

MARIA AMÉLIA CASTILHO FEITOSA CALLADO

**A ARQUITETURA MUSICAL EM
ACENOS E AFAGOS, DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Junho/2014**

MARIA AMÉLIA CASTILHO FEITOSA CALLADO

**A ARQUITETURA MUSICAL EM
ACENOS E AFAGOS, DE JOÃO
GILBERTO NOLL**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Junho/2014**

C156a Callado, Maria Amélia Castilho Feitosa.

A arquitetura musical em *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll
[manuscrito] / Maria Amélia Castilho Feitosa Callado. – 2014.
141 f.il.

Bibliografia: f. 130-139.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes,
Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição. 3. Modernidade. 4. Literatura e Música.
5. Estética. 6. Noll, João Gilberto, 1943 – *Acenos e afagos* – 2008 – estudo. I.
Camargo, Fábio Figueiredo. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III.
Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



A dissertação de Mestrado, intitulada **“ARQUITETURA MUSICAL EM ACENOS E AFAGOS, DE JOÃO GILBERTO NOLL”**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários MARIA AMÉLIA CASTILHO FEITOSA CALLADO, foi aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

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

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro (UFU)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira (Unimontes)

Prof.ª. Dr.ª. Telma Borges da Silva

Coordenadora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 30 de junho de 2014.

Dedico este trabalho aos dois amores
Eternos, presentes de Deus em minha
Vida: Leandro e Alexandre Callado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por iluminar sempre o meu caminho;

À minha mãe Clélia, por me dar forças para não desistir nunca;

À minha família, que me auxiliou nos momentos difíceis para continuar a caminhada;

Ao meu orientador Fábio Figueiredo Camargo, pelas informações valiosíssimas e tão bem conduzidas neste percurso, e por ser o maior responsável por me reger neste caminho musical, por acreditar na minha capacidade e na minha ideia de unir as duas artes, respeitando o meu texto.

Aos professores Elcio Lucas de Oliveira e Telma Borges da Silva, pelos questionamentos e preciosas contribuições para uma investigação mais profunda;

Aos professores do mestrado: Alex Fabiano Correia Jardim, Aurora Cardoso de Quadros, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, Ivana Ferrante Rebello e Almeida e Osmar Pereira Oliva, pelas valiosas informações e incentivo para continuar pesquisando;

Às amigas Dona Conceição Machado Lafeté e sua filha Rita de Cássia que, com carinho e boa vontade, me auxiliaram no empréstimo de livros da biblioteca do seu filho e irmão João Luiz, que tanto me fizeram crescer nesta jornada literária, desde as disciplinas isoladas que frequentei até o final do mestrado;

Ao amigo e colega Igor Hemerson Coimbra Rocha, pelo apoio e pelas grandes ideias musicais que acrescentei em meu trabalho;

Aos amigos Jean Joubert, Raiana Maciel e Tiago Carvalho, por me ampararem no início desta jornada e mesmo de longe me auxiliaram a entrar neste mestrado;

À amiga e colega de trabalho Christiane Faria Franco Vieira que me acolheu, ajudou e protegeu, para que eu realizasse esta caminhada;

Aos professores e colegas do curso de Artes – Música: Daniel Novais, Luciano Cândido, Patrícia Peres e Talitha Peres, por iluminarem minhas ideias sobre a pesquisa;

Aos amigos Ariane Galdino e Leandro Júnio Santos Queiroz, meus eternos colegas de mestrado, por acreditarem que era possível;

Aos colegas de mestrado, pelas discussões e elogios sobre a escolha da pesquisa;

Ao amigo e pianista Carmerindo Miranda, pela disponibilidade ao acompanhar-me na apresentação da ária *Blute nur*, na defesa desta dissertação.

Ao amigo e colega Adailton Santos pela grande ajuda prestada com muito carinho e presteza.

Uma breve, uma longa, uma longa uma
breve
Uma longa duas breves duas longas
Duas breves entre duas longas
E tudo mais é sentimento ou fingimento
Levado pelo pé, abridor de aventura,
Conforme a cor da vida no papel.

Carlos Drummond de Andrade

O tempo e o tema ou a música ou ritmo
O cravo, a cravina, a violeta
eram Instrumentos de música ou eram
flores?
Na terra úmida filtrava-se não sei que
melodia de câmara em murmuro ostinato
E o jardim era uma sonata que não se sabia
sonata.

Carlos Drummond de Andrade

Hoje quem sabe eu extraísse daqui de
dentro certas ondas cerebrais para dividi-las
com o sol, tentando assim formular outros
mundos possíveis, com novos ritmos,
prelúdios, novas sequências e ocorrências,
novos desfechos e armadilhas.

João Gilberto Noll

RESUMO

O propósito deste estudo foi analisar o romance de João Gilberto Noll, *Acenos e afagos*, publicado em 2008, verificando possíveis correspondências com a obra musical de Johann Sebastian Bach, *A Paixão segundo São Mateus*, apresentada pela primeira vez em 1727. Procuramos conduzir um diálogo intersemiótico entre o romance e a obra musical, enfatizando as possibilidades de aproximação com as formas musicais como a sonata, a forma *da capo*, a forma ternária e gêneros como a ópera, o oratório, a paixão, a sonata e a sinfonia. A utilização da polifonia, do contraponto, da fuga, do tempo, do ritmo e da repetição foram observados na construção de *Acenos e Afagos*, romance extremamente musical, um verdadeiro espetáculo sonoro que nos leva a discutir conceitos sobre som, ruído, silêncio, ritmo e tempo. Estudos feitos por José Miguel Wisnik, Roland Barthes e Murray Schafer nos ajudam a demonstrar como Noll arquitetou em seu romance a escuta e as paisagens sonoras, transformando o corpo em ouvido erótico. A produção de sons corporais remete a uma sinfonia do corpo que toca segundo os cinco sentidos e foram discutidos conforme a teoria da percepção de Merleau-Ponty. Nossa pretensão foi revelar essas paisagens no romance, considerando os efeitos sonoros do ambiente proposto pelo autor, confirmando que a música está presente nele de diversas formas, colocando em evidência a arquitetura da composição musical do romance.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; João Gilberto Noll; Johann Sebastian Bach; Literatura e Música; Estética.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the novel by João Gilberto Noll, *Acenos e afagos*, published in 2008, verifying possible matches to the musical work of Johann Sebastian Bach, *A Paixão Segundo São Mateus*, first performed in 1727. We seek to conduct an inter-semiotic dialogue between the novel and the musical work emphasizing the possibilities of approaching with musical forms such as the sonata, the capo form, the ternary form and genres such as opera, oratorio, passion, sonata and symphony. The use of polyphony, counterpoint, escape, time, rhythm and repetition were observed in the construction of *Acenos e afagos*, extremely musical romance, a true sonic spectacle that leads us to discuss concepts about sound, noise, silence, rhythm and time. Studies made by José Miguel Wisnik, Roland Barthes and Murray Schafer help us demonstrate how Noll masterminded in his novel the listening, and soundscapes, turning the body into erotic ear. The production of body sounds refer to a body symphony that plays according to the five senses and were discussed according to the theory of perception by Merleau-Ponty. Our intention is to reveal these landscapes in the novel, to consider the sound effects of the environment proposed by the author, confirming that music is present in it in various forms highlighting the architecture of the musical composition of the novel.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Tradition and Modernity; João Gilberto Noll; Johann Sebastian Bach; Literature and Music; Aesthetics.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Baixo ostinato.....	79
Figura 2 – Escala ascendente	79
Figura 3 – Ostinato na nota “si”	80
Figura 4 – Entradas do tema	80
Figura 5 – Tema invertido	80
Figura 6 – Recitativo <i>secco</i>	83
Figura 7 – Recitativo acompanhado.....	83
Figura 8a – <i>Allegro</i> : Santa Ceia	85
Figura 8b – <i>Allegro</i> : Santa Ceia.....	85
Figura 9 – Coral I	86
Figura 10 – Coral II.....	87
Figura 11 – Voz soprano	88
Figura 12 – Parte do soprano do coro 48 da <i>Paixão</i>	91
Figura 13 – Parte do coro da <i>Cantata</i> 147.....	91
Figura 14, 14a, 14b – 1ª Frase, 2ª Frase e Frases entrelaçadas	105
Figura 15 – 2ª parte da ária <i>Blute nur</i>	106
Figura 16 – Modulação.....	106
Figura 17 – Ritmo nolliano I	108
Figura 18 – Ritmo nolliano II	108
Figura 19 – Frase bachiana	108
Figura 20 – Serpente.....	109
Figura 21 – “S”	109
Figura 22 – Compasso binário composto	110
Figura 23 – Repetição.....	115
Figura 24 – Contraponto.....	120
Figura 25 – Contraponto invertido	120
Figura 26 – Contracanto	121
Figura 27 – Melodia no baixo contínuo	121
Figura 28 – Contraponto no baixo contínuo	121
Gráfico 1 – Representação das entradas do sujeito e contrasujeito	81
Gráfico 2 – Movimento de onda	109

SUMÁRIO

OUVERTURE	09
1º MOVIMENTO – A SINFONIA DO CORPO	13
1.1 A sinfonia do corpo	14
1.2 O teatro latente	24
1.3 Caleidoscópio sensorial e a confluência dos cinco sentidos	30
1.4 O espetáculo sonoro	42
1.4.1 O afago à paisagem sonora	45
1.4.2 O ouvido erótico	48
2º MOVIMENTO – INTERLÚDIO: O MOVIMENTO DA PAIXÃO	55
2.1 O aceno à tradição	56
2.2 O discurso sonoro barroco	64
2.3 Bach: o artesão do discurso musical.....	68
2.4 A arquitetura da paixão segundo Bach	76
3º MOVIMENTO – A PAIXÃO BACHIANA EM NOLL	94
3.1 O palimpsesto da paixão de Cristo	95
3.2 Linguagem sonora e imitação acústica	104
3.2.1 O tempo e o ritmo.....	106
3.2.2 Repetição, onomatopeia e bricolagem.....	112
3.3 As alusões ao estereótipo musical.....	117
FINALE	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130
APÊNDICE – Entrevista a João Gilberto Noll	140
ANEXO – CD inclui peças de Bach analisadas neste trabalho.....	141

OUVERTURE

A finalidade deste trabalho foi analisar o romance de João Gilberto Noll, *Acenos e afagos*, publicado em 2008, verificando possíveis correspondências com a obra musical de Johann Sebastian Bach, *A Paixão segundo São Mateus*, apresentada pela primeira vez em 1727. Pretendemos unir dois sistemas semióticos: literatura e música, provocando uma discussão sobre a forma como o escritor arquitetou musicalmente o romance.

A palavra arquitetura, como chave no título da dissertação, se deveu ao fato de partirmos da construção estética de ambas as obras, as quais possuem padrões de edificação que podem ser aproximados. A arquitetura musical em *Acenos e afagos* é uma pesquisa que envolve um entrelaçado de questões que, como fios, apontam inúmeros elementos da música presentes no romance, desde as expressões musicais até as paisagens sonoras, assim como a aproximação com as formas e gêneros musicais.

Embora não tenhamos a intenção de esgotar o assunto, não deixamos de buscar respostas e fazer ligações entre as obras, observando as especificidades e divergências das mesmas, evocando os sentidos e a percepção sensorial muito utilizada no período denominado barroco.

O texto do romance foi construído para transgredir, levando o protagonista a atuar, ora corporalmente, ora mentalmente, misturando essas duas vertentes com pitadas de alegria, tristeza, horror, ódio, paixão, contemplação e musicalidade, numa prosa assaz poética. É o drama da consciência utilizado para transpor os obstáculos de criar, repetir, copiar, modificar e fazer com que o leitor reflita sobre tantos temas que, sucessivamente, tomam seus lugares, como numa fuga. Tema que se manifesta, modifica-se e vai retornando a cada mudança, como a *passacaglia*, forma musical surgida da dança, que produz um tema e suas variações.

A escolha do romance *Acenos e afagos* como um dos objetos desta pesquisa deu-se no ano seguinte de sua publicação, ao participarmos de uma disciplina do Mestrado em Letras / Estudos Literários, na Universidade Estadual de Montes Claros, para estudar João Gilberto Noll. Reconhecemos em suas obras muita diversidade, musicalidade e, dentre inúmeros outros, escolhemos *Acenos e afagos*

por ser uma mescla de textos sacros e profanos e nos lembrar de Johann Sebastian Bach, pelo barroquismo. O romance, carregado de excessos, possui uma construção cíclica e um dualismo entre o sacro e o profano que nos fez desejar unir a música com a literatura, no intuito de reconhecer a forma de construção textual como muito musical.

Unir duas áreas de nossa formação encheu-nos de coragem ao conhecer parte da obra do escritor João Gilberto Noll, principalmente seu primeiro romance, *A fúria do corpo*, publicado em 1981, pois observamos a musicalidade nele existente. A multiplicidade encontrada no texto nos instigou a buscar uma relação com a música de Johann Sebastian Bach, *Actus Tragicus*, que é citada na obra. Ao prosseguirmos com os estudos, conhecemos um pouco mais sobre João Gilberto Noll, seus textos e sua forma de arquitetá-los.

A arquitetura é a arte e a técnica de organizar espaços e ambientes, além de indicar a maneira pela qual se constrói essas partes dentro de um contexto histórico, social e geográfico. Desejamos mostrar como o arquiteto-escritor organizou uma multiplicidade de elementos artísticos numa sinfonia corporal que utiliza a percepção sensorial e os cinco sentidos.

Noll utiliza a música como objeto enriquecedor de sua narrativa, que contribui para a lógica do discurso, fazendo um entrelaçamento na vertical (harmonicamente) e na horizontal (melodicamente), simultaneamente, conforme a forma de composição bachiana.

Sigmund Freud, em *Totem e tabu*, mostra-nos as primeiras bases da construção de uma ética repressora dos desejos do indivíduo. João Gilberto Noll faz exatamente o contrário. O escritor provoca um incômodo e viola tudo aquilo que é tabu, gerando uma instabilidade temática que desencadeia fluxos narrativos em tempo real. Uma máquina de produção de sentidos múltiplos, consistente, que provoca tensões com um personagem sempre em deslocamento e em transformação. O corpo é o grande palco no qual ocorrem as encenações; sejam sacras ou profanas, reais ou virtuais, todas cabem nesse palco, muitas vezes, ao mesmo tempo.

Esta pesquisa desejou conhecer a forma de construção do texto nolliano apoiando-se no método comparativo, enfatizando o que aproxima e o que distancia uma obra da outra. Para tal, partimos de estudos feitos por Roland Barthes, Maurice

Merleau-Ponty, Claude Lévi-Strauss, R. Murray Schafer, José Miguel Wisnik, entre outros, sobre aspectos ligados à literatura, à música, aos cinco sentidos e à percepção sensorial, verificando como se deu a construção do romance e a utilização de formas, gêneros musicais e textos que remetem à obra de Johann Sebastian Bach, *A Paixão segundo São Mateus*, como inspiração para seu texto.

Esta dissertação abordou a literatura e a música num trabalho dividido em três capítulos, sendo que o primeiro intitula-se “A sinfonia do corpo” e descreve alguns romances nollianos que possuem qualquer ligação musical em seu texto; compara a obra literária específica da pesquisa com a sinfonia e com a ópera.

No item denominado de “Teatro latente”, o narrador coloca à prova os elementos teatrais como a iluminação, o vestuário, a música, o gestual, além de improvisar e desestabilizar a percepção através da ação. Na sequência, temos o item “Caleidoscópio sensorial e a confluência dos cinco sentidos”, que trata da percepção sensorial e da participação dos sentidos no romance em estudo. O último item desse capítulo trata de mostrar *o espetáculo sonoro* presente no romance, abordando as paisagens sonoras e a escuta como ouvido erótico para, posteriormente, fazer associação com a música barroca.

No segundo capítulo “Interlúdio: o movimento da paixão”, dividido em quatro partes, colocamos em evidência uma discussão sobre barroco, neobarroco e pós-moderno, introduzindo um pouco sobre o período barroco da história da música, item intitulado de “O aceno à tradição”. O item seguinte discute como se deu o discurso sonoro do barroco. Em seguida, na terceira parte, tratamos da vida do compositor Johann Sebastian Bach, seu discurso musical e sua obra. Na última parte, intitulada “A arquitetura da paixão segundo Bach”, discutimos os conceitos musicais: paixão e oratório, além de analisarmos *A Paixão segundo São Mateus*, colocando em evidência sua forma fragmentada de construção.

No terceiro capítulo, cujo título é “A paixão bachiana em Noll”, fizemos a aproximação das obras, apontando também para o que as afasta. Esse capítulo foi dividido em três partes: “O palimpsesto da Paixão de Cristo” colocou a religião em pauta e ressaltou a crítica que o escritor faz em relação às premissas religiosas impostas pela sociedade. Mostrando que a rasura bíblica existe no romance, estabelecemos uma reflexão em relação à religião e o homem no mundo

contemporâneo. O item abordou ainda a fragmentação e a montagem, que trata as obras em estudo como peças únicas, porém fragmentadas, como os autores as construíram, e as expressões musicais existentes no romance, comprovando sua musicalidade. Na sequência tratamos da “Linguagem sonora e imitação acústica”, fazendo analogias entre as obras em relação ao tempo, ao ritmo, à onomatopeia e à repetição. No item “As alusões ao estereótipo musical” fizemos uma interconexão de ideias ao compararmos as obras em relação ao contraponto, à fuga e à polifonia. Para encerrar o terceiro capítulo, comparamos o romance às formas e gêneros musicais como a sonata, forma a-b-a, forma *Da Capo* entre outras para comprovar a existência da sinfonia do corpo.

Enfim, chegamos à conclusão do trabalho, que faz um contraponto com as obras em estudo, abordando aspectos semelhantes e divergentes entre as mesmas, colocando o escritor brasileiro no patamar daqueles que estão em busca do sublime, do reconhecimento de sua arte literária como prosa poética contemporânea, conforme questões respondidas pelo escritor no apêndice.

Trata-se de um trabalho interdisciplinar de linguagem simples, que aborda temas pouco estudados na literatura e na música. O universo apresentado nos fez refletir e questionar. Talvez possua também o poder de modificar a maneira de pensar a união entre a música e a literatura.

1º Movimento
A SINFONIA DO CORPO

1.1 A sinfonia do corpo

João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre, em 1946. Iniciou os estudos de piano em 1954 e, em 1971, escreveu sobre teatro, música e literatura no Jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro. Em 1979, concluiu o curso de Letras e, logo em seguida, publicou seu primeiro livro: *O cego e a dançarina*, publicado em 1980. Livro de contos com personagens que vivem situações de intensa paixão, muita violência, solidão e carência afetiva. Em 1981, publica *A fúria do corpo*, seu primeiro romance, que narra uma 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.

Noll continua sua escrita com *Bandoleiros*, que sai em 1985, no qual o narrador é seduzido por imagens cinematográficas; o protagonista errante é absorvido por uma trilha sonora que tem seu início com Willy Nelson, Nora Ney e Bob Dylan. Noll abusa de eventos sonoros para ampliar os efeitos cinematográficos das imagens produzidas também em *Rastros do verão*, publicado no ano seguinte. Nesse romance há um rádio sempre a tocar uma grande diversidade de músicas que o narrador vai, aos poucos, descrevendo.

Em *Harmada*, publicado em 1993, o autor produz imagens de um espetáculo teatral que se dá pelo abuso da percepção sensorial, das cores e seus significados, com personagens que não conseguem se comunicar. *A céu aberto*, publicado em 1996, é um labirinto de fatos insólitos, de criaturas andróginas em espaço e tempo que se misturam. O autor mantém a musicalidade em seu discurso sonoro a partir de sons que saem do corpo dos soldados e de um clarim que toca para acordá-los. Há um andarilho em busca de liberdade, fato que se repete em vários de seus livros, numa escrita convulsiva, carregada de poesia e violência.

Em 1997, publica *Contos e romances reunidos*. Como afirma Bernardo Ajzenberg, em resenha sobre a obra, “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 do corpo fica reconhecida no momento em que o jornalista utiliza a expressão “seguindo a

pulsção de seu corpo”. A referência à pulsção faz lembrar a música. A palavra pulsar vem do latim e significa expulsar, repelir, perceber por certos indícios os caminhos da narrativa. Percebemos o caminho híbrido do romance como sinfonia do corpo.

Segundo Murray Schafer, “ritmo é direção. O ritmo diz: ‘Eu estou aqui e quero ir para lá.’” (SCHAFER, 2011, p. 75). Schafer compara o ritmo com o rio, pois ambos efetuam um percurso terreno ou corporal, e afirma que a música pode estar presente em ambos. Para fazer uma analogia, observamos que ritmo lembra pulso. O pulso nos leva a pensar no sangue que é bombeado pelo coração e que corre como um rio por todo o corpo. O rio, por sua vez, tem um curso no qual o fluir das águas é musical. Ambos irrigam e percorrem sinuosas trajetórias que representam a existência humana, seus desejos, seus sentimentos e suas intenções; pela multiplicidade, evocam uma sinfonia.

Sinfonia é algo que se escreve para vários instrumentos. Noll compõe uma sinfonia do corpo utilizando, como instrumentos musicais, os cinco sentidos, o movimento de ir e vir proporcionado pelo afastamento e pela aproximação corporal de seus personagens, a religiosidade, a escatologia, a solidão humana, a transmutação, a tradição bíblica, a musicalidade que deposita em tudo.

Em *Berkeley em Bellagio*, saído à luz em 2002, Noll continua seu caminho de errância e poesia. Seu romance *Lorde*, publicado em 2004 é misterioso; prende o leitor-detetive na busca por respostas numa Londres utilizada como palco, na qual o narrador tenta resolver as questões que o instigam a penetrar no mais profundo do ser. Posteriormente, em 2006, publica *A máquina de ser*, um livro de vinte e quatro contos, no qual a musicalidade se repete como marca da escrita.

Em *Acenos e afagos*, publicado em 2008, Noll parece dar continuidade à fúria que um corpo possa ter, permeado de paisagens sonoras, percepção sensorial e escatologia. O romance foi estruturado num vai e vem 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.

Em 2010, publica *Anjo das ondas*, com um narrador que avança e recua em sua história, confundindo sonho e realidade num delírio impactante, profetizado em

Acenos e afagos. Solidão continental é publicado em 2012; conforme entrevista concedida a Ubiratan Brasil (2012), Noll assinala que o protagonista de seu último romance desperdiçou momentos vitais com a solidão, e necessita de um retorno à “experiência do tato na pele do outro”, como em *Acenos e afagos*. O romance é escrito em capítulos, diferentemente de *Acenos e afagos*, que é escrito em parágrafo único. Em entrevista publicada em *O Estado de São Paulo / Cultura*, o escritor detalha sua forma de escrever:

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. O que me leva ao enredo de uma novela é a senda que a linguagem vai abrindo no decorrer do ato da escrita. Assim, a escrita se constitui no atrito com o instante. Na luta às vezes árdua para povoar o vazio. (NOLL, 2010, p.1).

A música é uma espécie de luta para preencher o vazio. Em seus romances, ele cita uma composição ou um compositor para fornecer significados, como podemos verificar nestas frases de *Acenos e afagos*: “Enquanto estacionava o carro, no centro de Porto Alegre, ouvia no rádio um piano de Satie. Cruzei os dedos entre as pernas e fiquei escutando a peça” (NOLL, 2008, p. 35).

Após praticar sexo com uma velha de oitenta anos, novamente o narrador expõe seus conhecimentos musicais. Ele está entrando em seu apartamento e escutando um concerto de Haydn: “Entre de carona no sorriso. E o beijei. E fui me afastando lentamente, até bater a porta e entrar no meu apartamento –, onde tocava um Concerto para Órgão, de Haydn. Sentei para me concentrar e ouvir. Treinar minha atenção” (NOLL, 2008, p. 49).

O narrador possui conhecimentos musicais apurados e coloca em evidência o que conhece sobre as artes em geral. Utiliza expressões musicais, espalhando-as pelo texto literário; imita as estruturas musicais, como a fuga, tema e variações, a sonata, a ópera, o oratório e outras formas mais, além de inserir outras artes, como o teatro e a dança, que auxiliam na força que segura o leitor diante do texto, como um espectador assistindo a uma ópera.

Para realizar este trabalho, escolhemos analisar *Acenos e afagos*, publicado em 2008. O romance aborda a violência, a agressividade das tensões da vida humana, cercada de artifícios poético-musicais, num ambiente ficcional mais voltado à

sonoridade e à construção de imagens do que para a enunciação da ação. Na contradição de vivenciar e de matar os desejos homoafetivos numa luta teatral, a narrativa é desdobrada em ciclos que levam em conta o movimento de ir e vir, usando e abusando do contraditório, da paixão, da errância, do sacrifício e da morte.

Em entrevista a Luciano Trigo, no *GI Máquina de Escrever*, Noll afirma:

Eu sempre corri atrás de uma literatura metafísica. Escrevo muitas vezes ao som de Bach. Talvez porque na infância eu tenha sido um coroinha católico. Depois que fiquei ateu, quis migrar então para as coisas metafísicas: morte, vida, a solidão planetária etc. (NOLL, 2008).

O escritor parece ter escutado *A Paixão segundo São Mateus* enquanto escrevia *Acenos e afagos*, por salpicar em seu texto partes da narrativa bíblica musicada referente ao *Evangelho de São Mateus*.

Em nossa leitura, aproximamos a figura do protagonista da imagem de Jesus Cristo como um andarilho que se presta a sacrifícios e a transmutações para que aconteça a salvação universal da libido. A intensa exaltação dos sentimentos e da religiosidade dramática em *Acenos e afagos* nos leva a fazer analogias com a obra musical de Johann Sebastian Bach, supracitada, na qual o compositor também utiliza a narrativa bíblica, fragmentada, com o objetivo de contar a história de Cristo.

Noll não quer contar a história da Paixão. Ele rasura o texto bíblico fazendo um palimpsesto da Paixão de Cristo, levando-nos a fazer essa aproximação de seu romance com a obra musical bachiana e a circularidade que nelas se inscrevem.

No romance, o protagonista é um homem desprovido dos limites social e moral impostos pela sociedade; portanto, livre de qualquer constrangimento. Sobre ele, Talles Colatino comenta:

[...] um atormentado pela libido que não encontra limites, nem mesmo nos sentimentos extremos. Um homem casado, pai de um adolescente, que simplesmente não consegue conter seus impulsos sexuais que, entre a distância do aceno ou a proximidade do afago, necessita ser vazado. (COLATINO, 2008, p. 1).

Para preencher esse homem, é necessário que ele viva intensamente, sem culpas ou pecados, em dois palcos que se permutam: o corpo e a mente. Colatino acredita que, “para dar voz ao desejo latente de pertencer a essa outra realidade que

na verdade ainda não existe, ele parte para uma jornada que vai pôr em prova não só seu equilíbrio emocional, como a caracterização da sua identidade” (COLATINO, 2008, p.1).

O texto de *Acenos e afagos* permite uma viagem pelo tempo, na qual o corpo é utilizado como estratégia de luta pela liberdade e pela sobrevivência. O narrador digladiava¹, na infância, com seu amigo, dando início a uma relação homoerótica:

LUTÁVAMOS NO CHÃO FRIO DO CORREDOR. Do consultório do dentista vinha o barulho incisivo da broca. E nós dois a lutar deitados, às vezes rolando pela escada da portaria abaixo. Crianças, trabalhávamos no avesso, para que as verdadeiras intenções não fossem nem sequer sugeridas. (NOLL, 2008, p. 7, grifos do autor).

O corpo está inscrito sem estar descrito. O corpo que está lutando aparece velado através do verbo “lutávamos”, que dá a ideia de pelo menos duas pessoas participando dessa luta. A mudança do verbo de “lutávamos” para “lutar” deitados demonstra o modo como eles estão lutando, lembrando o ato sexual de dois corpos, um sobre o outro. Essa luta indica uma relação homoerótica velada de duas crianças do sexo masculino que rolam seus corpos em gestos teatrais. O verbo é modificado mais uma vez com o uso da palavra “rolando”, indicando mudança na posição dos corpos, numa ação que se aproxima de movimentos corporais no momento do sexo. Do sentido geral para o particular, o verbo novamente é modificado para “trabalhávamos” no avesso, que é sinônimo de intenção de sexo velado. A palavra “trabalho” significa luta, esforço incomum. A movimentação corporal da luta e seu gestual lembra o sexo. Trabalhar no avesso significa, por contiguidade, acercar-se do corpo do outro, tocar nesse corpo quase sempre interdito. Essa luta emana energia corporal em ebulição para ser desperdiçada em libido, com o desejo sexual latente, e não com algo produtivo para a sociedade do trabalho e do controle.

A proposta ficcional do personagem é viver sem barreiras o que o corpo sente e o que a mente produz. A ideia de representação também está contida no texto com a simulação do sexo.

¹ Combate que nos remete à luta entre crianças no pátio da escola em *O Ateneu*, de Raul Pompeia, publicado em 1888.

A possibilidade de sermos pilhados pelo dentista mais dramatizava o sentimento meio fosco entre o gozo e sua imediata negação. Para fugirmos do dilema, lutávamos, lutávamos sempre mais, rolávamos. Fomos abaixando nossas calças curtas e ficamos de joelhos, um de costas para o outro. Essa posição, talvez, servisse para nos camuflar um pouco diante de algum brusco olho com bom trânsito no prédio. (NOLL, 2008, p. 7).

A luta que está sendo representada é ambígua. Ela estimula a representação de uma brincadeira infantil ao mesmo tempo em que camufla o desejo sexual. A sinfonia do corpo se faz através dos movimentos, da tensão, do relaxamento e da sonorização evocada. O sexo e a música se unem como objetos provocadores de sedução, tensão e relaxamento.

O romance arquitetado como a sinfonia do corpo utiliza o discurso escatológico para inscrever as ações no corpo do protagonista, que expelle secreções e, ao mesmo tempo, deseja se libertar das regras sociais e religiosas. Na mitologia cristã, segundo Mircea Eliade (1972), o termo “escatologia” se refere ao estado pós-morte, à transcendência, ao retorno ao Caos com a volta do Anti-Cristo, que pode ser comparado ao protagonista de *Acenos e afagos* e surge para subverter os valores morais, sociais e religiosos em um ciclo que se repete e termina com a recuperação do paraíso. Passos que o narrador-personagem vivencia, aproximando-se da Paixão de Cristo. Outro significado do termo “escatologia” refere-se às secreções do corpo: suor, lágrimas, urina, fezes, sangue; tudo o que sai dos ouvidos, do nariz, da garganta, das partes sexuais femininas e masculinas, inclusive o leite materno. Conforme Dicionário Houaiss eletrônico a palavra grega *éskhatos* significa extremos, último, enquanto a palavra *skatós* significa excremento. Noll trabalha com todos esses significados incorporados ao texto através de imagens extremamente poéticas que, às vezes, trazem um tom de ironia. O corpo escancarado, fragmentado algumas vezes, aparece em seus atos, nos gestos, e é tomado pelo narrador como espaço privilegiado de poder.

O escritor utiliza metáforas, metonímias e aliterações para poetizar, recriar e compor seu texto. O corpo no texto emite prazeres, sensações, cheiros, cores, sons como um misto de escatologia e poesia: “ouvi os sons dele dentro do banheiro. Escarrava, peidava mais, agora as fezes caíam com algum estardalhaço na água do vaso sanitário. As fezes davam o tom de crianças saltando de cabeça num lago

manso” (NOLL, 2008, p. 93-94). O texto enuncia uma imagem bem clara de uma cena da vida privada e real do homem no banheiro fazendo suas necessidades fisiológicas. O narrador as compara a crianças brincando num lago, numa imagem mental que demonstra o quanto a prosa poética do autor opta por uma estética que transforma aquilo que a cultura considera como grotesco em algo sublime. Esses recursos metafóricos criam, para além do cotidiano, a sonoridade edificante do ato natural e positivo de se livrar do que o corpo não quer mais, no caso as fezes como crianças a brincar na água, elemento que favorece a vida.

