordenada da vastidão à qual se acrescenta a figura da escuridão que tematiza o mistério. Mistério do disposto além, no devir, o qual só uma alma atlântica se dispõe a enfrentar.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão gráfica editora, 2007a.
- _____. O espaço da narração e o espaço da narrativa. *Estudos Lingüísticos* (São Paulo), v. 37, p. 341-347, 2007b.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.
- TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.