A sensação auditiva que o narrador teve nessa paisagem sonora² vem da utilização da escatologia empregada pelo autor, e produz uma sonoridade quando articula a palavra som com a palavra tom, que vem para reforçar, como uma rima, essa musicalidade de sentido ambíguo. Ao utilizar a palavra tom, o autor pode estar apresentando um ponto de vista, um modo muito particular de crianças a pular em um lago. Elas produzem sons, em sua maioria, agudos e simultâneos, ao saltar na água. Trata-se de uma imagem que traz uma intenção sonora, uma espécie de onomatopeia rítmica. Sons que se interpenetram, dando uma ideia de fuga³. Como vozes que entram uma a uma numa grande demonstração de polifonia⁴ e se entrelaçam, construindo uma rede sonora⁵ compacta que remete à onomatopeia, através da intenção do barulho das fezes caindo na água. Os sons do escarro contínuo contrastado com os sons dos peidos mais cortados, e mais graves que os das fezes caindo na água, compõem a sinfonia do corpo.

A escatologia utilizada pelo autor indica parte da transgressão presente na narrativa, trazendo-nos ritmos e imagens nos quais não poderíamos imaginar reconhecer o poético. O texto nos garante que tudo é possível, e que a transgressão e a poesia caminham juntas nesse discurso corporal.

O narrador mistura espaços, atmosferas, tempos, deixando uma névoa na imagem, que fica sem qualidade de definição.

² Paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. (SCHAFER, 2011, p. 23).

³ Técnica de composição em que um tema (ou temas) é expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo. (SADIE, 1994, p. 347). Aqui é usado como repetição.

⁴ Combinação simultânea de várias melodias. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

⁵ Multiplicidade sonora entrelaçada no texto como numa partitura para diversos instrumentos.

A memória do garoto que me confiara seu território mais secreto ocorreu-me do aceno de uma imagem quase invisível, durante a última massagem do dia. Era verão, e, ganhando um pouco de frescor do ventilador ruidoso, toquei no novo corpo que se apresentava às minhas mãos. Era de um homem, e aquele homem, eu não sabia a razão, me reintroduzia na luta teatral no escuro do corredor, havia alguns bons anos. Sim, seus traços eram impressionantes. De fato, lembravam o guri... Perguntei-me se a pele não vinha justamente dos poros do amigo que planejava na infância ser um engenheiro, próximo e distante. Aquele corpo entregue às minhas mãos lembrava a prosa intestinal do corredor escuro. Aquele corredor acolhendo o ruído arrepiante da broca do dentista. A poesia vinha do silêncio mascado que o meu cliente de massagem me dedicava [...]. (NOLL, 2008, p. 11).

Mais uma vez, o corpo é utilizado na construção textual. Um corpo que percebe, sente, vê e escuta. Os cinco sentidos acompanham sempre as imagens geradas pelo arquiteto desse texto poético. O corpo que se entrega a uma massagem traz o tato fortemente ampliado, simbolizado no afago, o toque das mãos bem próximo; porém, é novamente o aceno, ao longe, que busca, no interior do indivíduo, o estímulo da memória, pela lembrança de uma cena de sexo no escuro do corredor do consultório do dentista. Uma volta rápida ao passado quase esquecido, através de um aceno à imagem que lembrava o garoto que travara com o protagonista uma luta corporal. O aceno e o afago podem ter conotações diferenciadas. O aceno à imagem pode ser uma aproximação de uma lembrança enquanto o afago pode representar o distanciamento de uma despedida. Essa binaridade explícita monta o jogo da circularidade, do escatológico, das extremidades, do fim e do começar de novo.

O território secreto é o órgão sexual que surge do aceno de uma imagem quase invisível e que traduz a possibilidade de surgir e de se esmaecer na mente do narrador logo em seguida. A imagem parece estar próxima e, ao mesmo tempo, distante, tão distante que se desfaz como “quase invisível”. Uma imagem que se movimenta num ir e vir temporal incessante, assim como os corpos no momento do sexo, como numa cena de filme que surge e se apaga para dar a sensação de lembrança e de esquecimento. Esse movimento de afastamento e aproximação, que vai e vem surgindo aos poucos, remete também à música, como *fade in*⁶ e *fade out*⁷.

⁶ Aparecimento gradual da imagem ou do som. *Dicionário Universal Inglês Michaelis*, 2003, p. 123.

⁷ Desaparecimento gradual da imagem ou do som. *Dicionário Universal Inglês Michaelis*, 2003, p. 123.

O ventilador ruidoso evoca o ruído da broca na primeira cena do romance, com a diferença de que o ventilador renova o ar do ambiente, e a broca renova os dentes. A percepção sensorial muito presente no texto nolliano, provocada pelo ventilador, traz sensações de calor e de refrescamento corporal. O ventilador é penetrante e cortante, tanto quanto o som que produz; além de girar como onda sonora, seu ruído é mais grave que o da broca. Invoca, em seu formato, o feminino, por ser arredondado. Os sons do ventilador e da broca se misturam nessa paisagem criada entre o real e o virtual, entre a lembrança e a realidade. O som produzido pelo aparelho reintroduz o narrador na luta teatral do início do texto que tinha como fundo musical o barulho incisivo da broca. Esta possui som mais agudo e formato masculino, e outra função que também pode ser destruidora criando um ciclo repetitivo de circularidade, de retorno ao ponto inicial.

As formas do ventilador e da broca podem ser ainda a representação do feminino e do masculino que habita em cada ser humano, simultaneamente, e que está presente no narrador de *Acenos e afagos*. Narrador-protagonista que percorre diferentes lugares, transita por eles comprovando o ciclo, a repetição, o eterno retorno como na “teoria cíclica de Heráclito” (ELIADE, 1972, p. 48). A cena real traz à tona lembranças de um passado quase esquecido. As imagens se repetem como compassos de uma composição musical. Elas retornam um pouco modificadas. O silêncio é mascado pela lembrança dos ruídos da broca e pela interferência dos ruídos do ventilador. A lembrança do som da broca, o ruído do ventilador e o silêncio mascado por esses ruídos trazem poesia e música ao texto.

José Miguel Wisnik lembra-nos de que “a música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, e condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores.” (WISNIK, 2011, p. 29-30). *Acenos e afagos* traz essa movimentação modeladora da música.

Wisnik completa: “O vazio e a plenitude, dos quais o som emerge e nos quais mergulha, são o próprio duplo, o espelho, de uma ordem cósmica [...] na música, como no sexo, a gênese da vida e da morte deixa-se reconhecer, por extrema magnanimidade dos deuses, como prazer.” (WISNIK, 2011, p. 30). A música sugerida na memória do narrador traz prazer e o faz mergulhar no duplo lembrar e

esquecer, cortado pelo silêncio mascado que também gera duplicidade, por ser um silêncio cortado pelos ruídos da broca e do ventilador, simultaneamente. Esses sons evocam a música no romance através do corpo e de suas sensações sinestésicas.

Ao retomarmos o corpo que sente a partir dos cinco sentidos, observamos uma mistura de sensações sinestésicas, com imagens sonoras, e percebemos a sinfonia do corpo com a qual a narrativa opera. Sinfonia é palavra definida por Stanley Sadie *et al.* no *Dicionário Grove de música* (1994), usada, a partir do Renascimento, para designar vários tipos de peças musicais, como a *Canzona* e o prelúdio para teclado; pode ser uma peça introdutória de um grupo de dança, uma sonata ou ainda uma música que, no passado, introduzia obras dramáticas. Pode ser também trecho instrumental que precede a uma ópera ou a uma cantata. Composição para orquestra, em forma de sonata, e que se caracteriza pela multiplicidade de executantes para cada instrumento e pela diversidade de timbres; conjunto variado e harmônico, melodia; harmonia de sons, grupo de vozes, concerto para várias vozes.

Todos esses conceitos podem encontrar ressonância em *Acenos e afagos*, por ser uma obra de grandes dimensões dramáticas, com uma enorme diversidade de sensações e de sentimentos experimentados pelo narrador, como timbres de diversos instrumentos a tocar harmoniosa e simultaneamente. Sinfonia, como conceituada pelo maestro italiano Sérgio Magnani,

[...] nada mais é do que a Sonata para orquestra. Tendo à disposição uma rica paleta de recursos tímbricos – maiores possibilidades, portanto, de manter desperto o interesse dos ouvintes através da variedade na unidade –, a Sinfonia mantém os quatro andamentos, quando a Sonata já os reduz a três ou, até, a dois. [...] “A evolução das formas internas é igual à da Sonata [...]” (MAGNANI, 1989, p. 145).

Os recursos tímbricos podem ser comparados à percepção sensorial e aos aspectos sinestésicos que Noll consegue manipular muito bem em seu texto, ainda que alternando os palcos – corpo e mente –, ou utilizando-os ao mesmo tempo em que propõe a narrativa.

O termo sinfonia foi aplicado à música com a finalidade de introduzir obras dramáticas ou de encobrir o ruído da mudança de cenários. Algumas sinfonias acomodam vastas expansões e densidade temática, enquanto outras possuem um

tratamento cíclico, concepções de forma barroca da *passacaglia*⁸, recorrência cíclica de diversas composições musicais.

Alguns viam a sinfonia como um desafio ou uma ideia fixa recorrente. Os compositores de vanguarda, ao comporem uma sinfonia, violaram os padrões tradicionais. Daí a escolha do título deste capítulo, como sinfonia do corpo. Um corpo que emana sensações e sentimentos através dos cinco sentidos, exaustivamente trabalhados pelo autor em *Acenos e afagos*, com uma densidade temática singular.

1.2 O teatro latente

O texto é tratado como um espetáculo. O aspecto lúdico remonta a um jogo teatral com um palco giratório, que tanto pode ser o corpo quanto a mente do narrador partindo do vazio para se entregar aos prazeres carnavais. O jogo dramático conduz a uma narrativa permeada de ação. Convida o leitor a participar do acontecimento no momento em que se instaura. É um misto de reflexo da realidade e de processos psíquicos e sensoriais. É um romance fingindo representar. Por isso o denominamos como o teatro latente, que está dissimulado.

Fábio Figueiredo Camargo afirma sobre o modo de representação nos romances nollianos: “ao destruir a representação, representando, o escritor gaúcho imprimiria sua diferença ao leitor, apontando-lhe os caminhos de sua representação estranha, sua presentificação excessiva, seu teatro dentro do romance.” (CAMARGO, 2007, p. 18).

Ao apontar “o teatro dentro do romance” o autor trabalha com a hipótese de que a literatura, como arte da *mimesis*, oferece, usa e abusa da arte de representar, enriquecendo seu texto e prendendo a atenção do leitor-espectador com uma espécie de ópera.

⁸ Tipo de dança de origem renascentista, cuja forma de composição musical é baseada num tema que é repetido constantemente no baixo e modificado no seu ritmo ou na melodia principal. A forma da *passacaglia* é tema e variação amplamente utilizados no Barroco. (GROVE, 1994)

Esse teatro musical narra o drama de um homem que abandona sua família e sai em busca do amor de outro homem. O protagonista busca o lado oposto da tradição, infringindo regras, lutando pela liberdade irrestrita e valorizando a libido, igualando-a às regras sociais e religiosas, sem culpa e sem pecado, sentindo-se livre para viver os desejos, trabalhando do lado oposto pregado pela religião e pela sociedade, por abandonar a tradição familiar, para viver grandes aventuras com outra pessoa do mesmo sexo. Esse mesmo homem transforma-se em mulher para atender ao amado, se libertar de uma “tensão pré-ereção” e compreender a face feminina. O lado masculino do protagonista inveja o lado feminino pelo fato de não poder fingir prazer.

As mais sórdidas fantasias se misturam à realidade e transitam numa linha tênue entre o corpo e o inconsciente, entre o vazio e a danação. O narrador-personagem é um andarilho que faz uma trajetória sem culpas, numa *performance* teatral que enriquece esteticamente a prosa-poética. O autor, apaixonado pelas artes, abusa do jogo dramático e de elementos teatrais como a iluminação, figurinos, cenários, gestual e músicas que, como no teatro, compõem o jogo.

A iluminação é de grande importância na representação. Ela modifica os elementos visuais como espaço, cenário, figurino, atores e maquiagem gerando uma atmosfera, a partir de cada cor escolhida. Cores frias suscitam a tristeza, enquanto cores quentes geram sentimentos de alegria e promovem a construção emocional do espetáculo. Em *Acenos e afagos*, o espetáculo se dá pela utilização das cores para promover momentos de muita emoção, como podemos observar nesta cena em que o protagonista está prestes a morrer e narra sensações:

As minúsculas bolhas negras permaneciam em brava ebulição no meu avesso. As manchas do entardecer esmaeciam pouco a pouco. Já não tinham força de atravessar minhas pálpebras e me inundar com o grave tom de luz. Suas primas, as bolhas escuras, muito escuras, ainda inquietas, só precisavam do meu lado de dentro para suas evoluções. [...] Agora, os tons escuros expandiam e ultrapassavam o quadro, deixando o branco dormir sozinho aqui no meu refúgio. [...] Meio parcimonioso, continuava a me alimentar da cor. (NOLL, 2008, p. 204-205).

O emprego da cor negra faz contraponto com a branca, indicando que a morte estava se aproximando enquanto a cor branca, na mesma proporção vai diminuindo

em seu interior. O preto e o branco são cores opostas, indicam presença e ausência de todas as cores, dualidade entre o claro e o escuro, entre a vida e a morte. A iluminação age conforme a emoção e ajuda na compreensão da cena.

Patrice Pavis afirma que “a luz facilita a compreensão. Se o objeto iluminado é bem contrastado, será claramente reconhecido. A luz é responsável pelo conforto e desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento”. (PAVIS, 2008, p.180). A iluminação também transforma o vestuário dos atores que ajuda a compor o personagem.

O figurino possui funções de caracterização, localização e identificação do personagem. Pavis explica que o figurino é uma cenografia ambulante, um cenário que se desloca com o ator. O figurino é também uma preocupação em *Acenos e afagos*. O protagonista, no processo de transformação de seu corpo masculino em feminino, carrega um casaco nos ombros para compor a personagem feminina. Era um casaco de tecido áspero e barato:

Naqueles dias levava um leve casaco feminino nos ombros, sem vesti-lo, e esse parco figurino também me ajudava a compor a mulher que nem o próprio engenheiro me pedira para ser. Esse casaco eu tinha encontrado no armário do quarto. [...] Eu conseguira a duras penas pegar a transmissão obscura em torno dessa peça do vestuário, vinda não sei de onde, tão hermética que se escondia por detrás do pano áspero, dentro das mangas, bolsos, debaixo da gola. Foi a primeira coisa que fiz: virar a peça do vestuário para lá, deixando-a de costas para mim. Eu já era uma mulher? Não sei, simplesmente me adiantava para decifrar o que por natureza se encolhia nas tramas grosseiras de um tecido barato. Eu falava, sim, do casaco perdido que joguei no chão e que de fato se encolheu, sem nada a declarar. (NOLL, 2008, p. 107).

O figurino informa ao expectador detalhes sobre o personagem que está se transformando e utiliza apenas um casaco para se esconder e se mostrar. O figurino ajuda a compor o personagem que, no caso, é a mulher que surge de dentro desse protagonista. Uma mulher inspirada por outra, a dona do casaco, moradora anterior da casa, que abandonou no quarto a peça do vestuário feminino para que outra mulher usufruísse.

A cenografia é como o texto nolliano, começa no vazio para acolher partes que compõem o todo. Um cenário muito interessante mostrado no romance é o banheiro do submarino sob a visão do protagonista:

Numa das laterais do espelho havia a foto de um rapaz loiro e nu. Abaixo da foto, sobre um papel colado, viam-se várias assinaturas, na sua maioria de nomes alemães. [...] Espiei a cesta de papel higiênico e vi lá dentro uma bandeira alemã ensanguentada. O amarelo até que combinava com o vermelho sanguíneo. (NOLL, 2008, p. 26).

Esse espaço da representação, que pode ser concreto ou imaginário, é produzido por imagens no romance. A arte dramática é um objeto semiótico por lidar com códigos a partir do gestual e da voz, que são a base teatral e geram a *performance*. As cenas são virtuais até que o leitor as perceba e nelas mergulhe para vivenciar as sensações propostas por cada uma.

Noll produz um simulacro partindo do vazio do narrador, utilizando elementos teatrais, como o gestual, para modificar situações em segundos, fragmentando e aproximando seu texto das cenas teatrais ou cinematográficas:

De repente estávamos sem assunto. Começamos a elevar as mãos em concha para o ar, mudos, como se pedíssemos um auxílio dos céus. Súbito veio um gesto inesperado, um tanto melodramático. Langoroso. O gesto no entanto logo se coagulou por falta de mensagens. Essa coreografia mostrou-se um toque de alma no homem. (NOLL, 2008, p. 120).

O gesto é o movimento corporal que exterioriza um conteúdo psíquico. A “cena” acima projeta a exteriorização do pensamento do protagonista com as mãos em concha, significando um pedido melodramático, uma oração aos céus. Para Patrice Pavis, “o gesto é então o elemento intermediário entre a interioridade (consciência) e exterioridade (ser físico⁹)”, comprovando as afirmações feitas sobre os palcos nollianos nesse romance no qual trabalha com o corpo e com a mente.

A coreografia muitas vezes requer uma sonorização para ampliar os efeitos de um andarilho violando tudo aquilo que é tabu, provocando uma instabilidade temática que desencadeia fluxos narrativos em tempo real. Sobrevive ao nos transportar no tempo e ao fazer questão de não deixar claro o que é “real” e o que é “imaginário”. A narrativa é uma máquina de produção de sentidos múltiplos na qual

⁹ O gesto é mediador do corpo e do pensamento.

a personagem está sempre em deslocamento e em transformação, assim como na música.

A música possui um código diferenciado no espetáculo. Os outros elementos do espetáculo indicam o significado dos objetos enquanto que a música afirma o que esses objetos são. Ela possui uma relação de forças com o resto da encenação. Devemos verificar o que muda quando utilizamos a música na representação teatral.

Para Pavis, “a apreciação da música produzida *a partir* de ou *com* os elementos visuais da representação impõe uma perspectiva etnomusicológica atenta aos modos de compreensão da música e ao seu elo com os outros componentes do espetáculo.” (PAVIS, 2008, p. 131). O texto em estudo nos mostra signos musicais inseridos na imagem (cena) que indicam uma diferenciação rítmica e musical entre os países e seus ritmos. As especificidades sócio-culturais, estudo das formas e atividades musicológicas de todas as culturas parte da musicologia que estuda a utilização dos sons de tradição oral. No trecho citado, logo adiante, o narrador questiona a seu par de dança, a partir da sensação de estar dançando em passos mais lentos do que o samba possivelmente exigiria deles, o ritmo: “Perguntei que música estávamos dançando. [...] Ele falou ser Martinho da Vila. Um samba, pois. Confesso que não esperava ser um samba. Pois dançávamos com alguma lentidão, talvez num bolero.” (NOLL, 2008, p. 188). O narrador expõe um fato pertinente sobre ritmos diferenciados, como o bolero e o samba. Talvez a lentidão do gestual em dançar o samba signifique que não se trata desse ritmo que, para cada personagem, é diferente. Nessa cena eles improvisaram a ação de dançar sobre a cova do engenheiro para não deixar pistas para a polícia federal sobre o corpo enterrado ali. A música pode ter o significado de comemoração e tristeza, simultaneamente, pois o samba emite alegria enquanto o bolero traz muitas vezes saudade, tristeza ou lamento de uma paixão.

Após comparar *Acenos e afagos* a uma sinfonia, o aproximamos da ópera, por se tratar de um teatro latente e por ter a ópera um caráter teatral, musical e literário, assim como a obra supracitada. Consideramos como um teatro latente pelo fato de o texto conter particularidades próprias do teatro, sem o ser. Não se trata de um texto teatral, mas nele é construído um jogo estrutural que coloca as palavras em ação, utilizando a forma operística e seus elementos barrocos e alegóricos para compor o

espetáculo imponente, embriagante, sensual, dramático, tendo a música como eixo central.

Os recursos expressivos e o foco nos movimentos psicológicos, além da fragmentação textual e dos valores fisiológicos do gesto, dão o tom operístico ao texto, que alcança um equilíbrio entre poesia, música e gesto. Como afirma Sérgio Magnani sobre a ópera, vale afirmar o mesmo sobre o romance, que não deixa de ser “uma elevada dignidade artística na expressão objetiva das paixões humanas.” (MAGNANI, 1989, p. 171). Ao expressar essas paixões partimos da hipótese de uma analogia feita entre a *Paixão* e a ópera para viajarmos sobre a hipótese do romance se aproximar das *Paixões* em forma de oratório, partitura musical que narra a história da Crucificação, conforme os registros do Evangelho. As cenas são inseridas com muita intensidade e propõem ao leitor-expectador pensar a teatralidade como a forma para conduzir o drama humano. O homem está sempre num palco para viver as mazelas que a vida determina, como um ator a encenar. Esse ator, que também é músico, encena no grande teatro do mundo: a ópera e a *Paixão*. Esse amor pelas artes, inserido no romance, surge como realização de desejos não resolvidos pelo personagem-narrador, como também pode-se pensar no cotidiano do escritor.

Noll nos mostra isso quando afirma em entrevista concedida ao jornalista e crítico Luciano Trigo: “Desde a mais tenra idade eu já queria ser artista. Fazer cinema, ser ator, cantor...” (NOLL, 2008, p. 4). A dramaturgia presente no inconsciente do escritor penetra em seu texto de forma contundente. Um desejo que se faz realizar a partir de sua escrita. Ele cria o personagem que age e reflete a partir da improvisação. E confirma em entrevista concedida a Ubiratan Brasil: “Sim, tenho o personagem – e eu que o coloque em ação e reflexão como se em improvisos diários.” (NOLL, 2012, p. 3). O improviso é prática necessária à dramatização. Algo que é criado no calor da ação: “o meu amigo disse que ele continuaria no cruzeiro pelos interiores dos mares. Que não tinha nada melhor a fazer. Que precisava agora simplesmente improvisar a sua ação.” (NOLL, 2008, p. 29). O improviso é tratado de forma diferenciada na música e no teatro. No teatro nada mais é que o imprevisto. Tudo aquilo que é feito ou dito sem preparação, sem ensaio prévio. Na música essa possibilidade também é aceita, porém trata-se das modificações momentâneas introduzidas pelo intérprete numa composição musical para chamar a atenção do

expectador e muitas vezes são previamente preparadas e ensaiadas para seduzir o expectador. O improviso põe o narrador em cena, e Noll coloca narrador e leitor para atuarem nos palcos propostos por ele sem um preparo prévio, sem ensaios. O vazio em que vivem esses personagens faz com que vivam o presente como se apresenta. Que sigam o caminho apresentado sem pestanejar. Vivam a ação no mesmo instante em que é narrada, sem modelo para copiar. O narrador visa à narrativa mais do que sua própria sobrevivência.

Sobre a arte da encenação, Alex Beigui de Paiva Cavalcante tem uma fórmula: “cada cena deve ser construída a partir de uma noção clara do que se quer passar ao espectador, a fórmula quase sempre é o máximo de impacto e intensidade num menor intervalo de tempo.” (CAVALCANTE, 2006, p. 43). O espectador se prende a efeitos impactantes e intensos, tanto na vida quanto na literatura, quando o jogo dramático lhe fornece a ação. O leitor-espectador sente-se convidado a representar junto ao narrador-personagem e a vivenciar o jogo dramático provocado pelo autor como uma experiência, a qual faz o sujeito reviver suas expectativas e desejos não permitidos.

O efeito produzido pela obra, no leitor expectador, é que mostra a qualidade e categoria textual. *Acenos e afagos*, em seu hibridismo, apresenta-nos o palco do mundo contemporâneo e inúmeras possibilidades do jogo dramático camufladas nele.

1.3 Caleidoscópio sensorial e a confluência dos cinco sentidos

A denominação de caleidoscópio veio da união de imagens refletidas dos cinco sentidos num corpo apresentados em seu grau máximo no romance em estudo. Os diferentes sentidos podem nos fornecer informações sobre o mundo a partir das percepções; solicitam ora a união, ora a separação desses sentidos. Segundo Yara Borges Caznok, em *Música: entre o audível e o visível* (2008), o corpo é capaz de refletir e de encontrar significados a partir de imagens em constante mutação. Ao ativarmos nossa percepção através dos sentidos, conhecemos o mundo e buscamos significados para cada sensação percebida. Sensações refletidas por espelhos, numa sucessão cambiante de ações, nas quais os cinco sentidos são empregados para produzir, em nós, vertigem, principalmente quando utilizados quase que

simultaneamente. A sinestesia traz a sensação de embriaguez, de delírio, de dúvida entre o real e o virtual.

Para metaforizar, as propostas sensoriais misturam diversos campos de atividade, possibilitando uma experiência que pode ser embriagadora. No prefácio do livro *Música: entre o audível e o visível*, de Yara Borges Caznok, feito por João A. Frayze-Pereira, ele considera que

[...] se há no mundo diversidade e unidade de diferentes modos de existência sensível e no nível do corpo diversidade e unidade dos sentidos, é porque há um só corpo, onde dois olhos vêem, duas mãos tocam, onde visão e tato se articulam sobre um único mundo que vem ecoar nesse mesmo corpo. (FRAYZE-PEREIRA, 2008, p. 12).

Em *Acenos e afagos*, o corpo é assinalado por articular os sentidos através de imagens e ações que os unem para além do texto, cabendo ao leitor refletir sobre ele e decifrá-lo como o enigma da esfinge em *Édipo Rei*, de Sófocles. Os mistérios são colocados na obra para serem identificados conforme cada leitor. A recepção tem seu início a partir da percepção do leitor e conforme particularidades de experiências vividas por cada um.

Para Maurice Merleau-Ponty, um cego que passa a enxergar não consegue soldar as experiências entre o processo de não ver e o de visualizar, pela dificuldade de compreensão intelectual e pela diferenciação entre os sentidos. Não há uma comunicação real; ela é aparente. Para Merleau-Ponty, “os sentidos são distintos uns dos outros e distintos da inteligência, já que cada um deles traz consigo uma estrutura de ser que nunca é exatamente transponível.” Através do corpo, podemos usufruir de todos os sentidos que se comunicam entre si a partir de uma substituição, “permitindo-nos falar do que não vimos”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 303).

Noll joga com essa multiplicidade de sentidos para provocar no leitor diversas sensações simultâneas. Ao ativar o olfato, o autor do romance desencadeia emoções e lembranças embriagantes no narrador que, por sua vez, as oferece ao leitor-expectador por haver nele uma identificação com as situações apresentadas. Cada sentido traz uma memória, uma lembrança diferenciada para cada leitor, o que o conduz a uma identificação muito forte com as situações expostas no romance em

estudo. Perceber é estar em sintonia com o mundo ou com o outro. Sobre a percepção, Maurice Merleau-Ponty afirma que

[...] é uma comunicação ou uma comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso corpo com as coisas. Se não se percebeu isso mais cedo, foi porque os prejuízos do pensamento objetivo tornavam difícil a tomada de consciência do mundo percebido. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429).

Ter consciência dessa intencionalidade é construir uma ponte para o mundo sensível e sentir o prazer que esse mundo pode oferecer através dos sentidos. O trabalho de Noll com a palavra literária potencializa os sentidos de modo a fazer o leitor colocá-los em funcionamento no ato da leitura. Se o leitor não se permite fazer essa viagem sensorial, não poderá perceber o mundo oferecido pela narrativa, da melhor forma possível, em si mesmo.

Murray Schafer nos confirma que “temos cinco sentidos para aprender o que nos rodeia. No entanto, somos tão descuidados das nossas capacidades de tato, de paladar e de olfato que nem sequer desenvolvemos formas artísticas para essas modalidades sensoriais.” (SCHAFER, 2011, p. 322). O que Noll procura é desenvolver, através da literatura, da música, do teatro e das artes visuais, a pluralidade sensorial, utilizando-a como forma de expressão.

O texto nolliano usa ambas as extremidades da experiência analisada por Merleau-Ponty, na qual o corpo recebe e emite os estímulos sensoriais, dificultando o registro deles, que se misturam uns aos outros. Merleau-Ponty menciona que

[...] a experiência sensorial só dispõe de uma margem estreita: ou o som e a cor, por seu arranjo próprio, desenharam um objeto, o cinzeiro, o violão, e esse objeto fala de uma só vez a todos os sentidos; ou então, na outra extremidade da experiência, o som e a cor são recebidos em meu corpo, e torna-se difícil limitar minha experiência a um único registro sensorial: espontaneamente, ela transborda para todos os outros. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 306).

O corpo do narrador de *Acenos e afagos* está no mundo sensível para emitir e para receber sensações, e daí tirar prazer e outras emoções, como dor e alegria, sem limitar a experiência pela multiplicidade de registros sensoriais, provocando a sinestesia, que é o cruzamento de sensações diferentes numa só impressão.

A sinfonia do corpo é fortalecida ao se utilizar todos os sentidos para transformar o narrador naquele que vivencia por meio sensorial o que o mundo propõe. O corpo torna-se o palco para acomodar estímulos sensoriais diversificados e simultâneos. A ópera harmoniza, assim como o teatro, esses estímulos, gerando respostas corporais no expectador. De acordo com Caznok,

com o desenvolvimento do melodrama e da ópera, nos séculos XVII e XVIII, as intrincadas relações possíveis entre texto e música não só contam com a participação da visão no momento da realização musical, como proporcionam um ambiente de estímulos – cenário, figurino, iluminação – ideal para que o olho se instale de forma atuante e complementar. (CAZNOK, 2008, p. 24).

Em *Acenos e afagos*, há uma alteração de estado do narrador, considerado ideal para um estado de sensações sinestésicas que transformam o corpo em um receptor sensitivo. Ao trabalhar com o corpo, Noll convida seu leitor-expectador a assistir a uma espécie de ópera, que é uma obra dramática musicada, desprovida de partes faladas e se difere do melodrama, espécie de drama falado com acompanhamento musical. Ambas fazem aproximação com o teatro e buscam contagiar o espectador por meio do estímulo sensorial, através da utilização de cenário, figurino e iluminação. O texto performático de *Acenos e afagos* assinala o sensacionismo, teoria estética criada por Fernando Pessoa, ao afirmar que tudo está implícito em nossas sensações ao captar a realidade através das múltiplas, efêmeras e simultâneas sensações. O sensacionismo busca a arte como energia, impacto da violência que Noll muito bem aplica nesse romance. O abuso da teatralização em seu texto inundado de música e de todas as sensações aproxima-o da ópera, pela representação que nela se instaura. Yara Borges Caznok assegura que

[...] os diferentes sentidos podem perceber e informar-nos sobre os aspectos e características comuns presentes no mundo externo. O conceito de percepção está assentado sobre a crença de que os objetos, em si, encerram propriedades que se assemelham ou que se diferenciam, solicitando ora a união, ora a separação dos sentidos. O mais claro exemplo dessa concepção é o atributo *movimento*, presente em diferentes objetos e eventos, e que aparece como estímulo comum a diferentes canais sensoriais: visão, tato e audição (CAZNOK, 2008, p. 117).

A movimentação de ir e vir, que ora aproxima, ora separa os sentidos, estimula os canais sensoriais do narrador em *Acenos e Afagos*. É uma “viagem” semelhante à que acontece no teatro: “A experiência dos sentidos – a *aestesis* –, é também a participação emocional do narrador, o fato de estar lá e aceitar se deixar por um instante transportar.” (PAVIS, 2008, p. 184). Noll faz o convite a quem estiver interessado em fazer essa “viagem” *aestésica* através do narrador. Observe que o narrador conversa consigo mesmo e com o leitor:

Ao abrir os olhos, vi ao meu lado minha mulher e nosso filho. Eles se debruçavam sobre mim. Havia um cheiro forte de flores. Era meu velório? E esse resíduo de consciência evocando a mim mesmo e aos meus é um bem, ou, ao contrário, quer apenas instigar em vão o desenlace? (NOLL, 2008, p. 72).

Um misto de memória e de esquecimento que coloca esses sentidos em estado de entrega corporal. Se não houver entrega, não haverá percepção sensorial. Ela parte da curiosidade e da observação desse narrador. Ao utilizar cada sentido exigido, narrador e leitor juntos se deleitam com essa “viagem” que traz uma modificação corporal. Merleau-Ponty afirma que “os sentidos se comunicam entre si e abrem-se à estrutura da coisa” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 308). A leitura que o corpo do narrador faz ao realizar essa viagem sinestésica pode ser comparada a uma sinfonia, cujos instrumentos, separados ou em conjunto, autorizam uma multiplicidade sonora que se faz substituir, aqui, pelos sentidos. Cada sentido é um instrumento musical que dialoga com os outros, exercendo seu caráter sinfônico; possui uma maneira particular de concluir essa comunicação através do leitor, que faz funcionar essa ópera dos sentidos, ou sinfonia do corpo através das sensações e significados produzidos por ela, utilizando o texto como lugar da encenação.

A visão, a audição e o tato estão muito impregnados nesse texto, salpicados com pitadas de olfato e de paladar. Para se observar verdadeiramente uma obra de arte, necessitamos de um afastamento da mesma. É aí que a visão entra em cena. O principal sentido utilizado por Noll é a visão, através das paisagens cinematográficas com as quais ele nos presenteia em seu texto, evocando o afastamento para a observação das cenas. Ele utiliza a iluminação e seus efeitos para abordar cores, luz e sombra em suas paisagens, como podemos observar a seguir:

O lusco-fusco do corredor mostrava-se cúmplice daquilo que queríamos desbravar e matar ao mesmo tempo. A permissividade evocada pela penumbra, no entanto, não bastava para pôr fim à nossa difusa desavença. Tanto nos esfregávamos brigando que nossos corpos ficavam aqui e ali bem rubros, unhadados até. Em certos pontos do meu corpo apareciam profundos arranhões –, um deles até tirava sangue. Parecíamos répteis serpenteando, deitados de lado, agora frente a frente (NOLL, 2008, p. 10).

A iluminação de um corredor é oferecida em detalhes. Um momento de transição entre a luz e a treva que se repete inúmeras vezes, num piscar constante. A penumbra permite tudo, inclusive a luta corporal envolvendo o tato, ao esfregar um corpo no corpo do outro, ao unhar e ao arranhar esse corpo até cobrir algumas partes de sangue para confirmar o drama que se inicia. O gestual incluso no cenário é de uma luta entre répteis que se movimentam em forma de “s”, evocando desejos e sensações, um no corpo do outro. A letra “s” lembra a feminilidade sinuosa e, conforme Barthes, “permite escrever o Amor, o Ciúme, a dialética própria do sentimento vital [...]” (BARTHES, 2009, p. 125). Ela permite a duplicidade e o sinuoso que se exprime “na *Máscara*”; segundo Barthes, “à maneira chinesa, um S duplo, simétrico e inverso” de olhar e de ser olhado, de produzir som e de escutá-lo. O “s”, no ouvido, sibila. Seu som é ambíguo como o seu formato. Funciona como um assovio erótico, ao acariciar o ouvido alheio; por outro lado, como ruído, irrita. É um eco agudo que se repete sonoramente diversas vezes, com uma força que vai escapulindo aos nossos ouvidos. Os insetos possuem uma sonoridade que nos remete ao “s”. Também imitam os sons da natureza, como o som produzido pela cigarra, símbolo de termos complementares, como luz e sombra, dia e noite. Essa letra promove o retorno de uma luta que parte de uma brincadeira infantil para se transformar num jogo sexual entre corpos que se permitem evocar sentidos simultâneos ou sucessivos. Como o desenho da letra “s”, um sentido pode também evocar outro sentido.

O olfato, quando é ativado, desencadeia emoções e lembranças com o fim de conduzir o narrador a se identificar com as cenas narradas ao se aproximar o corpo de um da boca do outro, evocando o paladar. Em *Acenos e Afagos*, Noll provoca uma viagem sinestésica através do cheiro do corpo do outro:

De repente, aflito, trêmulo, o guri me trouxe o cu para perto da minha boca. O cu cheirava, um cheiro de intimidade abusiva, mas não havia como desdenhar essa intimidade pois era justamente ali que eu viajava inebriado no mais secreto dele, sem nada pedir ou oferecer, sem nada pensar (NOLL, 2008, p. 10).

Os sentidos foram entrelaçados, provocando um cruzamento de sensações. O guri agoniado e trêmulo se entrega ao narrador, que se sente atraído pelo cheiro forte do ânus do companheiro. A viagem sinestésica presta-se ao cheiro como oferenda ao sacrifício para agradar ao outro. O odor evoca a memória pelo olfato e o paladar, quando um orifício é aproximado do outro. Ânus e boca se afagam, assim como numa evocação entre paladar e olfato, como podemos verificar também na frase: “Senti o hálito em versão framboesa” (NOLL, 2008, p. 17). O olfato está relacionado às emoções e ao paladar. O odor pode acarretar uma enorme fonte de prazer, principalmente por evocar o paladar e por misturar os efeitos gerados pelo corpo, como num banquete o cheiro traz o desejo de experimentar o alimento.

O olfato intensifica as sensações de comer e fazer sexo. O esquema corporal é construído aos poucos, ativando a memória, fazendo-nos buscar, num instante, qualquer sensação do passado: um cheiro já impregnado, um gesto, um cumprimento, um abraço, uma ação. Noll se transforma num compositor sonoro e imagético que compõe a sinfonia do corpo e utiliza a sinestesia para ativar os sentidos. É como olhar por um caleidoscópio sensorial.

O paladar também é solicitado em *Acenos e Afagos*, levando o leitor a experimentar o prazer estético. “O importante é, pois, não esgotar a enumeração dos significantes, mas perceber, pelos cinco sentidos, sua dinâmica: sua emergência, seu sequenciamento e memorização, sua faculdade de ocupar o primeiro ou o último plano, entrar em correlações ou alianças.” (PAVIS, 2008, p. 184). Deixar-se transportar numa viagem sensorial na qual os sabores emergem, de nossas memórias, produzindo sentido.

A percepção dos sabores é construída a partir da experimentação. A experiência no romance traz o “gosto condenado” à ponta da língua, acenando para as experiências sexuais, tornando-as mais próximas de nós mesmos.

Todos já sentimos um gosto de sangue na boca. Essa sensação é trazida pelo autor para comprovar que o narrador não crê em Deus, mas precisa continuar encenando para se manter no seminário, dando sequência aos estudos:

A partir dali, abriria a boca com repugnância para receber a comunhão. Mastigaria aquela casquinha anêmica triturando todas as crenças d'além corpo. Se a história sangrasses me fecharia no banheiro. Cuspiria no vaso parte da hemorragia. Viriam coágulos até. (NOLL, 2008, p. 15).

O narrador deseja permanecer no seminário. Mesmo sem acreditar em Deus; espera que nenhum colega perceba que sua crença se desfez. Para se livrar sem culpas das imposições feitas pela religião, ele recusa o corpo de Cristo, mastigando-o como uma casquinha sem consistência, triturando na boca todas as crenças que não sejam as do corpo. A boca cospe a hóstia no vaso sanitário, não como o corpo, mas como o sangue em pedaços. O gosto, tanto da hóstia quanto do sangue em nossa boca, fica perceptível, como se o narrador cuspsse o veículo das paixões. O narrador é ateu e comunica ao leitor o fato e que ninguém deve saber disso. Ele precisa ficar no seminário por um tempo. No seminário, a relação homoerótica é proibida, a única paixão permitida é a de Cristo, que possui gosto amargo. A semelhança do narrador com Cristo é escatológica, cíclica, por ser um andarilho, e de entrega, por oferecer seu corpo em sacrifício. Ambos privilegiam o disforme.

Há, no romance, uma interdependência entre estímulos psicológicos e físicos. *Acenos e afagos*, a partir do título, induz a uma visão distanciada e, num movimento contrário, o tato surge para aproximar o sujeito dos objetos ou das pessoas, dos outros corpos.

O tato é o sentido que emana da aproximação dos corpos, e num jogo erótico, estabelecido por toda a obra, como o afago, intercalado por acenos, provoca o movimento de aproximação e de afastamento. Uma relação estabelecida com o corpo do outro no movimento de aproximação, trazendo aquele que vivencia os sentidos, tato e visão, para uma realidade altamente sensual. Afagar requer toque e outras formas sensoriais. *Acenos e Afagos* possui imagens de afagos, como “o nosso abraço belicoso” (NOLL, 2008, p. 9); “toquei no novo corpo que se apresentava às minhas mãos” (NOLL, 2008, p.11); “o certo por enquanto é que me afastava do filho e iria a uma sauna com massagem para fazer o que eu mais precisava: tocar e ser tocado.”

(NOLL, 2008, p. 58). Os sentidos são estimulados pelo autor de forma intensa, ora separando-os, ora unindo-os. Imagens que nos convidam a refletir. A imagem apresentada a seguir, de crianças que brincam de sexo numa casinha de bonecas, utiliza, ao máximo, o tato misturado à audição, ao paladar e à visão:

Sentava no chão da casinha de bonecas, a priminha de pé levantava a saia, afastava a calcinha, eu passava o dedo por aqueles laivos de delícias. Metia o dedo um pouquinho mais. Ela gemia então, fremia, e encharcava meu dedo em riste em seus precoces fluidos vaginais. (NOLL, 2008, p. 13).

O narrador mistura a sensação de se sentar no chão, de levantar a saia da prima, de afastar a calcinha, de passar o dedo; todas sensações táteis misturadas ao gemido, que é uma sensação auditiva e erótica, além da visão de uma imagem que o autor desenha em nossas mentes com detalhes, fazendo-nos sentir como espectadores avaliando as ações do ator no palco. O paladar também está presente nessa cena, embora camuflado pelos dedos do garoto, envoltos com os líquidos vaginais, denominados de “laivos de delícias” pelo narrador, que se deleita com esses fluidos.

Noll tece sua teia da linguagem jogando com elementos que afaçam o poético, como em um quadro, acenando para o seu observador. Mas só vê aquele que deseja enxergar. A visão é mostrada, em *Acenos e Afagos*, como uma pintura. Uma imagem que o leitor parece vivenciar junto ao narrador. Noll afirma, em entrevista concedida a Luciano Trigo, que sente seus personagens “como seres projetados do inconsciente para a tela. Como os pintores expressionistas, que costumavam projetar a tinta na tela, não preocupados de antemão com as significações daquilo.” (NOLL, 2008, s. p.). Noll propõe uma mistura de tudo, re(in)formando a realidade e privilegiando os sentimentos para evidenciar, de forma subjetiva, a natureza humana, para mostrar a angústia e a ansiedade vivenciadas pelo homem contemporâneo.

O quadro a seguir é narrado em *Acenos e Afagos* assemelhando-se à pintura expressionista, assim como o teatro. Quando o narrador tira a roupa, o leitor o vê como numa peça teatral e sente incômodo com o acesso de tosse que vem depois. É como se fosse realmente um presente que recebemos e desembulhamos:

No primeiro ato tiro a roupa imaginária diante do parrudo. Ele tem um pequeno acesso de tosse. Espero. Sento-me abrindo um embrulho do meu

corpo inteiro. O segurança negro se despe. E a imagem do desembulhar cai perfeita aqui também. Deito no chão duro, os cisquinhos do piso espetam minhas costas e bunda. Ele vem por cima e goza. (NOLL, 2008, p. 19).

As sensações de sentir o chão e os ciscos que espetam costas e nádegas também ficam vivas no leitor. Por último, vem o gozo, que escorre pelo corpo como resultado de tantas sensações vivenciadas. A imagem de um corpo que vai, aos poucos, tirando a roupa que o cobre, como um presente a ser desembulhado, mistura-se ao ruído da tosse do segurança negro e à sensação do toque de sentir os ciscos a espetarem o corpo. Merleau-Ponty afirma que “a visão já é habitada por um sentido que lhe dá uma função no espetáculo do mundo, assim como em nossa experiência.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 83). Noll possibilita essa visão e inúmeras sensações misturadas, que nos embriagam e nos fazem delirar, sem decifrar cada uma que o texto emana, como o ar necessário para a vida. Noll nos faz viver uma espécie de “semissono”, como um delírio. É difícil perceber se a ação acontece ou se é apenas uma lembrança na mente do narrador. O autor utiliza a percepção sensorial para se comunicar conosco. Não é a desatenção que provoca o desatino, é o desejo de vivenciar múltiplas sensações simultaneamente.

O último sentido a ser discutido na obra nolliana é a audição que, aqui, trataremos a partir do conceito apresentado por Schafer de paisagem sonora, que é qualquer campo de estudo acústico.

O mundo oferece muitas percepções simultâneas; cabe a nós deixar fruir ou não essas sensações. Atualmente, vivemos sob o signo da paisagem sonora *lo-fi*, que é o congestionamento sonoro ao qual nos submetemos. Esse congestionamento nos afasta dos sons que podemos perceber no mundo. A poluição sonora não permite que muitos sons sejam percebidos. Esses sons ficam camuflados por outros.

Parafraseando Murray Schafer, o som é a vida, e o silêncio é a morte, sendo que a liberdade só acontece quando cortamos esse silêncio com o som (SCHAFER, 2011). O processo de escrita nolliana se dá através do silêncio que, muitas vezes, é cortado por melodias bachianas. Em entrevista concedida a Luciano Trigo, Noll sustenta: “Eu sempre corri atrás de uma literatura metafísica. Escrevo muitas vezes ao som de Bach. [...] A materialidade das palavras, o som, pode valer tanto ou mais do que o enredo.” (NOLL, 2010, s. p.). Isso significa que, ao escrever, o autor de

Acenos e afagos se alimenta de paisagens sonoras específicas para iluminar o processo de escrita:

Um animal começou a uivar. Outro a rosnar. Vozes que pareciam sair da boca do cão selvagem, o cão que se fez da imagem de meu filho para atravessar a selva. Não seria ele? A emissão sonora de um dos animais parecia tenebrosamente irada. Ele vinha vindo para nos atacar? Seu grunhido crescia. Os insetos nos picavam com ainda mais virulência. O meu corpo agora sem camisa era branco, de ascendência alemã, e se oferecia ao nervoso instante. Se eu pudesse fazer alguma coisa ali eu dançaria, mesmo sem saber dançar. O zumbido em volta me aturdiava. A floresta insone. Pulsava sem parar, preparando-se de novo para o inconcebível, talvez. Tudo serpenteava de luz, tanto que me fez lembrar dos comprimidos de LSD, droga que muito ingeri na juventude, chamando-a simplesmente de ácido. Eu próprio ondulava. (NOLL, 2008, p. 159).

Neste trecho, o autor provoca a sinestesia evocando a audição, a visão, o paladar, o olfato e o tato. Nessa paisagem sonora da floresta, podemos escutar sons de diversas espécies animais. Sons que possuem detalhes, como num crescendo musical. Vão entrando em cena um a um, provocando uma sensação de mal-estar. Os sons dos animais nos indicam possibilidade de perigo na floresta. As picadas dos insetos conferem ao tato, ou ainda, ao paladar, por permitirem, além do contato corporal, o gosto do sangue sugado por eles do corpo aflito, a sensação de angústia e de aflição no corpo que está sendo picado. A visão não poderia deixar de participar dessa paisagem. A iluminação em movimento serpenteante lembra-nos fogos de artifícios em explosão no ar. O autor os compara à sensação que a pessoa sente ao ingerir “ácido”. O movimento ondulatorio traz a embriaguez comparada pelo narrador com o efeito da ingestão de comprimidos de LSD.

O romance nos oferece esses estímulos corporais, que escorrem pelo texto como água para nutrir o mundo. Os cinco sentidos são utilizados para movimentar os dois lados do corpo. Quando tocado pelo lado de fora, as sensações que surgem são provocadas pelo próprio corpo. Quando tocado pelo lado de dentro, é o cérebro que comanda a sinfonia. Para Merleau-Ponty, devemos experimentar para perceber cada sensação que o corpo e que o cérebro, em conjunto, nos podem proporcionar, pois

[...] ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou

ouvido um *lá*? O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 25).

Corpo e mente em sintonia (des)equilibram essas sensações e os sentimentos que atuam como metáfora para dialogar com o mundo. Essa metáfora atravessa o corpo e induz o ouvinte a uma interpretação.

Em *Acenos e afagos*, o sinestésico está presente, inclusive nas mortes e nas ressurreições. Ressurgir é algo que o autor trabalha nesse livro como repetição, lembrando a música. O estado de morte transmite uma sensação do corpo que sente; morrendo, percebe, através da sinestesia, a poesia que ainda pode existir:

Sentia os arredores da boca sujos de branco. Gotas escorregavam do queixo, inundavam meu peito, formando aí lagos já amarelados como um leite, talvez enganosamente estagnados... O meu céu da boca dava a idéia agora de uma abóbada, em cujo bojo pássaros errantes circulavam. Em vôos lentos, talvez solenes. Eu não precisava ter medo. Que abrisse então a boca e deixasse voar a céu aberto. Chovia. Dava para sentir a terra se impregnando de umidade, muito lentamente... Começava a estação das chuvas? Mas as chuvas já não vinham para me banhar. Então, de um golpe, me coagulei. E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim..., eu começaria a viver... (NOLL, 2008, p. 205-206).

A fusão de sensações e de percepções ajuda a ampliar nossa embriaguez a partir dos cinco sentidos. O corpo é utilizado como mola propulsora de sensações diversas para fazer um jogo antagônico com a alma. Para Hegel (1993), a arquitetura tem a missão de preparar um local para o espírito. Em *Acenos e Afagos*, esse espaço é o corpo, onde os domínios sensoriais são como uma engrenagem que o move, como as notas musicais em uma sinfonia.

A sinfonia do corpo pode ser comparada à percepção sensorial, se pensarmos que o corpo produz inúmeros sons que podem ser transformados, induzindo essa sinfonia. As pessoas no mundo atual são privadas de colocar em uso a percepção sensorial, devido à velocidade com a qual esse mundo age sobre cada um de nós, privando-nos de sentir e de observar para refletir. O mundo, hoje, nos faz engolir as coisas e não nos permite a digestão. Não há tempo para experimentar, perceber, sentir e compreender o que é percebido. Os sons são múltiplos e simultâneos, comprometendo nossas impressões. Experimentar inúmeras impressões, afirma

Merleau-Ponty, traria “consigo recordações capazes de completá-las, e ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 47). O protagonista procura captar a realidade e as recordações, misturá-las com as diversas sensações que um corpo pode perceber, provocando uma confusão sinestésica. A sinfonia do corpo é uma constelação de dados que nos faz refletir sobre como a percepção é construída com o percebido, e nos dá um significado individual. Este significado nos faz recordar e exercer nossa capacidade de sentir, possibilitando essa percepção do mundo. Uma percepção que, para Merleau-Ponty, “torna-se uma ‘interpretação’ dos signos que a sensibilidade fornece conforme os estímulos corporais.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 61-62).

Então, podemos afirmar que deixar o corpo receptível aos estímulos, refletir sobre os mesmos e interpretá-los nos fará acreditar que a sensação sinestésica nolliana nos embriaga, por jogar sobre nós diversas sensações, estimulando simultaneamente diversos sentidos, como um compositor, ao criar sua partitura.

Assim, como um compositor, João Gilberto Noll apropria-se do corpo e cria uma sinfonia que aponta conflitos, traz reflexões e convida-nos a participar dessas situações sinestésicas. Cabe a nós aceitarmos ou não o convite.

1.4 O espetáculo sonoro

Som é tudo aquilo que é captado pelo ouvido e pode ser um fenômeno fisiológico ou psicológico. O ouvido recebe a mensagem e tem a escuta como um fenômeno variável, que depende da forma como o receptor capta e interpreta.

José Miguel Wisnik sustenta que “sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos.” (WISNIK, 2011, p. 17). Isso é a escuta de Roland Barthes (2009); é o ouvido estar sempre em alerta, pronto para captar os sons em todas as direções e decifrá-los. O som possui duas vertentes: o desejável, objeto de inspiração do corpo e do espírito, e o transgressor, que pode ser contínuo ou interrompido, chamado de ruído, por interferir na paisagem sonora.

Noll utilizou o som na paisagem sonora de seu romance para propor uma sinfonia na qual acontecem sons separados e contínuos que fazem surgir o ritmo, conforme podemos observar no trecho a seguir:

Foi quando percebi nos lábios um gosto a princípio tímido e tépido, gosto de um líquido que eu dominava mas que por enquanto me fugia. [...] Encostei mais a boca na alvíssima cor já toda espalhada por tudo e me dediquei a sugá-la, de início com alguma cautela... A substância a se formar da clara coloração provocava suaves cócegas no meu céu da boca. A tensão entre um certo sorriso da superfície e o breu submerso no organismo parecia por momentos relaxar. Dando a sensação de tudo igual. Só crianças reagem em cascatas sincopadas aos dedos alheios que as assaltam, em cócegas, especialmente na secreta e fina zona debaixo do braço, ainda antes de os pêlos se anunciarem. Meio parcimonioso, continuava a me alimentar da cor. [...] Gotas escorregavam do queixo, inundavam meu peito, formando aí lagos já amarelados como um leite, talvez enganosamente estagnados... (NOLL, 2008, p. 205).

Noll nos mostra o ritmo de seu discurso através do líquido branco e quente que escorre vagarosamente pela boca do narrador. Ao sugar esse líquido, a ação é acelerada com alguma cautela. As cócegas provocadas pelo líquido em sua boca aumentam ainda mais esse ritmo que o narrador compara a “cascatas sincopadas”. O ritmo continua aumentando, ao escorrer gotas pelo queixo, até inundar o peito e mostrar a enorme quantidade desse líquido, comparado a um lago.

Essas variações rítmicas são como música em nossos ouvidos, com suas tensões e seus relaxamentos, suas variações tímbricas e de intensidade que se aproximam dos ritmos das águas, os quais Schafer define em três tipos: infrabiológicos, biológicos e suprabiológicos:

Os ritmos do mar são muitos: infrabiológicos – pois a água muda a altura e o timbre mais rapidamente do que a capacidade do ouvido para captar essas mudanças; biológicos – as ondas se identificam com o pulmão e as batidas do coração, e as marés, com o dia e a noite; e suprabiológicos – a presença eterna e inextinguível da água. (SCHAFER, 2011, p. 35).

Podemos fazer uma aproximação dos ritmos definidos por Schafer aos sons produzidos pelo corpo. Noll arquiteta o corpo como uma sinfonia biológica e sinestésica, que produz sons corporais e de elementos que compõem o ambiente e a natureza.

O ritmo biológico está presente quase que em todo o romance. O pulso sanguíneo, a respiração, as batidas do coração, os sons que saem da boca, do ânus, do estômago, do cérebro e que, misturados, solitários ou com entradas sucessivas, lembram a música em forma de *cânone*¹⁰. O efeito dessas entradas sucessivas da melodia culmina na formação de um círculo que não tem início nem fim, promovendo a sinfonia do corpo que o *cânone* evoca com suas repetições. Esse ritmo de entradas sucessivas, misturado aos cinco sentidos, torna-se instrumento imprescindível para que essa sinfonia aconteça. O narrador de *Acenos e afagos*, agora como mulher, está na floresta em busca do local no qual seu engenheiro fora enterrado:

Meu corpo latejava em ferida. Àquela hora eu já mancava. Enquanto vomitava, percebi formigas invadindo meu pé em estado de miséria. Foi quando coloquei a mão no peito e senti as batidas. Fora do ritmo vicejaria o apocalipse do corpo e de tudo o mais. O meu coração seguia ainda a regularidade da sequência. Nele eu tinha de acreditar, por enquanto pelo menos. (NOLL, 2008, p. 198).

O latejar do corpo indica uma variação musical que lembra o *basso ostinato*, que é a repetição obstinada de um fragmento musical. O corpo ferido possui um modo de andar claudicante. O ritmo é trabalhado, pelo autor, de forma repetitiva e quebrada. O fato de o personagem mancar é que segura esse corpo que se manifesta com força ainda para colocar para fora o som espasmódico e indesejável do vômito. Porém, as batidas cardíacas pulsam regularmente, comprovando que esse corpo ainda não está morrendo. Trata-se de parte de uma sinfonia do corpo que vai, aos poucos, se revelando, numa oscilação corporal, repetitiva e extremamente musical. Noll detalha a forma como o corpo se comporta; escreve um corpo que vibra e propaga ondas, como se fosse um “ouvido erótico” que capta e emite sons e ruídos.

O som possui um movimento de ir e vir que está impregnado no romance e pode ser comparado ao movimento das ondas do mar. Sua oscilação de ir e vir é a representação de ciclos que se repetem a partir do título da obra. O ato de acenar e de afagar possui um movimento de afastamento e de aproximação que é explorado ao máximo, conforme aspectos contraditórios da música barroca como o *piano* e o *forte*.

¹⁰ Tipo de composição polifônica em que a melodia faz entradas em tempos diferentes.

O protagonista de *Acenos e afagos* produz ou absorve o som e ainda convida o leitor a ficar em alerta para percebê-los: “Ouçam o bater do nó de meus dedos na porta de seu quarto.” (NOLL, 2008, p. 14). Ele quer que o leitor observe o modo como seus dedos batem na porta, e chama sua atenção dialogando com esse leitor, trazendo-o para dentro da narrativa. No outro extremo, poeticamente, evoca o ruído: “Ele roncava de forma tonitruante.” (NOLL, 2008, p. 149). O ruído provocado pelo ronco era estarrecedor, semelhante a um trovão, e comprovava a vida, pelos sons, mesmo que desagradáveis, saídos do corpo do engenheiro.

Para Schafer, “o homem teme a ausência de sons como teme a ausência de vida.” (SCHAFER, 2011, p. 60). O homem precisa do som para se sentir vivo, mas o silêncio também deve fazer parte dessa sinfonia. Não há som sem silêncio. Para que haja som, é necessária a existência de pausas. Na narrativa essa relação é representada, como se pode verificar, no seguinte trecho: “O silêncio desconcomunal deveria estar sublinhando a gravidade da hora. O próprio trânsito parecia coagulado – nenhuma buzina, xingamento, nada.” (NOLL, 2008, p. 36). O silêncio, que se apresentava com proporções gigantescas, fazia-se pelo horário noturno, sem o trânsito e seus ruídos, o que parece deixar o narrador um tanto quanto atônito, pois ele não é um sujeito afeito a esse silêncio tão grande.

Noll nos brinda com um romance suficientemente poético e musical permeado de som e de silêncio misturados às percepções sensoriais do narrador. O romance permite que o tato transforme-se em ouvido para oferecer o erotismo, afinal “audição é um modo de tocar a distância.” (SCHAFER, 2011, p. 29). A escuta é evocada como um mimo erótico. Trata-se de uma narrativa que parte do tato para a audição, como um aceno. O afago pode evocar sons, enquanto o aceno é só silêncio.

1.4.1 O afago à paisagem sonora

Paisagem sonora é um campo acústico no qual o ouvido é o principal órgão receptor. Ele capta os sons presentes na paisagem para que seja possível estudá-la, observando suas características. Nossa pretensão é revelar essas paisagens no romance, considerando os efeitos sonoros do ambiente proposto pelo autor, confirmando que a música está inserida nele.

A música abre portas para encontrarmos significados na paisagem que vemos virtualmente, por se produzir no cérebro, e ainda convoca os ouvidos para manter essas portas abertas: “A música é a chave da paisagem sonora utópica.” (SCHAFER, 2011, p. 339). Ela tem importância nessa paisagem, e necessita de um compositor que arquitete com os sentidos para evocá-la. Noll cria uma composição musical ao utilizar os sons em seu discurso.

Segundo Schafer, “os compositores são os arquitetos do som.” (SCHAFER, 2011, p. 288). Então, podemos considerar Noll um compositor/arquiteto articulador de som e silêncio que nos mostra, através do narrador, diversas formas em diferentes paisagens sonoras e através dos sons corporais. As paisagens sonoras em *Acenos e afagos* podem ser diferenciadas, mas o protagonista atordoado não consegue identificá-las. Ele mistura os sons internos aos externos, o que o faz se confundir sobre o ambiente sonoro no qual se encontra:

Nem ao menos soube identificar o ambiente em que meu corpo se inseria. Havia vozes em surdina. [...] O barulho que meu coração produzia no aparelho era bombástico, assustador. Com um ritmo que fazia lembrar uma percussão metaleira. Até aquela data não imaginava que trouxesse no peito um potencial dessa envergadura sonora. (NOLL, 2008, p. 71).

Os sons produzidos por seu corpo eram tão intensos que ofuscavam os sons externos. Os internos eram indicativos do processo seletivo intensificado com a mente para ocultar os sons vindos de fora desse corpo. O ouvido do protagonista filtrou os sons que, no momento, para ele, eram mais importantes, deixando escapular dos seus ouvidos àqueles que o mundo oferecia. E ainda faz comparações para indicar o quão enorme era o som produzido por seu corpo, comparando-o a uma “percussão metaleira”, pesada, característica do *rock heavy metal*.

Noll faz do protagonista uma testemunha auditiva, permitindo-lhe narrar os sons que escuta, de crianças em algazarra à gritaria de guerra. O som produzido pelas crianças doía, por confirmar ao narrador que ele não estava em condições de participar dessa alegria própria das crianças: “No quarto eu vinha escutando um alarido infantil vindo da rua. Aquele som me doía. O fato de não poder estar entre a gritaria infantil me dava a sensação de banido da alegria humana.” (NOLL, 2008, p. 72). Ao narrador só é permitido, naquele momento, contar a história e descrever a

paisagem sonora. Há um empecilho em participar dessa paisagem ou nela intervir por ser um paciente preso a um quarto de hospital.

A paisagem sonora ressoa na fala do engenheiro, amante do narrador: “Você respirava de forma bem espaçada e sem mover o diafragma. Ao tossir, senti que você ia emplacar entre os vivos.” (NOLL, 2008, p. 84). Aqui, a paisagem sonora é produzida pelo corpo. Mostra a forma lenta como a respiração se dava e logo depois a vida concretizava-se pela tosse.

Os sons produzidos pelos animais também refletem na paisagem sonora, produzindo significados. Na cena a seguir, o canto do galo é um sinal para acordar, como um relógio a despertar:

Um galo cantou. Que horas serão?, me perguntei. Pelas listras da veneziana viam-se a claridade de um novo dia. [...] O galo cantou outra vez. Abri a porta da cozinha. Dava para um quintal de terra enorme. Duas galinhas ciscavam alheias ao mundo. Eu nunca tinha esgoelado uma para comer. Talvez agora eu precisasse. Para lá da cerca um cavalo preso a uma carroça esperava por seu dono. Um cachorro veio e se enrodilhou a meus pés. Eu teria bichos em volta, menos mal para alguém que deveria encarnar a solidão diurna da mulher. (NOLL, 2008, p. 93).

Na sequência, o narrador trabalha com o visual e pinta um quadro do ambiente com muitos bichos ao redor, porém apenas o som do galo é escutado como sinal de alerta. Os ouvidos se comunicam com o cérebro dizendo: fique em alerta, algo está para acontecer. Essa mensagem foi filtrada pelo narrador por ser o sinal, para ele, mais importante. A porta se abrindo também possui um significado. Há o desejo de mostrar o ambiente ao leitor sem se preocupar com os outros sons produzidos, colocando-os em segundo plano. O ciscar das galinhas é um som de segundo plano, além do caminhar do cachorro que deita a seus pés. O narrador, no momento num corpo de mulher, convoca o leitor, apenas pelos sons do ambiente natural, para lhe mostrar sua solidão diurna feminina, pois os homens saem para trabalhar no campo anulando-se nessa paisagem.

A cena a seguir convida o leitor ao palco, ou à partitura. Seu método de composição vai acrescentando, um a um, os sons dos bichos para compor uma paisagem sonora polifônica. Verifique citação (NOLL, 2008, p. 159) na página 40 deste estudo.

Numa polifonia selvagem, o narrador evoca sons onomatopaicos como se estivesse compondo uma fuga bachiana. Num resgate sonoro do ambiente, uivar entra em cena como o tema. O personagem principal é o lobo que uiva com selvageria. Os sons produzidos por ele partem do grave para o agudo, como em um *glissando*¹¹. Parecem construir uma *fermata*¹², parar na nota mais aguda, permanecer por um tempo maior do que o seu valor e, depois, voltar ao grave com o mesmo *glissando*, porém, descendente. A segunda voz é o rosnar. O tigre entra em cena evocando o poder e a ferocidade. Seus sons graves, estarrecedores, provocam medo e parecem não ter fim. A terceira entrada é a voz irada de um dos animais. O grunhido do porco chega agudo, num ritmo intermitente, crescente, frenético e intenso, provocando tensões na paisagem sonora gerada a partir da entrada das vozes. A sensação de tensão é muito grande. Ao expor o crescimento do grunhido do porco, acrescido dos sons do lobo, do tigre, dos insetos e das abelhas, temos a representação de uma fuga. Esses sons agudos e irritantes, que promovem a dança fazem com que o narrador se safe das picadas dos insetos e desvie dos zumbidos que se entrelaçam aos sons dos outros bichos, mostrando que a vida na floresta pulsava como o sangue nas veias ou como as batidas do coração que ecoam nessa paisagem.

Noll oferece um espetáculo visual predominantemente acústico. O autor cria um misto de ruídos que ecoam na paisagem sonora natural. Indica-nos o caminho da escuta; convida-nos a nos transformarmos em ouvidos eróticos para observarmos os sons que ecoam próximos a nós. O convite é para que possamos decifrá-los, desejá-los, experimentá-los, enviando mensagens ao nosso cérebro, que nos reenvia uma constelação de significantes, fazendo-nos conhecer o outro e nos comunicarmos através desses sons, desses ritmos e suas variáveis.

1.4.2 O ouvido erótico

A escuta está em constante modificação; segundo Roland Barthes (2009), só pode se definir pelo seu objeto ou pela sua intenção. Barthes divide a escuta em três

¹¹ Glissando é um efeito deslizante. A palavra pseudoitaliana vem do francês *glisser*, deslizar. Deslizamento rápido sobre teclas ou cordas que, na voz, se chama portamento.

¹² Sinal que indica sustentação indeterminada da nota ou pausa sobre ou sob a qual se encontra. *Dicionário eletrônico Houaiss*.

tipos: a primeira norteia a audição para *indícios*, e deixa o escutador em *alerta*. A segunda é uma *descodificação* na qual o som captado é um signo que deve ser interpretado. A terceira escuta é denominada de *psicanalítica*, podendo ser realizada através da comunicação entre inconscientes.

As paisagens sonoras nollianas nos fornecem essas escutas. Crianças em estado de alerta, lutando no corredor escuro do consultório do dentista, escutam o ruído da broca dando indícios de que ao silenciar o barulho, o dentista chamará o próximo cliente. A primeira escuta a partir do barulho da broca traz o medo que a maioria das pessoas tem de estar na cadeira do dentista.

A segunda escuta pode surgir também a partir do leitor, em estado de alerta ao perceber a coreografia infantil, sugerindo um contato maior do que uma simples brincadeira, que pode ser cortada pelo silenciar da broca e pelo medo de serem pegos.

A escuta psicanalítica pode-se processar a partir do momento em que o leitor recebe a informação de que as crianças baixam suas calças e ficam de joelhos, numa posição camuflada do desejo sexual, numa luta comum entre crianças que trabalham no avesso para não mostrarem as verdadeiras intenções. Dessas informações o leitor pode ser levado ao inconsciente tanto do personagem quanto ao seu próprio e a escuta cria um contínuo movimento no qual vários significados poderão ser pensados e futuramente elaborados. Esse é o processo de leitura que a narrativa desencadeia.

Em outro momento, o narrador está em casa, vê o engenheiro deitado no sofá, pegando o braço ferido, homens trabalhando como um formigueiro e não compreende o que está por vir. Sua escuta o faz descodificar a situação vivida, imaginando-se um detetive a decifrar possíveis situações: “Eu escutava a faina agitada na sala. Ouvia assobios, cantarolagens, arrotos, peidos e risadas. Deveriam ser como soldados mercenários: um dia viviam aqui, outro acolá, servindo a diversas bandeiras.” (NOLL, 2008, p. 125). Ele sabia que eram fugitivos, que estavam se movimentando e trabalhando, porém não conhecia o verdadeiro motivo dessa situação de possível fuga. Suas dúvidas deixavam-no sempre em alerta, preparado para se defender da situação desconhecida. Os sons corporais eram ouvidos e delatados pelo narrador, um a um. Os assobios eram indicativos de alegria, assim como as cantarolagens. Os arrotos, os peidos e as risadas nos mostravam que os

ritmos impostos por suas ações indicavam a música. Os arrotos, com possíveis sons graves e longos, entrecortados por peidos, sons curtos e mais abafados, promovem a continuidade da sinfonia sonora corporal.

Os sons emitidos com timbres variados compõem uma espécie de fuga que faz parte da sinfonia do corpo, com entradas das risadas mais agudas, com ritmo intermitente impondo um momento de tranquilidade em relação às atividades encobertas por interesses financeiros, que poderiam ter a droga como personagem principal da situação. Os ruídos são assentados diante de uma constante “sinfonia doméstica”. Esse espaço familiar que Barthes denomina de “sinfonia doméstica” fornece ao ser humano o poder da observação auditiva, seguido de um “exercício de inteligência” para filtrar os sons e revelar-nos o indício do perigo ou da possível realização de uma necessidade.

Em outro momento, o narrador se depara com um cachorro selvagem. Ele se encontra em um espaço aberto que pode revelar muitos ritmos e timbres:

Era um cachorro selvagem a me olhar. Mas eu estava com o corpo fechado e fui em frente. O bicho arreganhava os dentes, rosnava. E eu tinha um viajante prestes a voltar. Até que cheguei ao matadouro onde vinha pela primeira vez. Não havia ninguém, parecia fantasma. Eu chamava ôô de casa, batia palmas. (NOLL, 2008, p. 118).

Os ruídos se iniciam com o rosnar do cachorro selvagem. Um som grave e contínuo que faz o corpo tremer. Quanto mais o homem se aproximava, mais o cão rosnava, produzindo um som de possível agressor pronto para atacar. O narrador também produzia sons para atrair a atenção de alguém que pudesse estar no local. Os sons do cachorro e do narrador, juntos ao chamado “ôô de casa” e ao bater de palmas, são ruídos familiares que, unidos, formam uma sinfonia. O homem, ao bater palmas, tem a opção de decidir sobre a produção de um ritmo, e isto o diferencia do animal. Ao bater palmas, ele escolhe o ritmo, espaçado ou acelerado, com o qual realizará a ação. Ele utiliza esse ritmo para se comunicar através de códigos. Se o ritmo for espaçado, demonstra calma; se for acelerado, aflição. Barthes confirma que “[...] pelo ritmo, a escuta deixa de ser pura vigilância para se tornar criação. Sem o ritmo, nenhuma linguagem é possível: o signo é fundado sobre um ir e vir, o do *acentuado* e do *não-acentuado*, a que se chama paradigma.” (BARTHES, 2009, p.

238). Esse bater de palmas torna-se uma criação do protagonista, a partir de um modelo, e transforma o *indício* (primeira escuta) em *signo* (segunda escuta), que é o desejo de informar ao outro ou de sondar e desvendar o que está por vir. Um convite a concentrar todo o corpo no som escutado. De tornar-se ouvido. Barthes afirma que

a injunção de escutar é a interpelação total de um sujeito por outro: coloca, acima de tudo, o contato quase físico desses dois sujeitos (pela voz e a orelha): cria a transferência: <<escute-me>> quer dizer: toque-me, *saiba que existo*; [...] o telefone, reúne os dois comparsas numa intersubjetividade ideal (até mesmo intolerável, de tal modo é pura), porque este instrumento abole todos os sentidos, à exceção da audição: a ordem de escuta que inaugura toda a comunicação telefônica convida o outro a concentrar todo o corpo na voz e anuncia que eu próprio me encontro na minha orelha. (BARTHES, 2009, p. 241).

Esse “contato quase físico” que Barthes anuncia é vivenciado pelo narrador por quase toda a obra. Todo o tempo, ele pede um contato que oscila entre a segunda e a terceira escuta de Barthes. Essa comunicação se faz a partir da seleção dos ruídos e tem dupla função: “defensiva e predadora”. Assim como nos filmes de terror, o romance possui uma tensão provocada pela espera e por um ruído sonoro repetitivo que incomoda o ouvinte e modifica seu estado emocional, tirando-o do conforto e transportando-o para um estado de alerta para o que pode vir. No romance, o autor parece querer modificar o contato do narrador com o mundo, aumentando a multiplicidade de contatos, oferecendo a ele perigos e oportunidades diferenciados para viver tudo o que lhe for possível. O narrador sai do estado de alerta para viver momentos psíquicos e corporais que se alternam durante o percurso narrativo.

Barthes afirma que a escuta psicanalítica é um “movimento de vai e vem”, no qual alguém emite o som para que outro o escute. Depois, num movimento inverso, o escutador passa a ser emissor sonoro, para que o outro receba o som, provocando, dessa forma, uma comunicação. Ambos devem estar preparados para decifrar, pelo cérebro, a informação adquirida. Barthes afirma que “a escuta da voz inaugura a relação com o outro [...]” (BARTHES, 2009, p. 243). Podemos reconhecer o outro pela voz, seu estado emocional, suas modulações, timbre, altura, ritmo, reconhecendo, nessa voz, o ser humano escondido, como em uma escuta telefônica. Para escutar a voz do outro, precisamos nos concentrar, o que Barthes chama de “atenção aberta” ao corpo e ao discurso. Há uma comunicação através do

inconsciente que atualiza a história da pessoa que fala. O outro pode compreender as mensagens enviadas pelo inconsciente e realizar a comunicação, conhecendo um pouco mais sobre esse ser que fala, mas que não se entrega totalmente. Noll ainda associa o corpo com o lugar do discurso; evoca os sentidos e a escuta para comprovar seu conhecimento musical e para mostrar que o último sentido a deixar o corpo é a audição. O narrador, no processo de morte, narra seu estado emocional e sua percepção em relação às sensações emitidas pelo corpo:

A escuta talvez fosse a única coisa a me comprometer ainda com as promessas dos sentidos. Embora também ouvisse a sonoridade compactada do interior do solo. Ouvia mais essa força subterrânea do que em geral os traços sonoros em vigência na superfície. Ali, eu já estava morto antes de morrer. Já preferia a vida empedrada do solo à agilidade do ar. Dessa vez o segurança pegou no meu pulso para examiná-lo. E quando percebeu o que procurava soltou meu braço bruscamente, e essa queda fez um estrondo grave, feito a explosão numa pedreira. A acústica que vinha pelos veios submersos era tão abafada e ao mesmo tempo retumbante, que causava um lacrimejar e uma arriscada aceleração cardíaca para um músculo vencido. O som poderoso das vísceras do solo, que em vida eu jamais adivinharia, me levava a um estado hipnótico onde tudo me escapava, e dentro do qual reinava um aceno sem fim. (NOLL, 2008, p. 203).

Por mais que seu corpo se acabasse, sua escuta ainda permanecia em alerta, percebendo, em seu entorno, os acontecimentos. Ele estava morrendo e escutava os sons produzidos no interior da terra com mais força do que os da superfície. O segurança, ao examinar o braço do protagonista, deixando-o cair, provocou um barulho descomunal. O desligamento do mundo que o narrador passa a viver o deixou mais propenso a escutar os sons que pareciam gigantescos. O som abafado e retumbante provocava disparos nas batidas cardíacas. O som interior do solo também chamava sua atenção, paralisando-o, trazendo um afastamento contínuo. Desse modo, percebe-se que mesmo morrendo, o sujeito da narrativa tem o desejo de escutar e ser ouvido, por isso ele continua a narrar.

A terceira escuta é de abordagem moderna; segundo Barthes, “visa quem fala, quem emite.” (BARTHES, 2009, p. 236). É um movimento de vai e vem exercido de inconsciente para inconsciente, como numa conversa telefônica, na qual não vemos com quem falamos, mas sabemos, através da voz, como ele está. É a reconstrução da

história do outro na sua voz. Pode ser também como um teatro que transporta uma imagem do corpo, cujo desejo e poder se confrontam:

Nesta hospedaria do significante, onde o sujeito pode ser ouvido, o movimento do corpo é antes de mais aquele a partir do qual se origina a voz. A voz é, em relação ao silêncio, como a escrita (no sentido gráfico) sobre o papel branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhece os outros (como a letra num envelope), indica-nos a sua maneira de ser, a sua alegria ou sofrimento, o seu estado; ela veicula uma imagem do corpo e, além disso, toda uma psicologia (fala-se de voz quente, de voz branca, etc.). Por vezes a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações e as harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz. (BARTHES, 2009, p. 243-244).

É pelo corpo que a voz afaga o outro num momento de sexo. Uma relação que se dá no encontro com o outro e no prazer que esse encontro pode trazer. A voz, quando agrada, é uma carícia aos nossos ouvidos. A escuta está no desejo de conhecer o inconsciente do outro, de mergulhar profundamente para compreender o que está implícito no outro. “Escutar é querer ouvir conscientemente.” (BARTHES, 2009, p. 246). O discurso nolliano é uma espiral que regressa em outro nível. Há sempre um retorno ao corpo. Pela forma indireta de dizer as coisas que ficam nas entrelinhas, se nos dermos conta de tais particularidades, conseguimos examinar o inconsciente do outro. Para isso, o outro precisa deixar surgir de si esses detalhes escondidos como máscaras do indivíduo. Buscar no inconsciente é ter uma postura voltada para as origens. Deixar à mostra o seu desejo inconsciente de revelá-los. Permitir que o outro conheça o meu desejo.

Em primeiro lugar, enquanto durante séculos a escuta pôde definir-se como um acto intencional de audição (escutar é *querer* ouvir, conscientemente), reconhece-se-lhe hoje o poder (e quase a função) de varrer espaços desconhecidos: a escuta inclui no seu campo não só o inconsciente, no sentido tópico do termo, mas também, se assim se pode dizer, as suas formas laicas: o implícito, o indirecto, o suplementar, o retardado: há abertura da escuta a todas as formas de polissemia, de sobredeterminações, de sobreposições, há esboroamento da Lei que prescreve a escuta recta, única; por definição, a escuta era *aplicada*; hoje, aquilo que se lhe pede de bom grado é que *deixe surgir*; deste modo, volta-se, mas num outro ponto da espiral histórica, à concepção de uma escuta *pânica*, como os Gregos, pelo menos os Dionisíacos, tiveram a idéia. [...] não é possível imaginar uma sociedade livre, se aceitarmos

antecipadamente preservar nela os antigos lugares de escuta: os do crente, do discípulo e do paciente. (BARTHES, 2009, p. 246-247).

A escuta, em sua forma secular, evoca o que se manifesta mais pelas ações do que por palavras: o desejo. Em *Acenos e afagos*, o gestual explícito, muitas vezes sobrepõe-se às palavras do narrador. A escuta barthesiana dos *indícios*, a escuta *sígnica* e a escuta da *significância* se misturam e são apresentadas no romance através da renúncia íntima do homem em exteriorizar o que o inconsciente insiste em manter como jogo de esconder e revelar-se. A escuta está entre o poder e o desejo, e traduz-se como uma luta teatral na qual ambos se confrontam. O desejo impulsiona o ser humano ao prazer sexual e a possuir o outro corpo. Ter esse domínio é uma espécie de poder que mantém esse ser na luta teatral no escuro do corredor, sempre em alerta, com a boca a lambar o ouvido do outro, acariciando-o, erotizando-o. A música cantada abre à fruição. Possui um algo mais que insiste, que se manifesta, que escapa à nossa inteligência. O cantor deve ser como esse discurso musical, deve manter uma relação quase erótica com esse corpo que levará à fruição através da escuta. O narrador de *Acenos e afagos* quer ser escutado, quer ter seu inconsciente sempre em jogo, quer erotizar o ouvido alheio por meio de sua palavra escrita a soar, a repetir-se sempre, seja em estado de vida intensa, seja até mesmo no momento de sua morte. O que parece paradoxal, a escrita fazendo-se de fala, nada mais é do que o desejo de fazer com que o inconsciente seja ouvido. Por isso a arquitetura musical de Noll desafia os ouvidos do leitor, a ouvir inclusive aquilo que à primeira vista não parece música.

2º Movimento

INTERLÚDIO: O MOVIMENTO DA PAIXÃO

2.1 O aceno à tradição

O mundo contemporâneo é marcado pela saturação de informações e vive sob o signo da diversidade estilística, que alicia o barroco inúmeras vezes através das artes. A poesia “O século¹³”, de Osip Mandel’štam, é utilizada por Giorgio Agamben para discutir o que é contemporâneo; versa sobre o poeta, seu tempo, as fraturas e suturas possíveis desse tempo. Um período que exige do poeta estar por dentro dos acontecimentos, pensar à frente e buscar, no passado, algo que possa lhe ser útil no futuro.

O escritor vai costurando esse tempo com seus textos, que são construídos a partir do sacrifício, da entrega, do ato de colar com seu sangue o momento partido. Agamben afirma que a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A reflexão nos leva a compreender o “escuro” do texto. De buscar na “sombra” da contemporaneidade uma repetição que existiu no passado e que, agora, é modificada para atender as necessidades do mundo atual. No poema supracitado, o poeta serviu-se do instrumento musical para unir e para liberar o tempo numa sucessão linear. Um movimento de ir e vir que se repete para conter as ruínas do barroco e do neobarroco, envolvendo a música, como pode ser observado no verso abaixo:

Para liberar o século em cadeias
para dar início ao novo mundo
é preciso com a flauta reunir
os joelhos nodosos dos dias¹⁴.

¹³ Meu século, minha fera, quem poderá/ olhar-te dentro dos olhos/ e soldar com o seu sangue/ as vértebras de dois séculos?/ [...] Para liberar o século em cadeias/ para dar início ao novo mundo/ é preciso com a flauta reunir/ os joelhos nodosos dos dias. (AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo*. Chapecó, SC: Argos, 2009).

¹⁴ Tradução de Vinicius Nicastro Honesko feita diretamente do texto italiano exposto por Agamben na edição italiana de *Che cos'è il contemporaneo?*

A magia do instrumento musical é capaz de suturar as fraturas do tempo partido e transformá-lo. A sedutora melodia da flauta é capaz de fazer o homem exalar prazer e paixão. A flauta, por ser um objeto fálico, pode ser a representação da fertilidade. Este objeto sedutor manifesta prazer, paixão e ainda fecunda. Podemos igualar esse instrumento à magia do amor humano, que tem o poder de reunir o tempo passado e o futuro, os quais se misturam com o presente quase sem deixar pistas. Ser contemporâneo é “estar à frente” sem abandonar o tempo em que se vive. É preservar o movimento de ir e vir, de repetir, de interpretar, de copiar e de transformar um tempo em outro. De buscar, nas linhas do texto, significados que possam movimentar esse tempo.

Para Agamben, ser contemporâneo é recortar estruturas de um tempo para colar em outro que foi quebrado. Ele afirma ainda que o poeta deve dar sua vida para pagar a sua contemporaneidade. Por viver o presente, o poeta é a fratura e também o sangue e a flauta utilizados para colar essas fraturas, conforme versos do poema “O século”; e ainda é capaz de trazer a repetição como novidade. A descontinuidade, marcada pela mudança, divide o passado com o presente, o que Giorgio Agamben compara com o “ainda não” e o “não mais” da moda e das mudanças de tempo das estações. A moda é alterada a cada estação, antecedendo o que vai acontecer em um futuro bem próximo. Assim é o poeta, antecipando suas reflexões, expondo seus pensamentos no momento de sua criação. O escritor precisa estar à frente para iluminar o caminho. O escritor deixa de viver seu tempo para amarrar as fraturas com seus textos que, no caso de Noll, são muitas vezes iluminados pela música de Johan Sebastian Bach.

O conflito emanado por Agamben nos remete ao período denominado posteriormente de barroco, por ter esse período uma relação de aproximação e de afastamento com o contemporâneo e nos levar a discutir sobre a existência desse tempo, seus significados e os resultados de suas forças para se tornar o “neo”.

Sendo assim, observamos que João Gilberto Noll recortou modos, temas reconhecidos como barrocos e os colou em sua prosa poética, unindo fraturas de tempos que não poderiam se encontrar sem seu modo de construir o romance. O movimento de ir e vir que o próprio título deixa escapar já nos confirma a união dos tempos e sua sutura com a música. É como se o autor fizesse uma viagem ao passado

e se ancorasse naquilo que é chamado de barroco, pelo qual as diversas possibilidades estilísticas foram recortadas de acordo com seus interesses e moldadas conforme seus conhecimentos, aproximando-se daquilo que parece distante, mas que está muito vivo, em nós, até hoje.

Com significado de pérola irregular, a palavra barroco abarcou uma multiplicidade estilística enorme. O uso do termo sugere um encontro de atributos musicais com a arquitetura, com a pintura e com a literatura. A aproximação foi feita principalmente pelos aspectos técnicos, pelos excessos, pela ambiguidade, pela sinestesia, pelo espetáculo e pelo gestual.

João Adolfo Hansen discute essa diversidade do barroco em seu texto “Barroco, neobarroco e outras ruínas” mostrando que “o termo ‘neobarroco’ significa ‘novo barroco’ e implica a existência de um intervalo temporal entre o presente, que enuncia o ‘neo’, e algo que seria um passado (HANSEN, 2008, p. 174). O neobarroco pode significar uma estrutura intemporal que implica na informalidade, se pensada no modelo clássico. Para Hansen,

a suposta “informalidade”, no sentido dedutivo da categoria, foi programaticamente apropriada na vanguarda expressionista alemã, no começo do século XX, sendo desde então psicologizada neo-romanticamente, positiva e negativamente, como “irracionalismo” expresso, segundo inúmeras interpretações, no “excesso”, no “acúmulo” e na “desproporção” da forma. (HANSEN, 2008, p. 176).

Essas deduções e analogias foram feitas para modelar um conceito, a partir da estrutura, da função e do valor histórico do objeto declarado como barroco. Hansen tem razão ao discutir sobre a aplicação do termo barroco em qualquer arte, de qualquer tempo, pois o barroco abarcou uma série de estilos diferenciados. Essa multiplicidade faz Hansen trazer à tona uma discussão a respeito das classificações que não foram baseadas na experiência e na observação para alcançar uma fundamentação. O fato é que as artes absorvem características umas das outras, do tempo e dos acontecimentos que misturam passado, presente e futuro,

segundo as apropriações, que apagam a especificidade política e retórico-poética da produção dos efeitos das representações ditas “barrocas” em seu tempo, a consciência possível do “homem barroco” se retorceu em

imagens alambicadas, artificiais, ociosas, fátuas, pedantes, sem relação orgânica com sua realidade, expressando de modo complicado, mas não complexo, o real do seu tempo. (HANSEN, 2008, p. 25).

O que é chamado de barroco está refletido nas novas concepções que surgem a ponto de permitir identificação entre elas. O neo-barroco e o pós-moderno abarcam a fusão, a multiplicidade e o excesso. Traços evidenciados por Hansen, utilizados por Noll em seus textos, permitindo ao escritor lidar com a tradição em seu texto a partir de paisagens sonoras fragmentadas, trazendo-nos uma nova leitura imagética na qual ele rasura a tradição bíblica, mistura realidade e inconsciente, recorta e cola a música, criando uma ponte, um elo, uma solda com o tempo reconhecido como barroco.

O termo barroco sugere também analogia entre as artes e seus símbolos. Os pintores e escultores ditos barrocos buscavam a captação das reações emocionais humanas. A música e a literatura provocavam o ser humano a emitir emoções, explorar o contraste, utilizar a retórica e o jogo de palavras para compor um extravagante modo de fazer arte:

Tal como os filósofos do século XVII punham de parte formas ultrapassadas de pensar o mundo e estabeleciam fundamentos racionais mais frutuozos, os músicos seus contemporâneos exploravam novos campos emocionais e ampliavam a sua linguagem por forma a poderem enfrentar as novas necessidades expressivas. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 311).

Os músicos, ao perceberem que as artes e o modo de pensar se modificavam, copiavam das outras artes sinais apresentados, transportando-os para a música que, por sua vez, estimulava a expressão através da exposição de sentimentos.

As produções artísticas, denominadas posteriormente de barrocas, caracterizam-se dentro de um esquema de valorização da cultura europeia, de afirmação da monarquia. Nos séculos XVI e XVII, quando uma grande parte delas ocorre, há o crescimento da pesquisa científica; as grandes descobertas na área da matemática e da metafísica; a grande beleza da música; o dinamismo do movimento na escultura e na pintura; a captação das reações emocionais humanas. No Brasil há a representação dos afetos na literatura de Vieira e de Gregório de Matos; a arte de

Aleijadinho, a música de José Nunes Garcia, a pintura de Manuel da Costa Ataíde, já quase no século XIX.

As pesquisas científicas evoluíram. A igreja católica não conseguiu controlar os pensamentos, e a arte chamada de barroca transitou entre se abster dos preconceitos e mergulhar na moralidade evocada pela Contra-Reforma. Na literatura dita barroca os conceitos rebuscados da poesia e a busca de sonoridade e contrastes são utilizados. Nas artes visuais, a imaginação e a técnica são voltadas para o divino e para o humano. A arquitetura é marcada por três fases: a rígida, a exuberante e a simples. A música reúne um pouco de cada uma dessas propostas, além de exercer o papel da expressão de sentimentos, buscando, na teoria dos afetos, a união entre música e palavra. Donald Grout e Claude Palisca entendem que “somos tentados a crer que existe, de facto, uma relação estreita – e não só no século XVII, mas em todas as épocas – entre a música e as outras actividades criadoras do homem.” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 308). Os historiadores encontraram semelhanças entre as artes e aplicaram seus conceitos na música, pois ela reflete as tendências e as concepções de outras artes contemporâneas a ela.

A obra dita barroca é uma “obra aberta¹⁵”, por ser ambígua em sua mensagem estética e aceitar a interpretação do leitor em sua estrutura, própria do nosso tempo, para alternar focos com o intuito de estimular novas leituras, como alega Affonso Ávila:

[...] se transferimos nossa atenção para a criação literária, ainda ali iremos encontrar a mesma característica formal do barroco, isto é, uma concepção e uma expressão que também se resolvem em nível de abertura, de multivocidade. Quanto à música do período, é certo que outras linhas orientaram a sua evolução, mas deve se notar apesar disso que o surgimento da ópera e a ornamentística do oratório evidenciam então aspectos criativos só compreensíveis dentro da tendência predominante no estilo de época. Há, portanto, em toda a arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em determinação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e

¹⁵ Termo cunhado por Umberto Eco. Ele identificou na obra barroca um exemplo premonitório da estrutura de arte de nossos dias, que viria chamar de *obra aberta* por abarcar uma multiplicidade de leituras, convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades fruitivas, ampliando e excitando a experiência dos sentidos e o gozo (*sic.*) da inteligência. (ÁVILA, 1971, p. 20).

contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente – mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres. (ÁVILA, 1971, p. 20).

Há propensão para uma forma sem limites que apela para o sensorial. Além de deter a informação estética, deseja comunicá-la para que o espectador seja transportado do aspecto contemplativo para o sinestésico. O que fora classificado como “barroco”, segundo Hansen, está tão vivo em nós que podemos igualá-lo com o presente, denominando-o de neobarroco ou pós-moderno. Alguns autores fazem uma aproximação entre o barroco e nosso tempo. Somos atraídos pelos temas barrocos pelas afinidades que, segundo Affonso Ávila, “aproximam as duas épocas” (ÁVILA, 1971, p. 11). Essa aproximação é feita pela “alternância de focos” e o estímulo para novas leituras. O neobarroco justapõe a contemplação e fruição do objeto estético retornando ao passado e ao mesmo tempo rompendo as regras.

Segundo Octávio Paz,

[...] uma tradição é feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo. Entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, idéias, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição. Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade? (PAZ, 1984, p. 17).

Para responder a Octávio Paz em seu questionamento sobre a ruptura da tradição, utilizamos as palavras de Linda Hutcheon, que nos mostra que buscamos no passado uma nova maneira de dialogar e de compartilhar com esse passado. Nesse paradoxo entre ruptura e tradição, escolhemos o termo “neobarroco” porque melhor nos auxilia no intuito de refletir e fazer analogias sobre a construção do texto de *Acenos e afagos* com a obra musical *A Paixão segundo São Mateus*, sendo que o romance, assim como os textos chamados pós-modernos, analisados por Linda Hutcheon, “não [são] um retorno nostálgico; [são] uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado das artes e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado.” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Não se pretende recuperar o passado, e sim negar a tradição, acima de

tudo, mantendo a multiplicidade, a errância do sujeito, o descentramento e a confluência de vozes.

O neobarroco, para Omar Calabrese, “é mais adequado para nomear os fenômenos culturais contemporâneos” e o prefixo “neo” tem sentido de repetição, reciclagem do passado. (CALABRESE, *apud* FERRO, 1988, p. 900). O sujeito neobarroco carrega em si complexas relações, diversidade e multiplicidade, assim como seus produtos artísticos.

O texto de *Acenos e afagos* é denso, longo; parece não se importar com a pressa do mundo, ao mesmo tempo em que acolhe o hibridismo de gêneros e promove um diálogo excessivo entre o real e o imaginário. Leyla Perrone-Moysés, em *Altas Literaturas*, critica Linda Hutcheon e seu conceito de pós-moderno. Segundo a crítica paulista, o termo pós-moderno desafia e não resolve o problema desejado, pois ele não traz nenhuma novidade quanto à modernidade. Leyla Perrone-Moisés se utiliza de vários exemplos de poetas-críticos modernos que já produziam seus escritos, conforme os modelos e esquemas que Linda Hutcheon aplica ao pós-modernismo.

Apoiando-nos no narrador de *Acenos e afagos*, podemos afirmar que se trata de um narrador pós-moderno por desmistificar o sacro e questionar o profano, ironizando e desafiando o próprio corpo diante de experiências metafísicas. Ele não pretende ensinar como faz o narrador clássico, mas narra a própria experiência, enquanto nela está mergulhado, embora saiba que sua experiência não serve de exemplo a ninguém. Seu interesse é dramatizar outras questões: apresenta personagens sem nome, acompanhados de uma profissão que os denomina. O narrador-personagem lança um olhar ao seu redor e outro em si mesmo, jogando com experiências de tempo. O autor produz um misto de ardor lírico-juvenil e glórias épicas da narrativa, valorizando ambas as questões. Segundo Silvano Santiago, “o narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa.” (SANTIAGO, 2002, p. 56).

O narrador do romance é observador de seu ontem no hoje, pois observa seu filho, em um dado momento da narrativa, ao entrar na sauna. Sua atenção está

voltada para o interior. Seus desejos eróticos estão em ação no cérebro, numa atividade que movimenta também o corpo:

No ritmo inebriante desses pensamentos surpreendo um rapaz que chega. É simplesmente o meu filho nos seus dezoito anos. Ainda não me viu. Penso em sair da sauna à francesa. Mas passaria o resto da vida fugindo dele? É quando vejo que se despe diante dos guarda-roupas de aço. Está acompanhado do filho de meu amigo que se despojou da aliança junto ao meu intempestivo ato. Estou ali na espreguiçadeira, nu, e ali ficarei. Que eles me vejam e que eu os veja. (NOLL, 2008, p. 59).

A ação que ele observa coloca à prova a responsabilidade de atuar no mesmo espaço em que o filho de dezoito anos está atuando com um colega. O narrador questiona a possibilidade de o amigo de seu filho ter visto, nele, a juventude do pai, pois está participando de um espetáculo no qual a imagem narra a ação numa fricção com o instante. O pai se situa na sala como contemporâneo do filho e não como pai. Tempo e espaço se misturam nesse espetáculo imagético. Para Silviano Santiago,

[...] o espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. (SANTIAGO, 2002, p. 59 – grifo do autor).

A ação do narrador é, portanto, algo que nos remete ao espetáculo, pois ele é um corpo que dá-se a ver, bem como observa outros corpos. Desse modo, isso parece lhe trazer uma presentificação constante, um instante que parece nunca ter fim. Assim, a narrativa está sempre nesse constante embate com o tempo, para que ele não passe, para que o narrador não morra. Sua voz narrativa é constante, mesmo enfrentando suas diversas mortes. O narrador narra sua própria destruição, sua autodestruição, sempre se reinventando.

A autodestruição criadora nega a si mesma; tenta apagar a tradição, esquecer o que foi escrito, porém busca a paternidade de outros autores para dela comungar. Noll trabalha com as ações temporais que se instauram no cérebro de forma acelerada e que dificultam ou anulam diferenças entre passado e presente. A fusão

dos tempos nos mostra o aqui e o agora, numa sucessão de rupturas que se tornam continuidades através de ciclos que se repetem.

Imagens que representam uma memória, um passado que o protagonista necessita compreender e que não deve abandonar, como podemos verificar na cena de *Acenos e afagos* em que, no hospital, o narrador nolliano está confuso e busca na lembrança uma resposta para sua realidade. Ele não sabe se está vivo ou morto:

Eu forçava, forçava a memória para além ou aquém do garoto de programa, mas o trabalho de lembrar também doía. Relembrar seria pedir o impossível de minhas ruínas. O vácuo de consciência se revelava colossal. Eu flutuava sobre o leito como se boiasse circundado por marolas, e já não estavam presentes o meu garoto e minha mulher. Seria essa visão atávica um sentimento de bem-estar inusitado, marcando as antevésperas do desfecho? Na véspera costuma surgir um alento, os prognósticos se alteram para melhor, alguns criam uma esperança de recuperação, para horas depois sem mais nem menos sobreviver a queda. Em meio a essas considerações, começou a me inspirar a imagem de dois homens a foder no escuro. Ainda havia zonas erógenas a explorar neles ou em mim mesmo? Tão sombria a cena desses homens, que de fato não se via vulto –, de presença, só os sons e gemidos do contato. (NOLL, 2008, p. 73).

Nessa cena, podemos observar a confusão entre o que é real e o que é imaginário: a possibilidade de estar morrendo e ainda estar ativo sexualmente, sentindo desejos carnis. Muitas informações surgem das imagens nollianas em meio a inúmeros símbolos e signos que podem sugerir inúmeros significados. A dificuldade de lembrar evoca um estado de morte que está por vir. Porém ele escutava sons que o levavam a ampliar esse estado sinestésico. Os sons são as soldas de um passado de difícil recuperação da memória. Esses sons são música na memória e fazem a ligação do passado com o presente. Com eles o narrador percorre esse caminho buscando, na poética dita barroca, pitadas de elementos para polvilhar seu texto, transformando-o e atualizando-o.

2.2 O discurso sonoro barroco

Do mesmo modo que os cientistas e os filósofos dos séculos XVI e XVII, os músicos também buscaram mudanças em seus modos de produção, ampliando a intensidade do discurso musical firme, como novos recursos na harmonia, no colorido e na forma. Os estilos foram separados em sacro, câmara e teatral, além de

muitas subdivisões destes. A representação de ideias e de sentimentos, estados de espírito, de raiva, de alegria, de tristeza, de agitação era muito comum entre os compositores. O desejo de liberdade brigava com o anseio de manter a ordem na composição, gerando tensão, o que é explorado conscientemente. O discurso sonoro era arquitetado a partir das regras da retórica.

Os teóricos tentavam “descrever e sistematizar todos os estilos musicais, considerando cada um deles distinto dos restantes e detentor de uma função social particular e de características técnicas próprias.” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 311). Porém muitos deles possuem estruturas semelhantes e divergem apenas num ou noutro quesito, sendo classificados conforme sua função.

No século XVII, Roma foi o centro da ópera e da cantata. A Itália influenciou musicalmente toda a Europa, inclusive a Alemanha, que teve como alicerce essa arquitetura musical sob o estilo italiano. Na Alemanha, a música decadente sofreu com a Guerra dos Trinta Anos, ressurgindo, mais tarde, de forma vigorosa pelas mãos do artesão Johann Sebastian Bach.

O discurso sonoro do período é volumoso, pomposo, grandioso, sedutor, e tem como exemplo de grande volumetria sonora o Concerto Grosso¹⁶, do qual derivam outras formas musicais grandiosas, como a Sonata¹⁷, a Cantata¹⁸, o Oratório¹⁹ e a Paixão²⁰, com funções diferenciadas e mesmo plano de forma, expressão e tonalidade.

A música denominada posteriormente de barroca é sensual, bem estruturada, possui o sentido de tempo e de espaço que aparece nos gêneros e nas formas, além de uma grandiosidade poética. A modulação e a dinâmica estão presentes, assim como a polifonia e o contraponto. O sentido espetacular e coreográfico tem a ópera como

¹⁶ Concerto Grosso é um tipo de concerto considerado barroco, em que um grupo de solistas (*concertino*) dialoga com o resto da orquestra (*ripieno*), por vezes, fundindo-se com este.

¹⁷ Sonata, do termo italiano *sonare*, que significa “soar”, é uma peça musical quase sempre instrumental, geralmente, em vários movimentos, para um solista ou para um pequeno conjunto.

¹⁸ Cantata: o gênero mais importante de música de câmara vocal do período chamado barroco; o principal elemento musical do serviço luterano. O termo foi aplicado a uma ampla variedade de obras sacras e seculares, na maioria, para coro e orquestra.

¹⁹ Oratório: extensa partitura musical sobre texto sacro, habitualmente, não litúrgico. Exceto por uma ênfase maior no coro ao longo de parte de sua história, as formas e os estilos de oratório tendem a se aproximar dos da ópera em qualquer período dado, mas o modo habitual de execução não exige cenários, figurinos ou ação.

²⁰ Paixão: partitura musical da história da Crucificação, tal como registrada nos evangelhos.

expressão que integra a música às outras artes, como, por exemplo, o teatro. De acordo com Magnani,

o sentimento formal do barroco ambiciona as grandes volumetrias sonoras, analogamente ao que acontece com as outras artes. O sentimento “urbanístico” das estruturas chega à completa definição; começa a verdadeira arte do compor, isto é, do soldar formas e volumetrias em grandes arquiteturas. O som passa a ser considerado como veículo de emoções puras. Aqui devemos distinguir os gêneros da música polifônica vocal, da música vocal de câmara, da música dramático-representativa e da música instrumental pura. (MAGNANI, 1989, p. 129).

A arte de compor desses artistas, portanto, nos remete ao poema “O século” novamente, por concordar em “soldar formas e volumetrias em grandes arquiteturas”, transformando em grandiosa a novidade dita barroca.

Os olhares voltados para a tradição buscavam a religiosidade, antes mais valorizada do que nos tempos atuais, porém utilizada ainda hoje para fornecer o jogo do dualismo entre sacro e profano, entre o católico e o protestante:

As mais altas expressões da religiosidade barroca vêm do mundo protestante, enquanto o fausto da liturgia contrarreformista e a pomposa riqueza da arte jesuítica parecem conduzir o espírito católico para uma dialética interior, que encontra a melhor expressão nos gêneros dramáticos e representativos. (MAGNANI, 1989, p. 129).

Não importando a vertente religiosa, a música segue seu caminho com produções exuberantes nos gêneros dramáticos e representativos tanto quanto com os não representativos.

Há uma invasão do gênero religioso, que se inspira no melodrama, como o coral protestante de origem luterana. Conforme esclarecimentos do maestro Sérgio Magnani, o texto do coral luterano é próprio do alemão ou do francês, sem estrangeirismos, e

[...] coloca o canto na voz superior, acompanhando-o nas outras vozes com contrapontos de primeira espécie – nota contra nota – que agora soam definitivamente como acordes, e se divide em várias frases separadas por uma forte cesura. O espírito da melodia é popular e responde à finalidade de criar cantos fáceis de serem entoados pela assembléia dos fiéis. (MAGNANI, 1989, p. 129).

O modo de construção do coral luterano transforma-se em base para os escritos de Johann Sebastian Bach, que constrói uma variação para órgão sobre um tema coral como introdução às vozes dos fiéis, denominada de *Prelúdio coral*, a *Cantata*²¹ e o *Motete*²² protestantes.

Conforme Magnani (1989), a ópera é um espetáculo complexo, que integra diversas artes; principalmente em Roma, o espetáculo está no sangue. Os alemães sempre atentos às novidades linguísticas e formais reúnem muitos séculos de civilização musical, “[...] até o oratório parece comungar deste sentimento coreográfico e do desejo de estimular a fé através da maravilha.” (MAGNANI, 1989, p. 362). O oratório é uma peça não representativa, por isso o maestro afirma sua aproximação com o coreográfico. Porém, em seu tempo, Bach não podia contar com um grande número de pessoas para realizar seus oratórios. Não havia músicos qualificados nem em quantidade suficiente para uma realização grandiosa. Somente no romantismo, quando Felix Mendelssohn-Bartholdy conheceu e se encantou com as músicas de Bach, suas obras foram realizadas com grandiosidade. Nós conhecemos a obra de Bach atualizada pelo romantismo de Mendelssohn. Na literatura brasileira também houve essa atualização pelo romantismo²³.

Sérgio Magnani confirma que o período romântico atualizou a música barroca, deixando-nos viciados por conceitos espetaculares, de onde surgiu

[...] a coreografia da grande orquestra, aplicando-a também à música barroca, isto é, atualizando-a, o que pode ser pouco correto do ponto de vista histórico, mas é perfeitamente compreensível na eterna balança dos gostos. [...] Viciados por uma conceituação espetacular do barroco, nós a impusemos a uma música cuja pompa não é exterior, mas íntima, resultado de uma contemplação espiritual distante de qualquer caráter triunfalista. (MAGNANI, 1989, p. 362).

A música barroca adquiriu caráter romântico por ter sido ressuscitada por Mendelssohn, importante músico do romantismo, e por abarcar toda a característica da época com as grandes orquestras. Para Tureck, “o segredo da ressurreição de Bach

²¹ Forma dramática não representativa; diferencia-se do oratório pelo caráter profano e pela ausência do narrador. Possui também caráter histórico e mitológico.

²² Composição polifônica vocal dramática, articulada em várias peças polifônicas de estilo *fugato*, com eventual participação de solos entre dois corais, geradores de material temático.

²³ Gregório de Matos é redescoberto por Varhagen, já no séc. XIX, em pleno romantismo.

é o significado direto que ele tem para nós como pessoas contemporâneas.” (TURECK, *apud* GEIRINGER, 1985, p. 7). Bach e sua obra são considerados atuais e servem de inspiração para muitos compositores do século XXI. No Barroco musical Haendel era considerado um homem de seu tempo, enquanto Bach era considerado à frente de seu tempo, embora tenham compartilhado o mesmo período em vida. Voltando a Agamben e sua discussão sobre o tempo, o filósofo compara a descontinuidade da moda, que a divide entre atual e desatualizada, à fratura do tempo, marcada pelas estações de frio e de calor, entre passado e presente e entre o que é contemporâneo e antigo. Um tempo que está adiantado a si mesmo “tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um ‘ainda não’ e um ‘não mais’.” (AGAMBEN, 2009, p. 67). Fazendo analogia com a música, Haendel desenvolveu o estilo chamado de barroco ao máximo, mas, na época, já era considerado ultrapassado, enquanto Bach era considerado atual.

2.3 Bach: o artesão do discurso musical

Johann Sebastian Bach nasceu em Eisenach, Alemanha, aos 21 de março de 1685. Iniciou seus estudos de música na infância. Aprendeu violino com seu pai; tocava viola e cantava num coro de meninos. O ensino de música e a fé religiosa foram princípios herdados da família de músicos. Na escola, tinha aulas de religião e de canto que, unidas aos ensinamentos familiares, fortaleceram o compositor em suas bases.

Em *48 Variações sobre Bach*, Franz Rueb levanta questões a respeito da formação pedagógica do compositor:

Em geral, os professores teólogos ficavam trabalhando na escola à espera de sua transferência para algum posto de pastor. As aulas de religião e o canto ocupavam a maior parte do tempo dos alunos na escola. Assim, a escola servia duplamente à Igreja: na preparação daquelas jovens almas para a devoção religiosa e no estudo da música, que tinha de estar pronta para ser executada todo dia. (RUEB, 2001, p. 59).

A formação de Bach não se dava apenas a partir da religião e da música, mas também pela observação e pela escuta de outros músicos. Desde cedo, já conhecia os

vários tipos de música. Copiando, compreendeu a forma de composição de diversos músicos e seus estilos; “peneirou” essas informações para construir seu modo próprio de criação, transformando-se no artesão reciclador que constrói sua música com finalidade utilitária e artística, sendo a maioria de suas composições feita por encomenda.

Bach reuniu aspectos peculiares à vida intelectual, artística, moral e material de uma época e os sintetizou. Além de artesão reciclador, ele foi também um andarilho que percorreu várias cidades alemãs exercendo diversas atividades como profissional da música, representando uma Europa determinada a absorver dos outros países as inovações escritas em séculos. Para o maestro Sérgio Magnani, Bach, como um “bom alemão”, absorveu atributos de todas as fases da música:

Góticos no persistente amor do contraponto, renascentistas na clareza geométrica do pensamento, barrocos na generosidade sonora e na prolixidade, preparam-se para a responsabilidade histórica de se tornarem protagonistas da próxima civilização musical. (MAGNANI, 1989, p. 363).

Bach é o resultado dessa mistura, por fundir tudo isso numa nova linguagem que até hoje é apreciada, estudada e serve como base àqueles que desejam se aprimorar musicalmente. Ele é o protagonista desse momento denominado barroco, por copiar inúmeras peças de Vivaldi e de Corelli, por acrescentar à música alemã características da música italiana.

Sua música nos fornece constância no fundamento da composição musical até hoje: o significado de forma, de construção, de lógica e de coerência para compor. Isto é, estudar Bach é aprender com ele a arte da criação musical. Ele fundiu a música instrumental com a vocal, e a música sacra com a profana. Experimentava, como um chefe de cozinha ao criar seus pratos, e servia-os, como quem entrega os segredos de sua receita.

O Concerto italiano o inspirou para a construção de diversas músicas. Tirou dele alguns elementos e os aplicou em outras peças, modificando o caráter e a forma:

Bach arranjou e melhorou constantemente composições por outros ou de sua própria autoria, transformando obras orquestrais em composições para teclado, música instrumental em vocal, secular em sacra, e obras da

igreja alemã em latina. Conservou algo da concepção medieval em que a música não era dividida e uma melodia podia ser cantada ou tocada, usada para uma dança em redor da árvore da aldeia ou para louvar o Senhor numa igreja. (GEIRINGER, 1985, p. 139).

Bach buscou na Idade Média a concepção de música indivisível, na qual a melodia podia ser utilizada para diversas ocasiões, tocada ou cantada, dançada ou para louvar a Deus sem preconceitos. Ele buscou no passado inspiração para modificá-lo, evocando o novo, misturando estilos, fazendo surgir uma nova maneira de construir música.

Herdamos do chamado “pai da música” a multiplicidade, a possibilidade de misturar, de temperar, de modificar a arte, de recortar e de colar, de montar uma nova arte surgida de partículas de outras mais antigas. Aprendemos com ele a arte de reciclar, de aproveitar, de se submeter a uma série de processos de mudança ou de tratamento para a reutilização da arte em nossos dias.

Bach é um caso específico de estudo, digno de atenção, um talento pelo qual vale a pena enveredar em seus caminhos musicais para conhecer um pouco da sua arte de arquitetar musicalmente e de aprender, com ele, a arquitetura musical barroca e suas particularidades. Nikolaus Harnoncourt concorda que

[...] a diferença na dicção, nas estruturas musicais primárias, é tão evidente, que um músico ou outro teria forçosamente de tomar consciência do abismo insuportável que separa a música em si de seu estilo interpretativo; a diferença entre as obras – digamos do fim do século XIX e da época de Bach – é tão grande, que só um modo de interpretação igualmente diverso pode dar conta. As pesquisas constantes realizadas neste campo levaram um bom número de músicos a encontrar uma nova linguagem musical para a época de Bach; deste modo foi descoberto um vocabulário musical que se revelou bastante convincente. (HARNONCOURT, 1998, p. 156).

Essas discussões continuam até os dias de hoje, mas, em relação à execução da música barroca, isso começa a mudar. Não se aceita a tradição sem compreendê-la, e as pesquisas estão auxiliando nesse aspecto. Bach era tão seguro de suas próprias ideias, a ponto de lutar contra a Igreja e de construir um artesanato de efeito “quase inesgotável”, numa música que coloca a harmonia em primeiro plano, e a teoria dos afetos como parte integrante dela.

“Há uma ponte entre as idéias rítmicas de Bach e as de meados do século XX”, criada pela aproximação entre a música popular e o jazz, afirma Glenn Gould (GOULD, *apud* GEIRINGER, 1985, p. 8). As obras de Bach foram popularizadas pelo Grupo Coral *Swingle Singers*. No Brasil, Villa Lobos foi ainda mais longe afirmando que a música de Bach tinha um “fundo folclórico de todas as nações”, das quais ele criou a série *Bachianas* (GERINGER, 1985, p. 8).

Johann Sebastian Bach conviveu com a morte desde muito cedo. Em sua grande família, a morte era uma constante. Ainda criança, Bach perdeu um irmão;

[...] depois foi a vez de seu tio Johann Cristoph, músico da corte em Arnstadt e irmão gêmeo querido de seu pai, Ambrosius, ambos nascidos em 1645 e, portanto, com menos de cinquenta anos. E em maio de 1694, Johann Sebastian perdeu a mãe, já bastante debilitada. O pai ficou desesperado. Agora ele tinha de cuidar sozinho de duas filhas e dois filhos. (RUEB, 2001, p. 61).

Esse destino o fez amadurecer mais cedo. Com a morte do pai, alcançou sua independência e mostrou uma tendência a somatizar a diversidade estilística apreendida. Durante sua vida estudantil musical, Bach reciclava, parodiava, modificava e absorvia para, depois, compor obras de grande densidade.

Sobre a forma da composição bachiana, Pierre Boulez faz reflexões:

O que preferimos em Bach é sua contribuição à arquitetura da música. A crescente complexidade da construção canônica, o aumento do número real de vozes, a crescente dificuldade do cânone, o processo de ampliação, quer dizer, a progressão rítmica, e finalmente os novos grupos de cânones numa mesma variação e a superposição temática, tudo isso determinou a arquitetura dessas variações corais (BOULEZ, *apud* RUEB, 2001, p. 74).

O compositor “arquiteto” era considerado complexo. Ele contribuiu antecipando o futuro, por estar à frente de seu tempo. Sérgio Magnani esclarece:

Bach é um território isolado, para o qual convergem as águas do passado e do qual jorra o rio do futuro. Imanência e transcendência, ciência e canto, desprendem-se da sua música com uma força bíblica que não tem igual na arte dos sons. Por isto, embora serenamente enquadrado em seu tempo, ele está fora do tempo e mal sofre os enclausuramentos metodológicos da história dos estilos (MAGNANI, 1989, p. 363).

Bach é a ponte entre passado e futuro da qual jorra um rio sonoro. Suas composições para órgão foram as primeiras do compositor que incluíam prelúdios corais, *partitas* (variações sobre corais), *tocatas* e fantasias sofrendo a influência de Dietrich Buxtehude. Fez arranjos de obras italianas, modificando-as, acrescentando vozes. Escreveu fugas com temas de outros compositores, modificando seu estilo pessoal de composição. Bach aprendeu com cada compositor o que cada um podia oferecer de melhor e aplicou isso em suas peças. Para Grout e Palisca,

Bach compôs praticamente em todas as formas em voga no seu tempo, com exceção da ópera. Uma vez que escreveu fundamentalmente para satisfazer as exigências dos diversos cargos que foi ocupando, as suas obras podem ser agrupadas de acordo com a sequência desses cargos. Deste modo, em Arnstadt, Mühlhausen e Weimar, onde foi contratado para tocar órgão, a maior parte das composições que escreveu foram para este instrumento. Em Cöthen, onde as funções nada tinham a ver com a música sacra, compôs principalmente obras para instrumentos de tecla ou para conjuntos instrumentais, música vocacionada para o ensino e para os divertimentos domésticos ou de corte. Os anos mais produtivos no domínio da cantata e restante música religiosa foram os primeiros que passou em Leipzig, embora algumas das mais importantes obras de maturidade para órgão e outros instrumentos de tecla sejam precisamente pela ordem em que cada tipo de obra ocupou a sua atenção à medida que evoluía a sua carreira (GROUT; PALISCA, 2007, p. 439).

O autor foi compondo à medida que precisava, de acordo com os músicos que encontrava em suas andanças e conforme lhe era exigido pelos reis dos lugares nos quais viveu. Se a peça era encomenda de um rei, a música era profana e específica para o momento. Se a peça era criada para ser tocada num culto diário, muitas vezes, ele se apropriava dessas peças utilizadas em momentos únicos, como numa cerimônia real, acrescentando-lhe letra sacra, levando-a aos cultos que exigiam uma grande produção musical diária para atender à igreja luterana. A obra bachiana é assim definida por Franz Rueb:

O emaranhado tecido por Bach, por meio de fugas e de melodias que se entrecruzavam diversas vezes, não apenas era estranho aos ouvidos da época como eram de uma dificuldade considerada intransponível. A música de Bach tende à melancolia, à reflexão, à riqueza de idéias, à força e à grandiosidade, mas era inexecutável pelos coros daquela época, em vista de dificuldades técnicas de várias ordens (RUEB, 2001, p. 28).

Até hoje a música bachiana é considerada de difícil execução. Bach, extremamente religioso, luterano, produziu grande parte de sua obra para os cultos religiosos, demonstrando o rigor do contraponto na história da polifonia ocidental. A ordem do divino fragmentava-se rapidamente enquanto surgia uma concepção mais subjetiva voltada ao homem.

Como educador, Bach escreveu inúmeras obras que, hoje, são o termômetro para nivelar o músico. *O Pequeno Livro de Anna Magdalena* foi criado para homenagear sua segunda esposa, colocando seu nome na obra que contém vinte peças fáceis para piano. Possivelmente, originam-se de canções da época, escritas para serem tocadas no cravo, idealizadas para iniciantes e impressas conforme a edição da Sociedade Bach. Construiu os livros de fugas para dar continuidade aos estudos das teclas, como as *Invenções a duas vozes* e *Invenções a três vozes*, para que o aluno consiga separar as vozes conforme o surgimento de cada uma, num “cantabile”, confiando na consciência do intérprete. Conforme nota feita por Souza Lima, na contra capa do livro *Invenções a duas vozes*, Bach denominou de “invenções” apenas a obra citada acima, intitulado o livro *Invenções a três vozes* de “Sinfonias”: “a forma dessas invenções se assemelha à da ária italiana; umas se apresentam em Cânone, outras em imitações e outras inteiramente livres.” (LIMA, 1958).

O discurso musical era estruturado com base na harmonização sonora sobre uma base fornecida pelo baixo contínuo. A melodia da voz superior era enfatizada concentrando a estrutura musical verticalmente. Bach arquitetava e manipulava os fios dessa estrutura como uma trama entrelaçada de fios na vertical e na horizontal, deixando, assim, mais densa a música nesse período. Seu discurso era muito bem controlado e era conduzido a um clímax expressivo e impactante, conquistado através de uma sucessão de pequenos elementos repetidos e variados. Extremamente didático, iniciava suas instruções com as *Invenções*, concluindo com *O Cravo Bem Temperado*, que reunia, em dois volumes, 24 prelúdios e fugas a três, quatro e cinco vozes, sendo cada dupla formada por um prelúdio e uma fuga, arquitetados na mesma tonalidade, explorando todas as tonalidades possíveis nessa obra.

A suíte²⁴, a “[...] mais importante no campo da música de corte profana”, afirma Harnoncourt, tornou-se fulgurante na França com Lully, que era compositor da corte e criou “a partir do antigo *ballet de cour*, uma forma de ópera tipicamente francesa, na qual o balé desempenhava um papel essencial.” (HARNONCOURT, 1998, p. 231).

Essas óperas contemplavam movimentos diversificados de dança, que eram transformados em suítes, tornando-se modelos para a suíte francesa praticada por seguidores e que possuíam uma abertura que se tornou definitiva na espécie francesa.

As danças mais utilizadas nessas suítes eram *intrada-courante* ou *pavana-galharda*:

Lully combina em suas aberturas uma seção inicial lenta, uma seção central em estilo *fugato* – na qual são inseridos os solos (frequentemente de oboés) – e uma seção final, Lully escolheu a *allemande* com seu ritmo pontuado, que já havia provado sua eficiência como movimento de introdução. Como formalmente não era mais possível uma ampliação, ele introduziu, entre os dois trechos, uma sonata italiana em *fugato* (HARNONCOURT, 1998, p. 231).

Leblanc afirmou, em 1740, que “a imitação da dança pela disposição de sons na reunião de diversas figuras, como o entrelaçamento dos passos nas danças figuradas; a regularidade em um certo número de compassos... tudo isto formou o que se chama *pièces* [peças], uma verdadeira poesia na música” (LEBLANC, *apud* HARNONCOURT, 1998, p. 232), fato que Harnoncourt declara fazer “oposição à prosa das sonatas”. Os compositores alemães despertaram um grande interesse pela *suíte*. Representantes dos diversos estilos entraram em conflito, criando “*Les goûts reunis*”, uma maneira de escrever música que mistura as suítes francesas com o concerto e o estilo polifônico para dar liberdade ao compositor, escolhendo, como

[...] forma principal, o estilo que achasse apropriado, podendo introduzir a todo momento outros elementos. Encontram-se assim nas *Ouvertures* de Bach, que são sobretudo escritas à maneira francesa, muitas características das outras tendências, reunidas numa síntese autenticamente bachiana (HARNONCOURT, 1998, p. 233).

²⁴ Uma sucessão de peças (músicas de danças), executada por menestréis profissionais, que fazia parte da música popular.

Johann Sebastian Bach escreveu ainda inúmeras peças numa variedade enorme de formas arquitetônicas, entre Cantatas, com seus simbolismos numéricos, profanas e sacras; sendo a cantata nº 106, *Gottes Zeit*, que significa tempo de Deus, mais conhecida como *Actus Tragicus*, citada no romance *A Fúria do Corpo* (1981), de João Gilberto Noll. Essa citação aponta para a relação íntima entre a narrativa do escritor gaúcho e a do compositor alemão.

Entre outras obras, Bach criou Magnificat²⁵, Missas²⁶ e Oratórios, como o *Oratório da Páscoa*, o mais antigo, que é uma paródia da Cantata pastoral nº 249^a; *Entfliehet, verschwindet (Voa, desaparece)* sobre um poema de Picander, transformado por ele mesmo e que Bach utilizou outras vezes para diferentes eventos. Karl Geiringer afirma que “a métrica e o conteúdo semelhantes nos três textos facilitaram tal procedimento.” (GEIRINGER, 1985, p. 193).

Oratório²⁷ é uma extensa obra musical sobre um texto sacro, habitualmente não litúrgico. Exceto por uma ênfase maior no coro ao longo de parte de sua história, as formas e os estilos de oratório tendem a se aproximar dos da ópera em qualquer período dado, mas o modo habitual de execução não exige cenários, figurinos ou ação. Segundo Sérgio Magnani, o Oratório possui “as mesmas características formais do melodrama: recitativos e árias, grandes coros, vigoroso acompanhamento orquestral.” (MAGNANI, 1989, p. 199).

A *Paixão segundo São Mateus* é uma obra extensa construída sobre um texto sacro, com formas que tendem a uma aproximação com a ópera. Alguns estudiosos tratam o Oratório e a Paixão²⁸ como se fossem a mesma coisa. Para Sérgio Magnani, o Oratório é uma variante da

[...] Paixão protestante, desenvolvida a partir da leitura dialogada da paixão de Cristo durante o culto. [...] Se o Oratório italiano é humano e dramático, a Paixão germânica é mais interiorizada em sua espiritualidade. Tal caráter, parcialmente presente em Schütz, – ainda influenciado pelos procedimentos do ‘recitar cantando’ florentino –, torna-se dominante em Bach, cujas duas *Paixões* conhecidas, segundo São Mateus e São João, representam um dos momentos mais altos da espiritualidade humana e da concentração mística. (MAGNANI, 1989, p. 200).

²⁵ Composições musicais sobre textos latinos.

²⁶ Composição musical baseada no ordinário latino da missa.

²⁷ Teve origem em reuniões de exercícios espirituais em Roma. O nome vem do oratório, ou sala de orações, em que tais reuniões se realizavam.

²⁸ Partitura musical da história da Crucificação, tal como registrada nos Evangelhos.

Provavelmente Bach escreveu cinco Paixões, mas não se sabe ao certo. Apenas a *Paixão segundo São João* e a *Paixão segundo São Mateus* foram totalmente preservadas. Bach atinge seu ponto máximo com essas Paixões. A estrutura de ambas é semelhante, “são os exemplos máximos da tradição norte-alemã das paixões segundo os Evangelhos em estilo de oratória.” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 454).

Para que o compositor possa ser um bom arquiteto musical, assim como Johann Sebastian Bach, Roy Bennett apresenta uma receita: “Quando um compositor está escrevendo uma peça musical, deve planejar seu trabalho com um detalhamento tão cuidadoso quanto um arquiteto ao projetar uma construção.” (BENNETT, 1986, p. 9). Tanto o arquiteto quanto o compositor são construtores que se preocupam com o equilíbrio de suas obras de arte, com um diferencial: na música, o equilíbrio é o tempo, enquanto que na arquitetura é o espaço. Podemos afirmar que a literatura une o espaço e o tempo para atingir o equilíbrio textual. Por isso escolhemos *A Paixão segundo São Mateus*, de Johann Sebastian Bach, para desenvolvermos um estudo estético sobre a obra e, posteriormente, compará-la com o romance de João Gilberto Noll, *Acenos e afagos*.

2.4 A arquitetura da paixão segundo Bach

Para compreendermos como Bach arquitetou a *Paixão segundo São Mateus*, precisamos entender primeiro o que é uma Paixão e qual a diferença desta em relação ao Oratório.

O estilo musical do oratório lembra o da ópera, deixando de lado apenas o elemento coreográfico representativo, introduzindo um narrador. Somente no século XVIII é que o *Oratórium* foi definido com este nome. Com texto em alemão, foi aceito na igreja luterana sendo, posteriormente, incluídas músicas com trechos bíblicos, resultando no oratório da *Paixão*, gênero que culminou nas Paixões de Bach.

O compositor tinha quarenta e dois anos quando compôs *A Paixão segundo São Mateus* (BWV²⁹, 244). Obra grandiosa e épica, apresentada em 1727, 1729 e 1742, na sexta-feira da Paixão. De acordo com Franz Rueb,

Bach trabalhou dentro dos preceitos religiosos preestabelecidos para a paixão, ao mesmo tempo que (*sic*) extrapolou as linhas mestras. Ele sempre encontrava uma forma de escapar das garras das autoridades, que achavam que o compositor era ambicioso demais, que suas peças eram longas demais, sentimentais demais, “operísticas” demais. (RUEB, 2001, p. 275).

A cada apresentação, o compositor fazia revisões até chegar ao seu formato final, regido por ele mesmo. Sua busca incessante pela perfeição levava-o a retocar sua obra muitas vezes. Sua música suave é a representação do amor e do afeto que provoca em nós a religiosidade. Após sua morte, sua obra caiu no esquecimento e foi redescoberta por Félix Mendelssohn, que a apresentou em Berlim aproximadamente cem anos depois, em 1829. A obra é conhecida até hoje graças ao compositor que a submeteu aos moldes do romantismo musical interpretativo.

Considerada por muitos como uma peça musical objetiva, não quer dizer que não possa ser narrada com emoção, o que é questionado por Franz Rueb, no que diz respeito a essas suposições de objetividade:

Como é que por tanto tempo se pôde supor que a música de Bach daria à Paixão uma configuração objetiva, distanciada, exclusivamente bíblica, se para ela conflui tanto a subjetividade humana? Se o texto fala tantas vezes “Eu quero!” num tom de ultimato? Se a obra expressa de forma pungente tanta compaixão, tanta solidariedade de sentimentos, individual e coletiva? Se um sentimento profundo nos transporta como expectadores para tão perto do episódio do martírio? Se o afeto tem uma força tão esclarecedora? Como se pode falar de objetividade diante dessas formas tão diversificadas de coros? (RUEB, 2001, p. 276).

A Paixão segundo São Mateus é uma peça fragmentada, de configuração mista, que se dá pela forma de construção de cunho operístico. O tratamento dramático fica ainda mais comovente com a explosividade dos coros e com os recitativos que

²⁹ Sistema habitual de numeração das peças de Bach.

narram as passagens que antecedem a morte de Jesus, nas quais o compositor arquiteta um misto de exteriorização, alternado com a interiorização, através das árias e com a confluência de uma realidade psíquica, emocional e cognitiva do ser humano. Nessas passagens, a exteriorização é feita através dos recitativos, que narram o texto bíblico de forma quase falada, numa exposição dos fatos, como, por exemplo, Jesus afirma que a páscoa acontecerá em dois dias, e o filho de Deus será entregue ao sacrifício. A interiorização através das árias leva o ouvinte a uma introspecção pela letra e, principalmente, pela melodia. Como o recitativo é quase falado, a melodia das árias faz o ouvinte refletir sobre a história de Cristo e interiorizar-se. Uma das árias para soprano mais conhecidas dessa obra musical é *Blüte nur*, que discorre sobre um coração ensanguentado, assassinado por um menino que se converteu em serpente.

A obra, dividida em duas partes, é composta de 78 peças; entre elas, 15 corais, 23 árias, texto bíblico concentrado nos recitativos e coros, sendo baseada no *Evangelho de São Mateus*, capítulos 26 e 27, o qual é também a base da obra *Paixão segundo São João*, porém com caráter diferenciado. É considerada como o ponto máximo da música sacra luterana. Com coral em estilo *concertato*³⁰, na *Paixão segundo São Mateus*, Bach utilizou recitativos *secco*³¹ e *accompagnato*³², intercalados pela poesia de Christian Friedrich Henrici, mais conhecido como Picander, para as árias e para os recitativos em *arioso*³³.

A obra musical tem, em sua introdução, um lamento instrumental. Essa parte é considerada a mais elaborada de toda a obra. Nela, fica a demonstração de sua grandiosidade, que é marcada pela insistência do órgão e do baixo contínuo, num sugestivo meio de repetição rítmica pontuada, com grandes saltos, escalas elegantes e

³⁰ Estilo concertato: termo derivado de concerto e utilizado para significar “à maneira de um concerto”. Costuma ser aplicado ao “concerto vocal” da primeira metade do séc. XVII, em que umas poucas vozes eram acompanhadas por órgão ou por outros instrumentos harmônicos. Cf. *Dicionário Grove de música*.

³¹ Recitativo *secco* é um tipo de escrita vocal, normalmente para uma voz, que segue os ritmos e as acentuações normais do discurso; seus contornos são em termos de altura, e protela a cadência no contínuo até o cantor concluir sua parte. Cf. *Dicionário Grove de Música*.

³² Recitativo *accompagnato* é um tipo de escrita vocal acompanhado de outros instrumentos que não o contínuo. Cf. *Dicionário Grove de Música*.

³³ Arioso é um termo que indica um estilo de execução cantante, em oposição ao declamatório. Foi usado com frequência para uma passagem em andamento regular, em ou após um recitativo; por exemplo, nas óperas do séc. XVII e nas cantatas de Bach. Cf. *Dicionário Grove de Música*.

Para que se compreenda melhor como se dão essas entradas, observe-se o Gráfico 1:

Gráfico 1 – Representação das entradas do sujeito e do contrassujeito.



Se posicionarmos um lápis colorido sobre as notas da partitura para a flauta transversa II e/ou oboé II, teremos o seguinte desenho, na cor verde, para representação do tema e na cor vermelha, representada pelo primeiro violino, sua inversão num diálogo que, enquanto um “fala” o outro “escuta”. As notas paradas são indício de que é a vez do outro instrumento se comunicar. Verifique-se que um começa e logo depois para numa nota como se estivesse aguardando a fala do outro. Em seguida, procuram manter o diálogo em que um sobe e outro desce buscando o movimento oposto do outro.

Após essa introdução instrumental, surgem os grandiosos coros duplos, completamente excitados, exclamando “Vem!”, como um convite para esse lamento. O coro duplo³⁴ canta na tonalidade de mi menor e conduz o mesmo diálogo de perguntas e respostas repletas de sentimentos. Dialoga com a orquestra, sugerindo um choro nos instrumentos de arcos para descrever a dor da humanidade, trazendo a reflexão na esperança de encontrar consolo nesse momento de contemplação, no qual o homem passa do estado de ator para o de espectador. O texto do coro duplo inicial, traduzido por Lukas D’Oro, pronuncia:

Venham, filhas; ajudem-me a chorar!
 Olhem! (quem?) O noivo.
 Olhem-no! (como?) Como um cordeiro.
 Olhem! (o quê?) a sua paciência.
 Olhem! (para onde?) Para as nossas culpas.
 Olhem-no! Por amor e clemência
 Ele carrega a madeira da própria cruz³⁵.

³⁴ Faixa nº 1 do cd em anexo.

³⁵ Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen/ sehet! Wen? Den Bräutigam/ Seht ihn! Wie? Als wie ein Lamm/ Sehet! Was? Seht die Geduld/ Seht! Wohin? Auf insre Schuld/ Sehet ih naus Leb und huld/ Holz zum Kreuze selber tragen. Tradução para o português por Lukas d’Oro.

O segundo coro canta as palavras entre parênteses modelando um diálogo entre os crentes e a filha de Sião, num movimento de ir e vir, até a conclusão. O coro duplo originário de seus *Motetos*³⁶ e o uso abundante de corais com paternidade no *Cantus Firmus*³⁷ emergiram de suas composições eclesiásticas, sendo comparados em sua estrutura com *A Paixão Segundo São João*. Há também um grupo de meninos que faz o *cantus firmus*, com vozes angelicais se sobressaindo melodicamente ao diálogo do coro duplo. Esse canto é denominado de coro em *ripieno*³⁸, cuja melodia do *cantus firmus*, “*O Lamm Gottes unschuldig*” (Ó inocente Cordeiro de Deus), durante muito tempo, foi tocada pelo órgão e, posteriormente, substituída por um coro de meninos que pedem compaixão ao filho de Deus que, pacientemente, foi crucificado, desprezado e, mesmo assim, suportou os pecados do mundo.

A narração feita pelo tenor Evangelista acontece de diferentes maneiras. Às vezes, com concretude, serenidade, objetividade e tranquilidade; outras vezes, em tom épico, apaixonadamente, de forma alterada, irritada, abalada, em recitativo *secco*³⁹, e “pelos coros, sendo a narração entremeada de corais, um dueto e numerosas árias, a maior parte das quais precedidas de recitativos em *arioso*.” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 454).

Um coral entra em cena tranquilamente, questionando sobre qual transgressão Jesus cometeu para que pague com tamanha austeridade. O Evangelista narra os versículos três e quatro (FIGURA 6) em recitativo *secco*, sucedido de mais um coro duplo, no qual os sacerdotes principais buscavam um modo de prender Jesus, e definiram que não fosse durante a Páscoa, para não gerar tumulto.

³⁶ Moteto é uma das formas mais importantes de música polifônica até 1750. Consistia em acrescentar palavras à voz ou às vozes superiores de uma CLAÚSULA, com um tenor em cantochão (moteto deriva do francês *mot*, “palavra”).

³⁷ *Cantus firmus*, em latim, é “canto fixo”. Expressão usada no contexto da polifonia dos séculos XIV-XVI para uma melodia de cantochão, frequentemente em valores de notas longas e iguais, ou para uma melodia já existente, utilizada como base de uma composição polifônica; em geral, situava-se na parte do tenor. Nos manuais de contraponto também costuma significar “parte dada”.

³⁸ *Ripieno*, em italiano, é pleno. O *tutti* (ou concerto grosso), a ser diferenciado do grupo de solistas, em uma orquestra que executa música, especialmente concertos, do período barroco.

³⁹ Faixa nº 2 do cd em anexo.

Figura 6 – Recitativo *secco*.

4) RECITATIVO. Coro I.

Evangelist. Da versammle-tensich die Ho-hen-priester und Schriftgelehrten, und die

Organo e Continuo.

Fonte: BACH, 1729, BWV, 244, p. 36.

Bach possuía um enorme conhecimento sobre a voz, e exigia dela o que ela podia oferecer, promovendo um equilíbrio entre solo, coro e orquestra. Ao mesmo tempo em que se preocupava com o equilíbrio da obra, misturava estilos, além da produção de imagens, denominadas, por Murray Schafer, de paisagens sonoras.

A nona peça musical é um recitativo acompanhado, no qual podemos verificar, a partir da Figura 7, o acompanhamento feito pelas flautas, pelo órgão e pelo baixo contínuo. É denominado também de *arioso*, com um motivo surgindo dessas flautas, trazendo a leveza e a suavidade necessárias para que uma mulher se renda em lágrimas, ao preparar o corpo de Jesus com óleo para ser sepultado. É um estilo de execução cantante usado com frequência para uma passagem após um recitativo nas óperas e nas cantatas de Bach. Handel, entre outros, às vezes usava o termo *arioso*⁴⁰ para indicar uma ária curta.

Figura 7 – Recitativo acompanhado.

9) RECITATIVO. Coro I. 45

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Alto.

Organo e Continuo. pizz. Du lie - ber Hei-land du, wenn dei-ne

Fonte: BACH, 1729, BWV, 244, p. 45.

⁴⁰ Faixa nº 3 do cd em anexo.

O recitativo acima prepara para a ária⁴¹ em forma *da capo*⁴² para contralto, que se parece com um minueto, dança da aristocracia francesa, leve, graciosa, saltitante e, ao mesmo tempo, solene. Bach a constrói na forma a-b-a, na qual as duas flautas pronunciam o arrependimento dos pecados, trazem a culpa e o desejo de que suas lágrimas sejam transformadas em agradáveis aromas.

O 12º número musical é também uma ária⁴³ *da capo* para soprano, cuja letra se apresenta como uma dança entre a voz solista e os instrumentos que ajudam no relato da traição de Judas ao receber trinta moedas de prata para entregar Jesus aos sacerdotes. Seu texto evoca o sangue, símbolo da vida e veículo das paixões:

Sangra, querido coração!
O menino que criaste,
Que amamentaste no teu peito,
Ameaça assassinar-te,
Pois converteu-se em serpente⁴⁴.

Um corte se abre para que a serpente surja trazendo a morte causada pela traição. Um coração derramando lágrimas de sangue e sofrendo ao perceber que se doou à pessoa errada, ao traidor que, agora, deseja sua morte.

Os afetos são representados na música através da expressão musical determinada pelo compositor. Se há um momento de raiva, as notas são colocadas com valores pequenos, com tensões provocadas por escalas que sobem e descem no intuito de promover tensões e relaxamentos, conforme a necessidade da narrativa. Há uma correspondência entre os afetos, a expressão musical e o texto, que mantêm uma relação intrincada com a música bachiana.

O número 15 tem seu início através de um recitativo *secco*, no qual o Evangelista, junto com Jesus, narra as cenas, deixando-nos perceber a aproximação da Santa Ceia, na qual Jesus afirma que um dos seus doze discípulos irá traí-lo, e cada um pergunta se é ele, em onze repetições da frase harmonizada para quatro

⁴¹ Faixa nº 4 do cd em anexo.

⁴² Forma *da capo* é dividida em três partes. A parte A, que é seguida pela parte B, totalmente diferente da primeira, se repete para ser concluída a peça, sendo, portanto, na forma ABA, ou ainda, ABA'.

⁴³ Faixa nº 5 do cd em anexo.

⁴⁴ Blute nur, du liebes Herz! Ach, ein Kind, das du erzogen, Das an deiner Brust gesogen, Droht den Pfleger zu ermorden, den es ist zur Schlange worden.

vozes: “Herr, Bin ich’s⁴⁵?” (“Senhor, sou eu?”). Somente Judas não pergunta, por isso onze, e não doze indagações, conforme as figuras 8a e 8b, a seguir:

Figura 8a – *Allegro*: Santa Ceia.

CORO I
Allegro

Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo e Continuo.

Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's.
Herr, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's.
(Sv) Tutti
ihm: Herr, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's.
Herr, bin ich's, bin ich's.

Fonte: BACH, 1729, BWV, 244, p. 58.

Figura 8b – *Allegro*: Santa Ceia.

Vl.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Org.
Cont.

Herr, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's?
bin ich's bin ich's, Herr, bin ich's?
ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's?
Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, bin ich's?

Fonte: BACH, 1729, BWV, 244, p. 59.

Fica subentendido que somente Judas não questionou, nesse *allegro*, por ser realmente ele aquele quem ferirá Jesus no coração. A peça é modificada em seu andamento para mostrar a insatisfação dos onze discípulos ao receberem de Jesus a

⁴⁵ Faixa nº 6 do cd em anexo – 1.48min.

notícia de que um deles o trairia. Nessa Ceia, pão e vinho são celebrados como veículos da vida que, aqui, é representada pela morte, pela transformação do corpo de Cristo em espírito divino.

A ária⁴⁶ de número 19 para soprano é o desejo de fusão humana e divina, sendo seguida pelo recitativo⁴⁷ número 20, no qual o Evangelista narra a ida de Jesus para o Monte das Oliveiras:

Quero oferecer-te meu coração,
Mergulhar-te nele, meu Salvador.
Quero em ti fundir-me;
Se o mundo é pequeno demais para ti,
Que sejas tu só para mim,
Mais que o céu e o mundo⁴⁸.

Cada peça é numerada individualmente na partitura. O coral da Paixão é repetido cinco vezes, em tonalidades diferentes, e é indispensável para a arquitetura da obra, sendo correspondente aos números 21, 23, 53, 63 e 72. Verificamos que Bach, em seu trabalho artesanal, mesmo repetindo o tema na voz do soprano, igual para os cinco, teve algum trabalho com esses coros. A colagem das partes dos corais citados anteriormente comprovam as observações feitas:

Figura 9 – Coral I.

The image shows a page of a musical score for a chorale. At the top, it is labeled 'CHORAL. Coro I. II'. The score includes parts for Soprano, Flauto traverso III, Oboe II, Violino I, Alto, Tenore, Viola, Basso, and Organo e Continuo. The lyrics are written in German and Portuguese. The German lyrics are: 'Dein Mund hat mich ge-la-bet mit Milch und sü-ßer Kost, dein Geist hat mich be-ga-bet mit man-cher Himmels-lust.' The Portuguese lyrics are: 'Vondir, Quell al-ler Gü-ter, ist mir viel Gut's ge-tan. Er-ken-ne mich, mein Hü-ter, mein Hir-te, nimm mich an, Vondir, Quell al-ler Gü-ter, ist mir viel Gut's ge-tan. Dein Mund hat mich ge-la-bet mit Milch und sü-ßer Kost, dein Geist hat mich be-ga-bet mit man-cher Himmels-lust.'

Fonte: BACH, 1729, BWV, 244, p. 71.

⁴⁶ Faixa nº 7 do cd em anexo.

⁴⁷ Faixa nº 8 do cd em anexo.

⁴⁸ Ich Will dir mein Herze schenken, Senke dich, mein Heil, hinein. Ich will mich dir versenken; ist dir gleich die Welt zu Klein, Ei, so sollst du mir allein Mehr als Welt und Himmel sein. Ária nº 20.

As músicas número 21⁴⁹ e 23⁵⁰ são exatamente iguais, seguindo a mesma harmonização em todas as vozes. O compositor simplesmente faz a transposição de tonalidade, baixando, em meio tom, a número 23. Essa mudança de tonalidade modifica o sentimento a ser expresso, o que se pode observar nas Figuras 9 e 10.

Figura 10 – Coral II.

CHORAL. Coro I.II.

Soprano.
Oboe I II, Violino I
col Soprano.

Alto
Violino II col Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

S.
A.
T.
B.
u.

S.
A.
T.
B.
u.

Fonte: BACH, 1729, BWV, 244, p. 74.

A forma binária frequentemente encontrada no coral sacro é igual em todos os corais citados antes, os quais foram divididos em duas partes que se repetem: [AA: BB]. Nesse caso, o arquiteto construiu a primeira parte (A) com quatro compassos, que se repetem com um novo texto. A segunda parte (B) foi composta com oito compassos, totalizando dezesseis, oito em cada parte. Pelo fato de a primeira parte ser construída em quatro compassos que se repetem, visualmente são doze os compassos nos quais Bach cria cinco momentos diferenciados com o mesmo tema.

⁴⁹ Faixa nº 9 do cd em anexo.

⁵⁰ Faixa nº 10 do cd em anexo.

O número 53⁵¹ é feito no mesmo molde, com os mesmos números de compassos e a mesma divisão. Nele, o compositor copia dos anteriores a parte A, e trabalha com modificações rítmicas e harmônicas nas vozes do contralto, do tenor e do baixo na parte B. Os outros dois corais, 63⁵² e 72⁵³, são parecidos entre si, seguindo um formato diferenciado dos anteriores. O início de ambos já têm um processo harmônico diferenciado. Suas vozes sofrem pequenas modificações no ritmo e na harmonização, sem comprometer o resultado final, que é torná-los semelhantes, e não iguais. Nas cinco peças, a voz do soprano permanece a mesma, com um detalhe no terceiro compasso da parte A, número 72 (em vermelho) da Figura 11, que ele enfeita, acrescentando duas semicolcheias no segundo tempo.

Figura 11 – Voz soprano.

The image shows a page of a musical score for a chorale. The title is "CHORAL. Coro I. II." and the number "72" is circled in red at the top left. The score is for Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo e Continuo. The Soprano part is circled in red, showing a detail in the third measure of the first system. The lyrics are: "Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de nicht von mir! Wenn ich den Tod soll lei-den, so tritt du dann her-für!". The score is in G major and 4/4 time. The Soprano part is in the treble clef, and the other parts are in their respective clefs. The Organo e Continuo part has figured bass notation below it.

Fonte: BACH, 1729, BWV, 244, p. 283. (Houve alteração na ilustração para fins didáticos).

É a única mudança na voz do soprano. Afirmamos que Bach construiu um tema e o variou harmonicamente. Ele não manteve a mesma sequência de acordes para todos os corais. De vez em quando, substituía um acorde em tonalidade maior por outro em tonalidade menor ou com algumas modificações rítmicas, mantendo a essência musical nos cinco. Os corais foram criados para manifestar a tristeza e a dor que vão, aos poucos, se ampliando, de acordo com cada tonalidade. Foram

⁵¹ Faixa nº 11 do cd em anexo.

⁵² Faixa nº 12 do cd em anexo.

⁵³ Faixa nº 13 do cd em anexo.

esculpidos nas tonalidades mi maior, mi bemol maior, ré maior, ré menor e lá menor. A descida de tonalidade é quebrada pelo tom de ré menor do número 63, que é mais intenso, mais vivo e instiga a dor. Esse movimento conduzido pelos corais, que é transposto numa descida de semitons, até chegar à morte de Cristo, tornou-se, portanto, o ponto focal em direção ao qual se movimenta toda a obra. Os cinco corais não foram exatamente construídos com a mesma função. Os números 21 e 23 antecedem os recitativos narrados pelo Evangelista, por Pedro e por Jesus, enquanto os números 53, 63 e 72 preparam o ouvinte para as árias que seguem cada um desses coros. Vê-se aí que a estrutura surpreende com algumas novidades, como, por exemplo, nem todos os cinco coros antecederem as árias.

Para condenar Jesus à morte, os principais sacerdotes procuravam um testemunho falso contra Ele, e o encontram no número 39⁵⁴, retratando a calúnia num cânone em duas vozes, para contralto e tenor, representando testemunhas condescendentes em demasia, que se unem para acusar Jesus, levando-o à morte. As testemunhas desfiguraram a palavra de Jesus, que dissera: “Destruí este templo e eu o reedificarei em três dias.” (BIBLIA SAGRADA, 2002, p. 1318), afirmando que as palavras Dele foram: “posso destruir o templo de Deus e reedificá-lo em três dias. Jesus, permanecendo calado, contribuiu para que as testemunhas deturpassem Sua palavra. Dessa forma, os príncipes dos sacerdotes conseguiram culpá-lo, levando-o à morte.” (BIBLIA SAGRADA, 2002, p. 1318).

A flagelação de Cristo no recitativo acompanhado no número 60⁵⁵ é bastante convincente. O duo de violinos, uma viola, um órgão e o baixo contínuo são instrumentos que imitam as chicotadas da flagelação, usando um ritmo repetitivo de figuras musicais, como as semicolcheias pontuadas e fusas, provocando essa sensação com a paisagem sonora.

O número 69⁵⁶ é o lamento da filha de Sião, com acompanhamento de oboés *da caccia*⁵⁷, violoncelo, órgão e baixo contínuo. Esse recitativo, feito para a voz de contralto, representa a expressividade emotiva provocada pelas excessivas

⁵⁴ Faixa nº 14 do cd em anexo.

⁵⁵ Faixa nº 15 do cd em anexo.

⁵⁶ Faixa nº 16 do cd em anexo.

⁵⁷ Oboé *da caccia* é um oboé tenor usado em música formal associada à caça. Vem da palavra francesa *hautbois*, que significa madeira alta, comprida e dura.

modulações. O recitativo número 73⁵⁸, feito a partir do capítulo 27 do *Evangelho de São Mateus*, versículos 51-54, é uma paisagem sonora das mais conhecidas. O Evangelista narra sobre o rasgo do véu do santuário e o tremor de terra, com pedras se abrindo e corpos de santos surgindo por entre as fendas, aparecendo, ao povo e aos que o guardavam, Jesus, afirmando ser Ele o verdadeiro Filho de Deus: “Por vezes, o acompanhamento do baixo combina-se com a narração altamente dramática” (GEIRINGER, 1985, p. 202). O acompanhamento do baixo fornece à paisagem sonora uma intenção de parecer real, tanto o rasgar do véu quanto o da terra se abrindo. A sinestesia é fundamental para convencer o público da narrativa que está sendo contada. O visual se forma a partir do auditivo, que vai, aos poucos, criando um cenário da história de Cristo.

De acordo com Rueb, “o gosto pela monumentalidade e a apresentação grandiosa, com orquestra e coro abundantemente preenchidos ao gosto do romantismo, favoreceram o sucesso explosivo.” (RUEB, 2001, p. 280). O autor ainda acredita que, para ressuscitar a obra de Bach, Mendelssohn aboliu de sua apresentação uma grande parte da obra. Mesmo tendo sido apresentada parcialmente, “as pessoas ficam espantadas com a grandiosidade da arquitetura da obra e, mais ainda, com a profusão de melodias, a riqueza da expressão dos sentimentos e da Paixão, a singularidade dos trechos declamados e a força dos efeitos dramáticos.” (RUEB, 2001, p. 282).

A narrativa musical bachiana executada pelo tenor Evangelista possui uma tonalidade expressiva, enquanto no recitativo para baixo, feito por Pedro, há uma sucessão de notas cantadas para a mesma sílaba, denominada de *melisma*.

O dueto número 33⁵⁹ é uma ária em sol menor com solo para soprano e alto (vozes masculinas), pois naquela época não era permitida a participação de mulheres. A narrativa segue após a captura de Cristo, e a ária representa a dor de dois discípulos, interrompidos por jaculatórias do coro: “Deixem-no, soltem-no, não o amarrem!”⁶⁰. Mais adiante, entra o coro duplo em oito partes: “ó relâmpagos, ó

⁵⁸ Faixa nº 17 do cd em anexo.

⁵⁹ Faixa nº 18 do cd em anexo.

⁶⁰ Laßt ihn, haltet, bindet nicht!

trovões⁶¹, descritos com uma grandiosa violência vocal e orquestral, demonstrando sentimentos de desespero e de raiva, numa fuga vigorosa.

O coral 48⁶² lembra o tema do coral *Jesus bleibt meine Freude*, da Cantata 147⁶³, comprovando que Bach reutilizava suas criações, ou melhor, parodiava-as. O coral da *Cantata 147* foi composto em compasso ternário, enquanto no coral da *Paixão segundo São Mateus*, criado em compasso quaternário, manteve-se o tema musical.

Figura 12 – Parte do soprano do coro 48 da Paixão.

192

Soprano.
Flauto traverso I. II.
Oboe I. II. Violino I.
cel Soprano.

48 CHORAL. Coro I. II.

Bin ich gleich von dir ge-wichen, stell' ich mich doch wie-derein;

Fonte: BACH, 1729, BWV, 244, p. 192. (Houve alteração na ilustração para fins didáticos).

A seguir, verifiquemos a Figura 13, que é parte do coro da *Cantata 147*, para comparação. Observemos que a melodia é a mesma, com ritmo modificado pelo compasso que, na Paixão, é dividido em quatro e, na cantata, em três tempos.

Figura 13 – Parte do coro da *Cantata 147*.

Je - sus weh - ret al - lem Lei - de, er ist mei - nes

Fonte: BACH, 1729, BWV 147, p. 231. (Houve alteração na ilustração para fins didáticos).

Verifica-se, na partitura da Figura 13, a semelhança na melodia do soprano e no coro da Paixão, configurando paródia, com a mesma tonalidade, apenas diferenciada pela clave que, na *Cantata 147*, é a de dó, e não a de sol, como no coral da Paixão. Duas frases são mostradas neste estudo de ambas as peças: na segunda

⁶¹ Sind Blitze, sind Donner.

⁶² Faixa nº 19 do cd em anexo.

⁶³ Faixa nº 20 do cd em anexo.

peça, elas são separadas por um compasso; na primeira, existe uma fermata⁶⁴ para fazer o processo de separação.

Muitos críticos comparam a *Paixão em estudo* com uma ópera. Mesmo não sendo de cunho representativo, Bach conseguiu manter aspectos teatrais, construindo um diálogo entre a obra e os espectadores que, nos corais da Turba (povo), cantam aceitando o convite à ação, deixando de ser meros espectadores, fazendo o caminho inverso de contemplação que a obra denota. Esse acréscimo de elementos teatrais levou Bach a ser considerado transgressor do divino. Para o público pietista e luterano da época, “essas cantatas eram representação da música carnal, voluptuosa, empolada”, usada para irritar e para confundir as pessoas, afirma Rueb (2001, p. 107). O objetivo era acabar com imposições feitas aos compositores pela igreja. Bach, porém, sempre ousado e transgressor, lutava pelo que acreditava ser a música, e sustentou sua ousadia mantendo os elementos teatrais, manipulando sensações e sentimentos através das paisagens sonoras criadas na obra.

As paisagens sonoras estão em evidência em quase um terço dessa obra, nos números indicados a seguir: 9, 10, 12, 15, 25⁶⁵, 26⁶⁶, 33, 39, 46, 47, 54, 58, 59, 60, 66, 67, 69, 73, 74 e 77. Essas paisagens foram estudadas por Karl Geiringer, que as esclarece em seu livro que leva o nome do compositor Johann Sebastian Bach.

As paisagens sonoras transformam-se em armas, das quais o artista dispõe para manipular sentimentos e sensações em seus expectadores. Na *Paixão segundo São Mateus*, essas sensações são vivenciadas desde a primeira peça até a última, atraindo para si estruturas diferenciadas, fragmentadas como uma bricolagem, num movimento de recortar e de colar incessante, talvez pelo simples fato de ser construída por um *expert*, e não por uma pessoa não especializada.

Compreendemos, portanto, que a obra de Bach acima referida, com suas colagens, fragmentações e montagens, pode ser aproximada do romance de João Gilberto Noll, analisado nesta dissertação, não só porque Noll afirma ouvir e ter ouvido *A Paixão segundo São Mateus*, mas justamente pelas semelhanças na

⁶⁴ Fermata é um sinal musical que aumenta a duração da nota e é representada por uma meia lua com um ponto central embaixo e fica próximo da cabeça da nota. ☺

⁶⁵ Faixa nº 21 do cd em anexo.

⁶⁶ Faixa nº 22 do cd em anexo.

fragmentação, nas colagens e recortes, nas sinestésias utilizadas na composição do romance, que serão objeto do nosso terceiro movimento.

3º Movimento
A PAIXÃO BACHIANA EM NOLL

3.1 O Palimpsesto da paixão de Cristo

Parafrazeando Giorgio Agamben, buscamos ser contemporâneos dos textos e autores examinados nesta pesquisa, fazendo uma aproximação entre literatura e música ao mesmo tempo em que tentamos um afastamento para melhor compreensão das obras. Ao analisarmos o romance *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll, e o oratório *A Paixão segundo São Mateus*, de Johann Sebastian Bach, verificamos uma possível inspiração do escritor colhida no compositor alemão a partir da utilização de textos bíblicos que remetem ao evangelho de São Mateus, além de pontos estruturais e uma variedade de elementos musicais surgidos da repetição e do contraste como a forma ternária, tema e variações, forma sonata, entre outras formas e expressões musicais que nos levam à obra bachiana supracitada.

Para abonar essa afirmativa, Noll admite em entrevista, concedida por *email* a esta pesquisadora, que escutava muito *A Paixão segundo São Mateus*, enquanto criava o romance: “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*.” (NOLL, 2013)⁶⁷. Fábio Figueiredo Camargo (2014) trabalha com o jogo sonoro das palavras no romance em relação à cantata nº 106 de Bach.

Em *A fúria do corpo* o escritor faz referência a Bach, citando a cantata *Actus Tragicus*, enquanto que em *Acenos e afagos* ele abusa do palimpsesto e rasura o texto bíblico. O palimpsesto se dá pelas marcas inscritas no texto utilizando expressões e lamentos comuns em ambos. Afirmamos que a composição de *Acenos e afagos* lida com o tema da Paixão de Cristo ao evocar partes do texto bíblico referentes ao *Evangelho de São Mateus* através do uso de figuras de linguagem como a metonímia e a metáfora: “Acompanha todas as minhas estações.” (NOLL, 2008, p. 62). A palavra *estações* conquista uma significação no texto se considerarmos o palimpsesto. São fases em que o narrador evita o sexo, se opondo a outras em que o deseja todos os dias. Ele faz sexo com uma cabra, com sua esposa, com uma velha de oitenta anos, com o engenheiro e com um garoto de programa que o agride

⁶⁷ Entrevista concedida a Maria Amélia Callado. A entrevista se encontra anexa ao final deste trabalho.

violentamente até a morte. Durante a Paixão, Cristo passou por cinco Estações da Cruz, conhecidas como a Via Dolorosa que trata da agonia, flagelação, coroação com espinhos, crucificação e morte. Essas passagens denominadas também de mistérios, podem ser comparadas às atuações do protagonista. Como, por exemplo, sua infância, quando ele conhece e luta com o garoto, que futuramente se parecerá com o engenheiro; em um segundo momento, o reencontro do narrador com o engenheiro, o que o leva a se apaixonar por ele; em um terceiro momento, sua primeira morte; num quarto momento a ressurreição do personagem, para, num quinto e último ponto de parada, chegar à morte, ao fim da narrativa quando reinicia novo ciclo.

Para remeter ao texto bíblico apresentando o diferencial, o protagonista trata o corpo como oferenda. Utiliza expressões que misturam o sacro e o profano tratando os termos com equidade: “cacete em oferenda.” (NOLL, 2008, p. 65); “O que significava a minha posição assim de súplica? Talvez uma cena bíblica.” (NOLL, 2008, p. 70); “transmitindo fragmentos de palavras rubras, gemidos, a glória dos gozosos.” (NOLL, 2008, p. 74); “a minha sepultura fora violada. O meu cadáver, raptado.” (NOLL, 2008, p. 82); “[...] o ato de ressuscitar visava apenas à minha participação na fabulosa hecatombe final.” (NOLL, 2008, p. 83).

Todas estas frases nos remetem ao texto bíblico. O uso da palavra “cacete” serve para demonstrar que este é tratado como artefato sublime, ofertado do mesmo modo como Jesus oferece seu corpo para salvar a humanidade. A posição de súplica, de joelhos, é utilizada no ritual religioso como forma de submissão, aceitação das imposições religiosas. A narrativa recorda cenas bíblicas como a negação de Pedro por Jesus antes de o galo cantar. No romance essa cena encontra-se da seguinte forma: Um galo cantou. [...] o galo cantou outra vez.” (NOLL, 2008, p. 93); “o galo cantava.” (NOLL, 2008, p. 116). Essas expressões nos fazem retornar ao texto bíblico do Evangelista. O diálogo acontece entre Pedro e Jesus, no qual Pedro afirma não envergonhá-lo jamais. Jesus, por sua vez, responde: “Em verdade te digo: nesta noite, antes que o galo cante, três vezes me negarás.” (BIBLIA, 2002, p. 1317).

Em *Acenos e afagos*, o diálogo acontece de forma inversa, como uma espécie de contracanto⁶⁸. O galo canta três vezes. O narrador está com o engenheiro enquanto

⁶⁸ Melodia secundária, elaborada polifonicamente em relação à principal. *Dicionário Houaiss eletrônico*.

o galo canta pela primeira vez. Após o terceiro canto do galo, o protagonista vai ao açougue, traz para casa o açougueiro, trai o engenheiro com este homem que trouxe para casa, e o nega logo em seguida não querendo mais vê-lo. “Precisava esconder do mundo os meus furtivos (ou não furtivos) encontros carnis.” (NOLL, 2008, p.118). Ele nega o engenheiro ao traí-lo com o açougueiro; nega o açougueiro ao não desejar lembrar o encontro, nem vê-lo nunca mais; nega a si mesmo por almejar esconder do mundo seus atos. Ele nega, portanto, seus atos sexuais por três vezes. Ele nega sua condição de futura mulher que possui um corpo em transformação. Sua paixão pelo engenheiro possuía um movimento de aproximação e afastamento que o levava a trair o companheiro em sua ausência. O protagonista continua buscando prazer sexual, como ele mesmo afirma em outra “freguesia”. Ele não vai parar e afirma: “Esperarei por meu amor toda coroadada de tanto andar para um matadouro bem mais longe” (NOLL, 2008, p. 118) para esconder do seu mestre os encontros carnis que buscava. De tanto desejar esse homem, o narrador resolve parar essa busca que parecia infinita até encontrar um matadouro onde não havia ninguém para buscar.

Tanto Bach quanto Noll utiliza um todo que, por sua vez, é repartido em inúmeros elementos que denominamos de fragmentos. Essas partes interrompidas dentro do todo formam o texto por completo que absorve textos sacros e profanos que se mesclam para formar esse todo que, no caso do romance, tratamos como parágrafo único, numa montagem que representa a Sinfonia do corpo⁶⁹. Ambas as obras são construções formais pensadas para colocar em evidência o belo e provocar os sentidos do ouvinte/leitor.

Em Bach havia a procura pelo sublime através da forma, que foi buscada também pelo escritor pós-moderno. A sofisticação através de jogos metafóricos é um acontecimento em ambas, assim como a riqueza de imagens e o conflito interior, marca denominada barroca que emergiu na contemporaneidade de modo muito patente. A exploração do estético, o trabalho com a forma, o planejamento são elementos essenciais para que a obra de Bach busque o caminho para a eternidade, não sendo diferente em Noll. Embora sua forma se diferencie da forma bachiana, ainda assim, elas são convergentes. A fragmentação do mundo contemporâneo, o

⁶⁹ Tratamos o termo sinfonia como peça única.

que, de certo modo, se parece com a fragmentação do mundo em que Bach viveu, atinge o indivíduo, que se percebe isolado, sem vínculos duradouros e busca o prazer pessoal a qualquer preço. O protagonista do romance vivencia os efeitos violentos dessa desagregação social, como o protagonista da *Paixão* de Bach vê seu mundo e seu corpo ruir e desagregar-se.

A *Paixão* bachiana possui texto com tema religioso central, misturado a poemas de Christian Friedrich Henrici (Picander), poeta que escreveu para outras obras que Bach musicou. O texto bíblico presente na obra musical utiliza na íntegra a história bíblica, porém ousadamente fragmentada, na qual Jesus entrega seu corpo em sacrifício para extinguir os pecados da terra. A fragmentação acontece com a narrativa bíblica feita pelo Evangelista, aquele que narra o evangelho, no caso, Mateus, intercalada por árias e ariosos, poemas que ajudam a narrar a *Paixão* de forma dramática, porém contemplativa, com uma riqueza de imagens sugeridas pelos episódios da vida de Cristo, como contada na Bíblia, mas recortada pelo compositor a seu modo.

Ao fragmentar o sacro no profano, há um cuidado com a narrativa no texto nolliano ao utilizar a música para mover os afetos, e como inspiração para sua criação. Para fazer ecoar o “eu” que navega nas profundezas do rio Guaíba, o protagonista reproduz o íntimo do ser humano através da música, que possui uma missão declarada por Hegel: “A missão principal da música consiste, portanto, não em reproduzir objectos reais, mas em fazer ressoar o eu mais íntimo, a sua mais profunda subjetividade, a sua alma ideal.” (HEGEL, 1993, p. 494). A reprodução do íntimo entrecortado por cenas cinematográficas, muitas vezes acompanhada da música, mostra como se deu o processo de criação do romance a partir da explicação sobre montagem apresentada por Maria Luiza Ramos em seu livro *Fenomenologia da obra literária*:

A influência da técnica cinematográfica na tendência para a *montagem* que se verifica na ficção contemporânea, como se o mundo fosse recriado através do trabalho conjunto de diversas câmaras em ação, a fixar diferentes perspectivas da realidade. (RAMOS, 2011, p. 147).

As diferentes perspectivas mostram uma ação em velocidade grandiosa, que transita pelo subjetivo e passa a existir para refletir a consciência e a sinestesia do

corpo traduzida em sinfonia. São utilizados nessa montagem, através da mistura de sacro e profano, elementos que surgem como artefatos de crítica ao poder, sobre os quais a religião exerce efeito no homem, impedindo-o de realizar desejos que ela, a religião, trata como pecado.

O ser humano é convocado pela religião o tempo todo para fazer essa limpeza de almas, lembrando que se o homem não sair em busca dessa limpeza mental e corporal será coroado com espinhos, sentirá dores, será crucificado como Jesus para pagar seus pecados. Num dado momento da narrativa o narrador faz menção a uma velha que havia sido prostituta em sua juventude. Ela, na atualidade da narrativa, distribui rolos de papel higiênico carimbados com o coração de Jesus, misteriosamente deixados em sua porta por um suposto admirador: “[...] convocando-a, silenciosamente, ao trabalho social pela higiene dos povos.” O mesmo narrador nos fala de uma prostituta que “[...] gritou de dilaceração. Depois vomitou sangue. E gozou sem o auxílio de ninguém. Ela contou sentir as mesmas dores de Cristo no Calvário.” (NOLL, 2008, p. 128). A religião age em busca dessa “higiene” de almas para retirar os pecados cometidos. Se o homem não se preocupa com essa “limpeza” seu destino é conseqüentemente o sofrimento. A junção do sacro e do profano repercute na produção da narrativa, na qual o discurso bíblico é rasurado ao ser aproximado do baixo corporal, conforme se pode notar no trecho supracitado.

Nesta frase o engenheiro pode ser comparado a Judas, o apóstolo que trai Jesus: “concluí também que o engenheiro ia bem no papel de meu traidor.” (NOLL, 2008, p. 135). É oferecido ao engenheiro o papel de Judas, mas não se sabe ao certo sobre seus atos. Sabemos que o narrador também é colocado no papel de Judas por trair o engenheiro todas as vezes que ele viajava. Na frase seguinte, o autor utiliza de parte integrante do Evangelho de São João “O verbo se fez carne [...]” (NOLL, 2008, p. 151). Aqui, a palavra de Deus é transformada no corpo de seu filho Jesus, que é colocado entre os homens. Na sequência temos duas frases: “Disfarcei o tesão pensando que os restos dele pareciam os de Cristo.” (NOLL, 2008, p. 171); “Agora queria lavar as mãos.” (NOLL, 2008, p. 175). Comparar os restos de Cristo com o do engenheiro tirou-lhe o desejo sobre o corpo do outro. O ato de lavar as mãos lembra Pôncio Pilatos, que lava suas mãos dizendo ser inocente pelo sangue derramado por Jesus. Pilatos tira de si a responsabilidade pela crucificação de Cristo, entregando-o

ao povo. O gesto de lavar as mãos é deixar de lado, não dar a devida importância aos acontecimentos. No romance o ato de lavar as mãos pertence ao narrador que, ao morrer em Porto alegre, aproveita da situação e abandona sua família. Ele é considerado morto por seus familiares e não desfaz o fato, no intuito de viver seus desejos sexuais se entregando aos prazeres corporais.

São muitas as expressões que nos remetem à paixão de Cristo e podem ser comparadas a instrumentos musicais necessários numa sinfonia permeada de frases bíblicas que nos remetem ao oratório de Bach. “Como Cristo, diziam terem vindo para confundir.” (NOLL, 2008, p. 51). Essa frase traduz que a crença em Cristo era feita por poucas pessoas, de acordo com o discurso bíblico. A maioria não acreditava em Cristo como salvador do mundo. Mas no romance essa oração permite falar de um submarino que traz uma tripulação de alemães juntamente com a informação: “O que os unia era um gosto aristocrático pelas artes da sodomia.” (NOLL, 2008, p. 51). Mais uma vez o discurso bíblico é rasurado, sendo aproximado do profano.

No texto de Noll encontramos ainda muitas palavras que rememoram a Paixão de Cristo como corpo, dor, sacrifício, sangue, traição, amor, vida e morte que compõem os elementos da paixão. A palavra “corpo” é repetida inúmeras vezes, incluindo suas variações: corpos, corporal, carnal, corpulento e físico. As palavras são utilizadas até o seu esvaziamento, conforme afirma Fábio Figueiredo Camargo: “João Gilberto Noll trabalha essa palavra a fim de esvaziá-la ao máximo de seu sentido habitual até que ela transfigure-se em puro som, conforme ocorre em diversas sequências narrativas que ele cria.” (CAMARGO, 2007, p. 21).

Essas sequências narrativas tendem ao mesmo processo de composição musical e nos levam a verificar as técnicas utilizadas na composição de *Acenos e afagos*. Sutilmente estão inseridas no texto nolliano, adicionadas a diversas expressões musicais, além da repetição de palavras, variações e dissonâncias.

Encontramos várias expressões musicais misturadas ao texto: “Tocava flauta doce [...]” (NOLL, 2008, p. 14); “Ele assoviou **grave** e possante [...]” (NOLL, 2008, p. 20 – grifo nosso); “Com **ritmo**, tudo corria melhor.” (NOLL, 2008, p. 28 – grifo nosso); “Sim, um contato **presto**, sem mediação de nada nem ninguém.” (NOLL, 2008, p. 42 – grifo nosso); “Fecho a porta em **pianíssimo**.” (NOLL, 2008, p. 63 – grifo nosso); “Com um **ritmo** que fazia lembrar uma **percussão metaleira**.” (NOLL,

2008, p. 71 – grifos nossos); “[...] aquilo enfim que subia até a superfície com esmero **pianíssimo**.” (NOLL, 2008, p. 106 – grifo nosso); “Ele respondeu em seu **registro grave**, lembrando Jamelão.” (NOLL, 2008, p. 155 – grifo nosso); “Enquanto houvesse o **ritmo** haveria vida.” (NOLL, 2008, p. 202 – grifo nosso); “[...] cascatas **sincopadas** [...]” (NOLL, 2008, p. 205 – grifo nosso). Elas nos indicam que há um narrador iniciado na arte musical, que não se contenta em nominar ou apresentar seu conhecimento, mas também faz citações de obras musicais e compositores populares e clássicos, sem se desvencilhar da paixão de um andarilho que “carrega sua cruz” e segue seu caminho sem hesitar, remetendo ao tema da música de Bach.

Diante da musicalidade de sua obra, Noll, em entrevista concedida por email a esta pesquisadora, afirma ter fascínio pela obra bachiana assegurando: “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 sua obra.” (NOLL, 2013). A expressão “tocar o sublime” aproxima o romance do oratório. Tanto *Acenos e afagos* quanto a obra musical bachiana é a tentativa de ultrapassar o lugar comum. Ambas buscam o esteticamente perfeito, uma posição superior, elevada que se aproxima do divino na tentativa de eternizá-las, torná-las grandiosas.

O escritor busca essa aproximação rasurando o texto bíblico, recortando-o e inserindo-o no romance. Cristo, ao ser sepultado, tem sua tumba vigiada para que Seu corpo não seja violado. Mesmo assim, esse corpo desaparece. Na narrativa de Noll essa situação pode ser verificada como uma variação sobre o mesmo tema:

Estariam confirmando a minha ressurreição? Sim, eles me queriam vivo nessa história, mesmo que a minha morte ao final pudesse constar no roteiro. [...] A justiça lavava as mãos. [...] O engenheiro se pôs a falar. Uma hora depois do sepultamento, violei a tua tumba, tarefa relativamente fácil, pois ainda não era uma sepultura cimentada ou marmorizada. Você me ressuscitou! (NOLL, 2008, p. 83).

O tema da ressurreição está presente no discurso bíblico e na *Paixão segundo São Mateus*, mas no romance ele ganha um tratamento profano e muito peculiar por se tratar da ressurreição, não de um santo, não de alguém que veio salvar a humanidade limpando-a de seus pecados. O narrador, assim como Cristo, é uma

estrutura circular, compósita. Em seu desejo pelo corpo dos outros, ele encarna a paixão não do espírito, mas da carne. Se há uma possibilidade de salvação na narrativa, ela virá pelo abandono do corpo às suas paixões carnis.

A *Paixão segundo São Mateus* é uma obra considerada contemplativa. Segundo Franz Rueb,

A música de Bach é contemplação e experiência emocional. Sua forma de arquitetura, porém, também fazem de sua música a expressão da razão. Os teólogos achavam que a razão poderia, sim, levar ao conhecimento, mas que ela sempre esbarraria em limites e, no fim, se confrontaria com o mistério (RUEB, 2001, p. 224).

Essa contemplação e experiência emocional também estão presentes em *Acenos e afagos* em confronto com o mistério, possivelmente pela estrutura das obras que comportam razão e emoção simultaneamente. Ambas evocam o mistério em busca do sublime, na tentativa de preencher a insuficiência humana e abrandar a violência do cotidiano. Noll afirma que Bach é o compositor que ele mais ouve enquanto escreve: “porque ele me tira um pouco da aridez do cotidiano. E o dever do escritor é tentar preencher a insuficiência humana.” (NOLL, 2013).

O caráter de diálogo que prevalece na obra musical, tanto na poesia de Picander, quanto nos instrumentos entre si, sugere a aproximação de conceitos musicais presentes no texto de *Acenos e afagos* assim como o jogo sonoro do coro duplo que dialoga com o romance através de seu narrador, personagens, leitor e seu entendimento sógnico.

Portanto, os desdobramentos acontecem nas duas obras com o objetivo de suscitar paixões, emoções, sentimentos e sensações das mais variadas, conforme o olhar do *performer* e/ou do leitor, ao observar a aplicação de conceitos, gêneros musicais, como a sinfonia e a sonata, algumas formas musicais como tema e variações; forma *da capo*; forma binária, ternária, formas de composição musical como o contraponto, a polifonia, a fuga, em um discurso de várias vozes, que nos levam a analisar também o tempo, o ritmo e o andamento, fazendo paridades com a obra musical.

Para fazer analogias entre as obras é necessário que o observador tenha condições de contemplá-las para sentir os efeitos que elas instigam em nós. São

dramas que entrelaçam sentimentos de clemência em determinados momentos; em outros a alegria, o prazer, e a vontade de entregar o corpo. O corpo fica a mercê do tempo e se entrega aos prazeres, mesmo quando as paixões são das mais intensas como a crucificação de Cristo que, tanto Bach quanto Noll, utilizou como artifício da representação.

Os textos da ária nº 12 *Blute nur* e do romance podem ser aproximados. O poema da obra musical é o seguinte: “Sangra querido coração! O menino que criaste, que amamentaste no teu peito, ameaça assassinar-te, pois converteu-se em serpente”⁷⁰. Trata da traição do apóstolo Judas Iscariotes, que Jesus escolheu como um de seus discípulos, conferindo-lhe poder e cura de todo o mal e enfermidade para que oferecesse gratuitamente ajuda aos necessitados. Jesus preparou seus apóstolos para essa missão. Judas, porém, recebeu trinta moedas de prata para entregar o mestre aos sacerdotes, transformou-se em serpente traidora. A serpente é um reservatório de manifestações, de agressividade e força; é cíclica e possui seu duplo, numa espécie de renovação da vida ao trocar de pele, assim como o protagonista do romance em suas diversas ressurreições.

Na *Paixão segundo São Mateus*, o menino criado e amamentado transforma-se em serpente, como o homem da narrativa nolliana se transforma em mulher, amamenta seu homem, teme a traição e planeja trair seu amado. “Na boca do engenheiro havia um tanto de leite amarelado. Tive medo de estar criando um homem que mais tarde poderia se bater contra mim. [...] Talvez fosse o caso de traí-lo já, fugindo por minha conta e risco” (NOLL, 2008, p. 126). O texto de Noll está próximo nesse movimento da apropriação que Bach faz do texto bíblico. É Bach quem aproxima Judas da serpente, pois esta não aparece na sequência bíblica. Desse modo, percebemos o quanto o texto de Noll está em consonância com o texto de Bach. O passado é trazido à tona e modificado para estabelecer o diferencial, modernizado e fragmentado, contemporaneizado.

⁷⁰ *Blute nur, Du liebes Herz! Ach, ein Kind, das Du erzogen, das an deiner Brust gesogen, droht den Pfleger su ermoden, den es ist zur Schlage worden.* Tradução de Lukas D'oro.

3.2 Linguagem sonora e imitação acústica

Estamos tratando o romance como uma partitura. Sua abundante linguagem sonora faz-nos perceber que *mímesis* é um recurso literário que na música pode transformar-se em repetição, segundo a noção clássica de *imitatio*. Gabriele Schwab estudou a *mímesis* a partir das discussões de Costa Lima, verificando que está ligada ao estudo da origem e desenvolvimento humano, a antropogênese através de um papel performativo e transformador na gênese do sujeito. Sendo assim, *mímesis* pode ser “a força social e cultural que atua na criação e na formação específica de ‘espaços interiores’, ou seja, espaços nos quais o que é recebido do exterior é processado de acordo com parâmetros tanto culturais como pessoais” (SCHWAB, 1999, p. 118).

O ser humano possui uma relação mimética ao imitar outros seres humanos em ações performáticas e de linguagem. A criança quando aprende a falar imita sonoramente as vozes que escuta e, muitas vezes, as copia de tal forma, que sua voz se torna parecida com a da pessoa imitada a ponto de serem confundidas na escuta e na identificação das pessoas no contexto familiar; ou seja, ocorre uma cópia do modelo ou espelhamento como agente transformador. Costa Lima reflete sobre a *mímesis* não como *imitatio*, mas como produtora da diferença.

Para compreender a experiência estética, a *mímesis* ocupa um lugar de transição entre o interior e o exterior, que pode ser verificada com o movimento do romance, que transita entre a memória e a ação narrada no presente.

Para Schwab, “imitação e semelhança são importantes apenas dentro de um conceito muito mais amplo de *mímesis* como processo de transformação”. (SCHWAB, 1999, p. 119). A *mímesis* acontece nas obras em estudo de três formas: como imitação, como mediadora e como processo de transformação. O autor de *Acenos e afagos* elabora o real através da representação simbólica, produzindo a mudança e a diferença. Em entrevista concedida a Bressani, Noll reconhece na sua forma de escrita um desses processos:

[...] reconheço no meu texto uma vertigem musical. Procuro perseguir a miséria humana sim, mas, entre o autor e o leitor, existe a mediação dessa linguagem — que não precisa concordar com a miséria em estado cru... Acho importante que exista realmente uma questão explícita onde possa ser apresentado realmente um estilo musical — que tenha, digamos, um

pouco de religiosidade, de repetição, de ladainha. (NOLL, 2000, *apud* CAMARGO, 2007).

A música é utilizada no romance para produzir a diferença. Ela é mediadora do processo de criação e traz a transformação em relação ao processo. Nela o artifício de imitação, mediação e transformação é produzido como variação: “Ouvia o som simétrico do grilo, acentuando a regularidade do mundo noturno (NOLL, 2008, p. 104). O som simétrico do grilo é a imitação que faz a diferença textual, transformando o romance em prosa poética.

O processo de composição musical é estruturado com uma espécie de repetição, de contraste, de variedade e de diferença. A repetição acontece nas frases iniciais da ária nº 12. *Blute nur* se repete na segunda frase com um intervalo de terça acima da primeira melodia, como pode ser observado na Figura 14:

Figura nº 14 – 1ª frase. Figura nº 14a – 2ª frase. Figura nº 14b – frases entrelaçadas.

Blu - te nur, **blu - te nur,** **Blu - te nur,**

Fonte: BACH, BWV, 244, p. 50. (Houve alteração na ilustração para fins didáticos).

Observamos que na primeira frase a melodia começa na terceira linha da pauta com a nota *si*, enquanto na segunda frase inicia-se com o mesmo movimento, porém, na quarta linha com a nota *ré*. Na Figura nº 14b as frases superpostas mostram a igualdade na melodia da frase musical e a diferença de altura das notas nas duas frases. Elas são iguais e diferentes ao mesmo tempo como as palavras “acenos” e “afagos”. Bach copia a frase musical, porém a transpõe ao repeti-la para obter um diferencial na repetição.

A mediação acontece no oratório com a preparação das árias quase sempre antecipadas de um recitativo *secco*, narrando a história de Cristo, utilizado como elo entre a narrativa musical sacra e a profana, gerando o contraste do quase falado dos recitativos e o cantado das árias.

Na segunda parte da ária nº 12 (FIGURA 15) as duas frases melódicas se repetem, porém a letra da música é modificada e a frase é transposta um tom acima da primeira.

tempo define o ritmo ou o andamento de determinada obra de arte. No caso do romance e da obra musical em estudo os tempos são aproximados. Ambas as obras possuem uma lentidão, que exige do leitor uma atenção cuidadosa para que a fruição e a compreensão aconteçam. Noll, ao fazer leitura em voz alta de seus romances em palestras, mergulha numa leitura lenta. O leitor só consegue compreendê-lo numa leitura cuidadosa e lenta, assim como o músico ao decifrar os símbolos e signos musicais deve fazê-lo para mergulhar inteiramente na profundidade da obra.

No texto do romance encontramos o tempo diluído na união dos tempos como a união de notas, formando acordes que duram alguns instantes e depois desaparecem. O tempo é a insuficiência, a incompletude que, na obra musical, é pensado, fundamentado na matemática. Um som possui determinada duração; após seu desaparecimento fica apenas na memória do ouvinte. O romance abarca essa duração sonora na memória ao voltar em espaços através de lembranças do narrador. A lembrança promove um movimento binário entre corpo e mente, criando a superposição rítmica, indicando outras leituras, resultando na *síncope* que, conforme Wisnik, é

a alternância entremeada de dois pulsos jogando entre o tempo e o contratempo, e chamando o corpo a ocupar esse intervalo que os diferencia através da dança. Com isso, ele se investe do seu poder de aliar o corporal e o espiritual, e de chegar no limiar entre o tempo e o contratempo, o simétrico e o assimétrico, à fronteira entre a percepção consciente e a inconsciente (WISNIK, 2011, p. 68).

Essa síncope, presente no romance, nos mostra que mesmo em ritmo lento a narrativa se dá pela variação rítmica e alternância da percepção espacial, corporal e mental. Para Wisnik (2011), o ritmo é uma oscilação de tempos diferenciados que se afirmam pela repetição regular e se deslocam pela sobreposição e irregularidades dos pulsos. Há ressonância rítmica nas obras. No romance, na cena em que o narrador faz massagem em um rapaz e relembra a luta com o menino no corredor escuro no consultório do dentista, uma ladainha é entoada: “Tudo poderia estar imerso em seu silêncio” (NOLL, 2008, p. 12). Na *Paixão* bachiana na frase “Jesus porém guardou silêncio” (BACH) aparecem duas testemunhas falsas acusando Jesus e este se cala. O

recitativo para tenor nº 40 possui um ritmo semelhante ao do romance com a ladainha nolliana.

A frase do romance possui um ritmo que tem seu início no tempo forte, na cabeça do tempo:

Figura nº 17 – ritmo nolliano I.



Tu do po – de-ri-aes-tar i- mer-soem seu si-lên-cio.

Se pensarmos numa junção rítmica das semicolcheias transformadas em colcheias, o ritmo ficaria semelhante:

Figura nº 18 – ritmo nolliano II.



Tu – do po- de-ri- aes-tar i- mer-soem seu si- lên-cio

Como pode ser observado, o ritmo é bem parecido com uma única modificação na frase bachiana, em que a primeira sílaba pertence ao compasso anterior e na frase do romance inicia na cabeça do compasso, além da semelhança textual.

Figura nº 19 – Frase bachiana.



Je – sus pó- rem guardou si- lên – cio

Para Schafer (2011), ritmo é um termo que descreve a duração sonora, a forma do movimento, delinea um caminho, indica uma direção, um trajeto, a fragmentação. Schafer impetra uma analogia entre “ritmo” e “rio” mostrando a relação que essas palavras têm com o movimento. “Um ritmo regular sugere divisões cronológicas do tempo real – tempo do relógio (tique-taque). Este vive uma existência mecânica. Um ritmo irregular espicha ou comprime o tempo real, dando-nos o que podemos chamar de tempo virtual ou psicológico”. (SCHAFER, 2011, p.

75). O “tempo do relógio” indica a monotonia que a música procura evitar, quando infiltra entre figuras iguais uma diferente para quebrar essa monotonia e tornar a melodia ondulante, em constante modificação. O discurso, seja musical ou literário, possui um movimento surgido das vibrações sonoras que impõem um caminho. O movimento ondulante do rio percorre o texto do romance e as melodias da *Paixão Segundo São Mateus*. Movimento que lembra o “s” deitado, que remete ao movimento cíclico de sobe e desce, retomando sempre o movimento de onda, pois o “s” deitado é semelhante à periodicidade da onda sonora de impulsos e repousos.

Gráfico 2 – Movimento de onda.



O romance possui esse movimento de onda que se repete e é complementar no título da obra, uma vez que o aceno e o afago caminham numa pista de mão dupla. Na música bachiana, o movimento cíclico se dá através da disposição das notas na pauta, como pode ser observado na ária *Blute nur* na primeira frase da voz. Se contornarmos as notas musicais na Figura 20, ressaltaremos o movimento em “s” deitado (FIGURA 21), que não deixa de ser cíclico, por retornar à mesma nota que iniciou.

Figura 20 – serpente.



Fonte: BACH, BWV, 244, p. 50.

Figura 21 – “s”.



Fonte: BACH, BWV, 244, p. 50. (Houve alteração na ilustração para fins didáticos).

O ritmo é o estímulo dos canais sensoriais, de acordo com a duração e a intensidade imposta a ele. Para Schafer, o ritmo musical é, assim, um elemento de relação entre *duração* e *intensidade*, outorgando impulso e energia ao discurso. A

literatura concede o mesmo impulso e energia ao discurso. No caso de *Acenos e afagos*, o romance tomou posse de um ritmo célere, que promove todas as coisas do universo, quando pensamos no modo como a memória é exercida no romance, quando pensamentos narrados agilizam a ação, enquanto a narrativa acontece lentamente, emanando um processo cíclico, assim como a natureza impõe em suas mudanças de tempo e o título do romance em estudo sugere. As palavras *acenos* e *afagos* sugerem um mesmo ritmo com três sílabas e mesma quantidade de letras. Ambas possuem seu início em vogal aberta, sendo que a segunda sílaba – “acenos” – é nasal e “afagos” oral. Ambas terminam com sílaba de três letras, com variação apenas na primeira, que troca o “n” pelo “g”. A sílaba tônica ocorre na penúltima sílaba de ambas as palavras, criando um ritmo semelhante para ambas. O ritmo do título da obra ainda pode ser comparado a uma peça em compasso binário, composto 6/8, que abarca três notas para cada tempo assim como as palavras “a-ce-nos” e “a-fa-gos”, que podemos comparar com a ária nº 19 da *Paixão*.

Figura 22 – Compasso binário composto.

Fonte: BACH, BWV, 244, p. 66. Houve alteração na ilustração para fins didáticos).

Para Maria de Lourdes Sekeff, o ritmo implica em

[...] alternância das estações, a sucessão dos dias e das noites, o movimento das marés, tudo é movimento *ritmado*. [...] Como ser vivo que é, o homem também é *ritmo*, tanto em sua respiração, circulação, digestão, dinamismo nervoso, dinamismo humoral, quanto em suas operações mentais. Ele é definido por um *ritmo* biológico, fisiológico, psicológico e humoral, o que levou Aristóteles a afirmar que o *ritmo* é próprio do homem. (SEKEFF, 1996, p. 53-54).

O ritmo mental imposto pelo romance é desenfreado. Rapidamente o protagonista passa por vários lugares como cenas cinematográficas que se apresentam quase que simultâneas para provocar efeito de velocidade instantânea,

contrastando com a velocidade de leitura do romance, realizada pelo próprio criador, ao performatizar sua leitura em palestras.

Observemos a cena em que o protagonista sai do submarino e caminha pelas ruas de Porto Alegre, participa de doações para a causa brasileira republicana e chega em sua casa. A cena trata de um andarilho em busca de viver intensamente o passado e o presente, simultaneamente como na música. O indivíduo em seu isolamento busca prazer pessoal a qualquer custo. Esse ser anônimo, personagem principal da narrativa, expõe seu interior. No momento do banho lava as memórias que marcaram sua estadia no submarino alemão:

A partir desse desapego eu passaria pela vida enfim com efetividade e consequência. Minha mulher estava na sala de calcinha e sutiã, como se me esperasse. Debaixo do chuveiro falei que andara dormindo bêbado na casa de meu amigo engenheiro. Não lembrava quantas noites tinha dormido fora de casa. Grogue como andava, falei, não lembrei de ligar. No banheiro notei sangue no pau. O que teria acontecido? Só pude concluir que, de fato, eu não passara incólume pela tripulação. Alguém tinha se apropriado do meu corpo enquanto eu dormia –, quem sabe teriam me aplicado anestésicos, sedativos e morfina para que pudesse exercer em mim um domínio (NOLL, 2008, p. 36-37).

Tanto a forma cíclica a-b-a quanto a forma *da capo* pode ser comparada ao movimento imposto nessa cena. O narrador sai do submarino, já está nas ruas da cidade, chega a sua casa, mostra ao leitor que passou algum tempo no submarino, e no banho traz de volta à memória a orgia vivenciada no submarino, sem se dar conta de suas ações naquele espaço. O ritmo é modificado pelo aqui e agora e pela memória.

A música é um fenômeno ampliador da grandiosidade desse espetáculo. Ela suscita paixões e emoções, utilizando um movimento repetitivo, periódico, pendular, regular ou com variações impostas pela natureza, a partir do ritmo das marés, das batidas cardíacas, respiratórias, das mudanças entre dia e noite, estações, se aproximando de formas musicais: *ternária*, *Da capo* e *aba*, que são formas cíclicas como esses elementos naturais dos quais o romance e a obra musical extraem inspiração.

Em ambas as obras a repetição e, conseqüentemente, o tempo cíclico acontece. O fim e seu recomeço podem ser observados na cena do romance citada

anteriormente, na qual o movimento cíclico aparece como na forma a-b-a⁷² da composição musical. Segundo Schoenberg, “uma porcentagem esmagadora de formas musicais é composta estruturalmente em três partes. A terceira parte é, por vezes, uma repetição exata (recapitulação) da primeira, mas freqüentemente aparece sob a forma de uma repetição modificada.” (SCHOENBERG, 2012, p. 151). Trata-se do formato de peças musicais com três seções das quais fazem parte: a sonata, a sinfonia, a forma *Da Capo* e a-b-a. Todas elas também sugerem a forma cíclica que transmite a ideia de recomeço. A ária *Blute nur* possui essa forma cíclica denominada de forma *Da capo*⁷³. No trecho citado do romance, a memória perdida do narrador age desse mesmo modo, apresentando num primeiro momento uma situação, depois tentando elucidar o que possa ter ocorrido, num segundo momento, e voltando para finalizar em algo que possa ter sido a primeira ação, embora ele nunca tenha a certeza disso.

Karl Geiringer afirma que o nº 78 da *Paixão segundo São Mateus* transmite a ideia cíclica de que o fim é o começo:

O último número da obra é a profundamente comovedora canção de despedida da humanidade ao Salvador morto. É um delicado lamento que assume o caráter de uma berceuse nostálgica e transmite assim a idéia de que o fim também significa um outro começo. (GEIRINGER, 1985, p. 203).

Acenos e afagos também nos mostra esse movimento cíclico. O narrador demonstra esse ciclo várias vezes, por que morre e ressuscita mantendo a continuação cíclica de vida e morte, principalmente na frase final do romance: “Então de um golpe me coagulei. E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim..., eu começaria a viver...” (NOLL, 2008, p. 206).

3.2.2 Repetição, onomatopeia e bricolagem

A *mimesis* possui vínculo com a noção clássica de *imitatio*. A imitação é um processo de repetição que ocorre de diversas formas nas obras em estudo. No

⁷² Forma a-b-a: Na primeira seção há uma exposição melódica, na segunda um contraste e na terceira uma repetição da primeira seção onde é finalizada.

⁷³ *Da capo*: A peça retoma seu início e repete toda a primeira parte. Do começo, da cabeça.

romance é feita a partir da repetição de palavras, imagens, aliterações e onomatopéias. Na música ocorre com a repetição de notas, de ritmos e palavras.

O mecanismo repetitivo cria diversas atmosferas rítmicas, temporais, que afirmam ou enfatizam e ainda podem sugerir insistência, progressão e velocidade ao discurso. De acordo com Maria Luiza Ramos,

uma das características universais da arte é o comportamento repetitivo, característica também universal do jogo. Impera na música, na arquitetura, no desenho – principalmente o geométrico –, nos contos que falam de três irmãos, histórias pacientemente repetidas nos pormenores todos. No que respeita à linguagem poética a repetição é de partes inteiras, como o refrão; de palavras iniciais, ou finais; de sílabas completas em efeito de rima, ou repetição de determinados fonemas idênticos ou afins, em casos de aliteração, assonância e consonância. (RAMOS, 2011, p. 220).

A repetição está impregnada na estrutura do texto. Repetem-se palavras, sons e imagens. O aspecto da *mimesis* funciona como na música. Repete para enfatizar. “O corpo que comigo queria jogar tinha jeito de tranqüilo, apenas me dizia às vezes ‘vem, vem’, e eu me perguntava para onde o raio desse cara quer que eu vá?” (NOLL, 2008, p. 58). A repetição da palavra “vem” é utilizada para enfatizar o chamado.

A insistência é criada ao repetir palavras. Nestes períodos, estão posicionadas no início de cada frase:

Começava a gostar daquela manipulação no canteiro de obras entre as minhas pernas. **Começava** a gemer com aquele limiar de órgão feminino que, pela primeira vez, eu manuseava abertamente na tentativa de ativá-lo. **Começava** a plantar na lembrança de meu filho a imagem do jovem ideal, aquele que eu poderia ter sido com largueza, não fosse minha pressa de chegar até aqui. (NOLL, 2008, p. 146-147, grifo nosso).

A repetição pode aparecer através de fonemas semelhantes, como: “s”, “ss”, “c” e “x”, conforme se observa a seguir: “O meu sopro ainda estava ali para mostrar serviço, e batia suavemente em alguns poucos fios de cabelo revolvidos em cima do olho esquerdo. Pela primeira vez sentia o significado justo da expressão, ‘não contar com mais ninguém’”. (NOLL, 2008, p. 202, grifo nosso). Esses fonemas possuem a

mesma emissão vocal e conduzem ao som suave como o sopro, além de impor um ritmo que, por sua vez, transmite a emoção de deslizar, de se desfazer aos poucos.

A repetição como progressão pode acontecer num crescendo musical: “Eu **chamo**. Lembro que o nome dele é Bernardo. **Chamo** por ele, primeiro em tom baixo. Aos poucos vou **chamando**-o num volume maior.” (NOLL, 2008, p. 63, grifo nosso).

O texto continua com o uso da repetição através da aliteração em relação ao fonema sibilante. Consiste na repetição de fonemas que, no caso, produz sensação de deleite, de doação, de entrega ao repetir a letra “d”, que é um fonema linguodental explosivo, além de estabelecer a relação entre som e sentido: “Ele gemia **desvaladamente**. No início não **entendi** se era **gemido de dor** ou **de deleite**. Enfiei meu **dedo** um pouco mais **fundo** e seu **gemido** agora parecia francamente o **das** reminiscências **dos** infernos **dourados**. (NOLL, 2008, p. 92 – grifos nossos). O deleite se dá pelo fato de que o engenheiro já havia sido penetrado por vários homens e o dedo do protagonista agora em seu orifício só poderia trazer-lhe prazer.

A imagem desafia por aproximar os opostos e sugere poesia na prosa do romance. Como uma teia, ela cria uma relação de significados. Repetidas, são indícios de que um ciclo termina para que outro se inicie. O recomeço é também uma repetição que observamos conforme o romance caminha. Suas primeiras frases colocam em cena uma luta entre duas crianças no corredor do consultório do dentista que, com o passar do tempo, volta à memória como uma imagem com pouca nitidez:

Encostei-me tantos anos depois num poste, para fumar mais um cigarro ao fim de um dia puxado na minha vida de massagista, lá pelos idos de minha alta adolescência. Precisava trabalhar, meu pai passava por sérias dificuldades. A memória do garoto que me confiara seu território mais secreto ocorreu-me do aceno de uma imagem quase invisível, durante a última massagem do dia. [...] Era de um homem, e aquele homem, eu não sabia a razão, me reintroduzia na luta teatral no escuro do corredor, havia alguns anos. (NOLL, 2008, p. 7-11).

Na música, a repetição acontece de diversas formas. Uma delas é a repetição de notas musicais que trazem a sensação de insistência que, logo no início da *Paixão segundo São Mateus*, acontece com o *ostinato* das notas do baixo contínuo (FIGURA 23) em dezenove compassos:

Figura 23 – Repetição.



Fonte: BACH, BWV, 244, p. 1.

Harnoncourt refere-se às notas repetidas como proibidas antes de 1600:

A nota repetida é uma invenção de Monteverdi que introduz, no *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, pela primeira vez, a divisão de uma semibreve em 16 valores menores, visando com isto exprimir o sentimento de cólera. A partir daí, as notas repetidas serão usadas para obter efeitos particulares que, na maioria das vezes, têm algo a ver com a ideia original de Monteverdi, isto é, a expressão de sentimentos agitados. (HARNONCOURT, 1998, p. 163).

O ritmo repetitivo no oratório, em consonância com as notas, que também se repetem, instigam o ouvido com um andamento aparentemente lento, pois provoca a sensação de inquietude e insistência, numa perseguição que deságua em escalas que sobem e descem como “degraus mágicos” retornando ao ritmo inicial de figuras e notas musicais.

A onomatopeia tem origem na fala humana; invoca a música através da reprodução dos sons e vozes dos seres na tentativa de descrever esses sons. Há uma harmonização do homem com a paisagem, fazendo-o descrever suas observações, refletir sobre os sons escutados e comentar no texto: “Antes andei um pouco pelas redondezas para admirar o barulho dos grilos. O que havia por trás de seus **cricris**? Absolutamente nada, ora.” (NOLL, 2008, p. 139 – grifo nosso).

Cada indivíduo reage diferentemente diante de cada som específico, dificultando assim sua classificação estética que, segundo Murray Schafer, “seria precipitado insistir em que a fala originou-se exclusivamente da imitação onomatopaica da paisagem sonora natural. Mas não pode haver dúvida de que a língua dançou e continua a dançar com a paisagem sonora” (SCHAFER, 2011, p. 68) que, por sua vez, é refletida pela onomatopeia.

O vocabulário descritivo nos auxilia na compreensão sonora do que acontece à nossa volta e que o escritor em estudo utiliza repetidamente: “Um bicho querendo

fugir e entrar na consciência trevosa da selva. Agora ouviam-se seus **agudos uivos**.” (NOLL, 2008, p. 153, grifos nossos). Nessa frase temos a aplicação de dois termos sonoros. O elemento musical “agudos” se entrelaçando ao termo onomatopaico “uivos”. Esse entrelaçamento mostra o quão musical e lírico é o texto. A palavra “agudos” significa som com frequências elevadas e atingem mais rapidamente os ouvidos. O “uivo” é um som característico de animais da família dos lobos e alguns cães que emitem um som contínuo, que caminha para o agudo, como se estivesse subindo os degraus de uma escada. O entrelaçamento dos sons, caminhando para o agudo, unidos à palavra uivos afirma que o som é ainda mais agudo do que o som real emitido por estes animais. De acordo com Maria Luiza Ramos,

[...] no contexto lírico, pelo contrário, um fato não é linguisticamente reproduzido “de novo”, pois a unidade da significação das palavras e sua música é espontânea e imediata, enquanto “a onomatopeia – *mutatis mutandi* e sem fazer juízo valorativo – poderia comparar-se com a música descritiva”. (RAMOS, 2011, p. 44).

Na *Paixão segundo São Mateus* (BWV, 244), Bach evoca diversos momentos com sua música parcialmente “descritiva”, como podemos observar no rasgo do véu do templo e seus terremotos no número 73, como afirma Karl Geiringer: “Por vezes, o acompanhamento do baixo combina-se com a narração altamente dramática; por exemplo, na famosa descrição do rasgamento do véu do templo e do tremor de terra após a morte do Cristo” (GEIRINGER, 1985, p. 202).

A bricolagem é um elemento muito utilizado pelos autores. São retomadas de cenas que, no romance, acontecem frequentemente, e as retomadas de melodias ou ritmos que, na obra musical, são realizadas. Haroldo de Campos explica a utilização de fragmentos, recurso utilizado pelos autores aqui estudados:

A colagem – e mesmo a montagem – sempre que trabalhem sobre um conjunto já constituído de utensílios e materiais, inventariando-os e remanipulando-lhes as funções primitivas, podem se enquadrar naquele tipo de atividade que Lévi-Strauss define como ‘*bricolage*’ (elaboração de conjuntos estruturados, mas pela utilização de resíduos e fragmentos), a qual, se é característica da ‘*pensée sauvage*’, não deixa de ter muito em comum com a lógica de tipo concreto, combinatória, do pensamento poético.” (CAMPOS, 1984, p. 9).

Bach utilizou a técnica quando colocou no texto bíblico do evangelho de São Mateus árias e ariosos, fragmentando a obra musical. João Gilberto Noll resgatou o mesmo processo misturando ao texto profano partes do texto bíblico, rasurando-o. A interpenetração do sacro no profano ou o movimento contrário transforma os diversos fragmentos, gerando uma sensação de perda, danação ao texto narrado.

3.3 Alusões ao estereótipo musical

O termo contraponto deriva do latim, *contrapunctum* que significa contra a nota, conforme observamos no *Grove*:

O termo às vezes é reservado para a teoria ou o estudo de como uma parte deveria ser acrescentada a outra, mas na maioria das utilizações modernas não se distingue de “polifonia”, significando literalmente “sons múltiplos”; existe no entanto uma tendência a aplicar “polifonia” à prática do séc. XVI (o período de Palestrina) e “contraponto” à do início do séc. XVIII (a época de Bach). (SADIE *et al.*, 1994, p. 218).

A partir daqui trataremos os conceitos de contraponto e polifonia⁷⁴ como representação da multiplicidade sonora. Discutiremos a polifonia como múltiplos sons como é considerada na música e como múltiplas vozes como vista na literatura. *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll, arrebatada da música bachiana a técnica da fuga, técnica de composição, em que um ou mais temas são expandidos e desenvolvidos, principalmente por contraponto imitativo, evocando uma multiplicidade sonora que, segundo Maria Inês Marreco, Bach arquiteta da seguinte forma:

O compositor elabora recursos composicionais num processo arquitetônico de completa interpenetração. O adensamento

⁷⁴ Polifonia em Bakhtin são vozes diferentes que cantam diversamente o tema através de diálogos que permutam entre o interior e o exterior do indivíduo, tornando-o em duas vozes. Penetram no gestual construindo uma espécie de contraponto, procurando desvendar as diversas máscaras e sofrimento humanos, através de uma modulação. (BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, 2010).

contrapontístico, a riqueza de inter-relações, a estruturação, com suas simetrias e relações, com seus contrários complementares e opostos (MARRECO, 2009, p.174).

A interpenetração acontece no romance quando o narrador mistura a ação presente com pensamentos e lembranças ocorridos no passado, construindo relações complementares e opostas, assim como na composição musical.

O adensamento contrapontístico entre as obras ocorre quando o corpo se entrega aos prazeres sexuais, percorrendo o caminho oposto do proposto pelo compositor, sem se preocupar com culpas e pecados, formulando um contraponto entre o romance nolliano e a obra musical bachiana.

Em ambos os textos há uma entrega corporal, sendo que no romance a entrega é para viver todos os prazeres possíveis como forma de criticar as imposições religiosas e sociais em relação ao tratamento corporal imposto ao ser humano e seu corpo. O personagem nolliano ainda vive a transformação de seu corpo masculino em feminino, promovendo questionamentos sobre possuir um sexo ou outro. Esse movimento apresentado pelo escritor é um modo de expor a polifonia do romance, que se apresenta num diálogo do interior com ele mesmo e do interior com seu exterior. É como uma variação do tema religioso proposto por Bach, que narra a entrega corporal de Cristo para salvar o mundo da culpa e dos pecados.

O contraponto corporal acontece entre o romance e a obra musical e se estabelece também pela estrutura de ambos. O romance profano possui pitadas de sacro, enquanto que a obra musical possui pitadas de profano com as árias e ariosos, poemas que se intercalam ao texto bíblico. Ambas as obras possuem texto híbrido e polifônico, possuem outras artes como suas colaboradoras. A paixão é o que move as duas obras.

Uma espécie de *cantus firmus* temático indica o contraponto corporal pela relação que o escritor faz em seu romance com as palavras, propondo variações sobre um mesmo tema, o qual Schoenberg descreve:

De certa forma podemos afirmar que todas as variações possuem uma certa relação com o contraponto, mesmo que seja apenas com suas espécies mais simples (as cinco espécies em que se acrescentam uma ou mais vozes a um *cantus firmus* dado). Nas variações, o tema atua como

um *cantus firmus*, e talvez seja esta a fonte da qual deriva a aceleração do movimento. (SCHOENBERG, 2012, p. 207).

O contraponto acontece no romance a partir do corpo, que é o *cantus firmus*. As variações das vozes que entram para conduzi-lo são a história de amor; a paixão, o sexo de diferentes formas e com diversos personagens, a transmutação⁷⁵, o sofrimento, a agonia e as mortes. O corpo do narrador movimenta-se com diversas variações, as quais podemos denominar modulações do discurso para que aconteça a sinfonia.

Na obra musical, o contraponto acontece também com o corpo de Cristo que é maltratado, sofre e morre. Desde o primeiro momento em que os questionamentos ocorrem no coro duplo há um diálogo entre os dois. O diálogo acontece cortado por questionamentos do segundo coro, que indaga: “quem?”, “como?”, “O quê?”, “para onde?”, partes que fragmentam a linha melódica, conforme pode-se notar no trecho abaixo:

Venham, filhas; ajudem-me a chorar!
Olhem! (quem?) o noivo.
Olhem-no! (como?) Como um cordeiro.
Olhem! (o quê?) A sua paciência.
Olhem! (para onde?) Para as nossas culpas.
Olhem-no! Por amor e clemência
Ele carrega a madeira da própria cruz⁷⁶.

No romance, o questionamento também é feito não exatamente na mesma ordem que a música. “Aguardando **o quê?**” [...], “**O que** sentiriam os rendidos?” [...], “E as conseqüências práticas quais seriam?” (NOLL, 2008, p. 7, grifo nosso). “Curvei-me e o corpo disse é aqui que dói. **Como?**, indaguei...[...].” (NOLL, 2008, p.8 grifo nosso). “**Quem** eram? [...], “**Onde**, onde mesmo? [...]” (NOLL, 2008, p. 18, grifos nossos).

⁷⁵ A transmutação no romance se dá pela transformação do corpo do protagonista de masculino em feminino no decorrer da narrativa e as diversas ressurreições do personagem enquanto que na história bíblica se dá a partir da ressurreição de Cristo.

⁷⁶ Kommt, ihr Töchter, helft mir Klagen, Sehet! Wen? Den Bräutigam. Seht ihn! Wie? Als wie ein Lamm. Sehet! Was? Seht die Geduld. Seht! Wohin? Auf unrsr Schuld. Sehet ih naus Leb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen. Tradução: Lukas d’Oro.

Esse contraponto, a partir de várias vozes, como podemos observar no texto acima, é indicado também na partitura (FIGURA 24) com o baixo contínuo, que faz contraponto com a melodia. Um lamento na tonalidade de mi menor, que causa tristeza, aflição pela insistência das notas do baixo, além do movimento originado do diálogo entre os coros no formato de pergunta e resposta:

Figura 24 – Contraponto.

The image shows a musical score for Figure 24, titled "Contraponto". It features eight staves: Flauto traverso I, Flauto traverso II, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, and Organo e Continuo. The score is in G minor (one sharp) and 3/4 time. The Flauto traverso I and Oboe I parts play a melodic line, while the Flauto traverso II and Oboe II parts play a similar but slightly different melodic line. The Violino I and Violino II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar rhythmic pattern. The Organo e Continuo part plays a bass line with a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two measures, with the second measure showing a continuation of the first.

Fonte: BACH, BWV, 244, p. 1.

As vozes individuais foram duplicadas. A flauta transversa II faz a mesma travessia melódica que o oboé II, enquanto que a flauta transversa I faz o caminho do oboé I. O compositor planejou um efeito especial, que deriva de um sentimento de tristeza provocado pela insistência e repetição do ritmo escolhido.

Episódios contrapontísticos muitas vezes usam imitações ou contraponto invertido. Observemos a Figura 25, a qual demonstra os violinos fazendo o contraponto invertido:

Figura 25 – Contraponto Invertido.

The image shows a musical score for Figure 25, titled "Contraponto Invertido". It features two staves, likely representing Violino I and Violino II. The score is in G minor (one sharp) and 3/4 time. The two staves show a melodic line and its inverted counterpart, demonstrating inverted counterpoint. The first staff has a melodic line, and the second staff has the same line inverted (upside down).

Fonte: BACH, BWV, 244, p. 3.

O ostinato presente na partitura, na pauta para os instrumentos Organo e Continuo, é um semicontraponto que também é utilizado, como podemos verificar na Figura 24. A viola da gamba faz o tema, enquanto os violinos se revezam num diálogo em contracanto. Na Figura 26 o oboé II faz o tema e o violino I, o contracanto, melodia secundária, elaborada polifonicamente em relação à principal.

Figura 26 – Contracanto.

Oboe II.

Violino I.

Fonte: BACH, BWV, 244, p. 1.

Há também a melodia no baixo contínuo, que faz contraponto com os outros instrumentos da orquestra, como na Figura 27:

Figura 27 – Melodia no baixo contínuo.

Fonte: BACH, BWV, 244, p. 12.

Modificações de caráter podem requisitar uma mudança no acompanhamento. O baixo é tratado como melodia. No terceiro compasso da Figura 28, observamos que o *ostinato*, as notas repetidas, deixa de soar para ceder espaço a uma melodia montada num grupo de três notas para cada tempo do compasso, preservando ainda o contraponto.

Figura 28 – Contraponto no baixo contínuo.

Cont.

Fonte: BACH, BWV, 244, p. 25.

O efeito musical no romance é impresso através da sugestão de uma atmosfera estabelecida por emoções e sentimentos. A seguir, podemos perceber o medo do

narrador ao observar e se dar conta dos diversos sons da floresta. Nessa cena temos o contraponto, ou polifonia das vozes, que se organiza como se “A Floresta” fosse a partitura e cada animal, com seus sons, um instrumento musical dessa suposta sinfonia corporal onomatopaica conforme citação (NOLL, 2008, p. 159) da página 40 deste trabalho.

A polifonia, com a entrada sucessiva das vozes dos animais, determina, como numa fuga a entrada dessas vozes que crescem e diminuem, que aceleram e silenciam, demonstrando o “nervoso instante” e as ondulações próprias das melodias da música da Paixão bachiana em estudo.

Acenos e afagos contém ainda em sua estrutura formas e gêneros musicais, tais como: tema com variações; forma *da capo*; forma ternária, formas de composição musical como o contraponto, a polifonia, o discurso de várias vozes presentes no romance, que nos levam a analisar também o ritmo, o tempo e o andamento, fazendo analogias com a obra musical. Além do contraponto do sacro com o profano, existe no romance uma multiplicidade de elementos sonoros. Verificamos assim como aspectos da partitura musical se infiltram no romance a partir da imagem da sinfonia do corpo como espelhamento do texto.

Construímos a imagem de sinfonia do corpo no romance redigido em parágrafo único, a partir do conceito de sinfonia como peça única, porém fragmentada. A utilização do termo sinfonia surgiu da representação dos diversos instrumentos musicais equiparados aos cinco sentidos, utilizados no romance como sinestesia. É o corpo, suas sensações e sentimentos convocando o leitor para uma sinfonia.

De acordo com Satanley Sadie *et al.* no *Dicionário Grove de Música*, sinfonia é um termo italiano que no século XVII “designava um prelúdio para teclado e, a partir de 1650, passou a indicar a peça inicial de um grupo de dança. Em torno de 1700, usava-se indistintamente ‘sonata’ ou ‘sinfonia’ para peças instrumentais.” (SADIE, 1994, p. 868). Partimos do conceito de sinfonia como peça única e comparamos com o romance escrito em um só parágrafo, assim como o oratório de Bach é uma peça única, fragmentada. Se refletirmos sobre o termo “sinfonia” como peça de grandes dimensões, podemos comparar ambas as criações, literária e musical, ao termo.

A sinfonia clássica e a abertura italiana possuem três movimentos, assim como a sonata. Conforme explica Yara Caznok,

a forma sonata pode ser considerada como a primeira organização instrumental sintática e autônoma da música. No que se refere ao plano formal, é dividida em três partes, a saber: a) a exposição apresenta dois temas – o primeiro, na tonalidade principal da obra e o segundo, em uma tonalidade contrastante; b) no desenvolvimento, os temas já apresentados na exposição são retrabalhados e por vezes se afastam para tonalidades distantes. Esta parte tem um caráter mais dramático com relação à primeira; c) a reexposição retoma os dois temas já apresentados na exposição e ambos são apresentados na tonalidade principal da obra. (CAZNOK, 2005, p. 83).

A forma sonata, organizada e dividida em três partes, reflete outras formas musicais como a binária. “Há duas formas ou projetos simples que os compositores utilizam para estruturar peças relativamente curtas. Uma delas é a binária e a outra, a ternária”. (BENNET, 1986, p.15). Bach utilizou a forma binária nos coros da turba, que são repetidos cinco vezes modificando apenas a tonalidade que vai descendo e variando em semitons, de mi bemol até alcançar a de ré menor. A formação arquitetônica desses coros é de quatro compassos na primeira parte, que repete, e oito na segunda, totalizando dezesseis, sendo que visualmente são doze.

Identificamos a divisão em três seções que movimentam as cenas do romance analisado e a obra bachiana nas árias *Da Capo* com três partes diferenciadas entre si. A estrutura do romance sofre variações que podem ser divididas em três partes, refletindo a maioria das formas musicais ou do gênero Sonata, como podemos verificar a seguir: O modo de vida do narrador vai aos poucos se transformando para que seja criada uma nova estrutura diferenciada, mais atualizada, própria do século XXI. O romance pode ser dividido em três movimentos:

1º movimento: A ideia de opressão marcada pela infância, na simulação do sexo através de uma luta no corredor e o primeiro casamento com a formação da família tradicional, constituída pelo protagonista do romance, sua esposa e seu filho. Imposições sociais marcadas pela tradição.

2º movimento: O protagonista retoma a relação com o engenheiro e o amor proibido da infância. A tradição se desfaz com a morte do protagonista, que

ressuscita e vai morar com o engenheiro, formando nova família, que vem sendo trabalhada para ser socialmente aceita no século XXI.

3º movimento: A transformação do sujeito e seu reencontro com a terra. O protagonista vê seu corpo se transformar do masculino para o feminino e, aceita ser essa nova mulher para o engenheiro, trazendo uma composição familiar tradicional, modificada pelo fato de um dos integrantes, aos poucos, se transformar em mulher.

Essa composição em três movimentos pode ser comparada a uma ária *da capo* ou a uma peça em formato a-b-a, na qual o primeiro movimento se repete no terceiro; porém há sempre a exigência para que o intérprete repita com uma interpretação diferenciada. O modo de vida do narrador faz um retorno ao passado com uma versão modificada. No primeiro movimento, o narrador é homem e no terceiro movimento é mulher. O neobarroco fica claro nessa composição triádica. O retorno é sempre modificado, transformado. E o reencontro com a terra mostra que a música ainda não acabou; apenas uma ária que se concluiu, outras virão como ciclos que se renovam constantemente, assim como a natureza.

A repetição dá margem a outra forma musical. De acordo com Schoenberg,

a forma do ‘Tema com Variações’ originou-se, talvez, do costume de repetir um tema agradável por diversas vezes, evitando o declínio do interesse pela introdução de ornamentações e outras edições. Este pode ter sido o motivo pelo qual os mestres se preocupam em tornar o tema reconhecível na variação. (SCHOENBERG, 2012, p. 203).

Esse formato também acontece no romance em estudo. Há um tema que é o corpo em oferenda. Esse corpo se apresenta em uma luta corporal entre o protagonista e uma diversidade de personagens. Uma criança, a esposa, o garoto de programa, o engenheiro, a tripulação do submarino alemão, o açougueiro, a velha de oitenta anos, a cabra. O tema da luta corporal entre lençóis sofre variações e retorna ao tema original modificado quando retoma o sexo com o engenheiro, que ele pensa ser o menino do consultório do dentista. Até as palavras nollianas seguem esse padrão:

os **pêlos** apareciam primeiro na região da virilha, nas laterais, portanto. [...] Nunca ouvira falar antes desse **tufo encrespado** a encobrir o sexo parcialmente. Na minha drástica compreensão, esses **fios emaranhados** deveriam coroar a escalada sexual. Coroar de algum modo que agora me fugia. O que viria depois da floração da pequena **juba** parecia ainda

muito distante, se é que poderíamos contar com alguma outra grande novidade na genitália em botão (NOLL, 2008, p. 7-8, grifos nossos).

O tema nesse trecho é a palavra “pêlos”, que se modifica para “tufo encrespado”, transformando-se em “fios emaranhados” e, posteriormente, em “juba”. Todas, referindo-se ao mesmo objeto. Em Bach verificamos nos coros da paixão a repetição que se revela em tonalidades diferentes a cada apresentação. A peça de nº 21 em mi bemol é como se fosse o tema que se repete de diferentes formas nas outras peças a seguir: nº 23, 53, 63 e 72 e que são modificados na harmonização e ritmo, como demonstra a análise feita no segundo capítulo.

Ambas as obras possibilitam a polifonia através da fuga. Trata-se de uma técnica de composição em que o tema ou vários temas são expandidos e desenvolvidos, principalmente por contraponto imitativo.

De acordo com Sadie,

[...] a seção de abertura ou “exposição”, o tema principal, ou “sujeito”, é anunciado na tônica, após o que a segunda “voz” entra com a RESPOSTA, i.e., o mesmo tema na dominante (ou subdominante) (*ver também FUGA DUPLA*), enquanto a primeira pode passar a um CONTRATEMA (ou “contrassujeito”). Esse procedimento é repetido em 8^{as} diferentes, até que todas as vozes tenham entrado e a exposição esteja completa. (SADIE *et al.*, 1994, p. 347).

Podemos afirmar que Noll utilizou a técnica da fuga em seu texto. Diversas entradas de um mesmo tema, o corpo em oferenda movimentando-se de diversas formas na paixão de Cristo, no sexo, nas mortes, na música, no teatro, no cinema, nas cores são alguns dos tantos elementos em exposição no romance.

As arquiteturas da prosa e da obra musical possuem semelhanças em suas formas de composição, sendo que a música interfere na narrativa de forma a fazer emergir sentimentos e amplificar o diálogo com o romance, transformando-o em uma verdadeira sinfonia do corpo.

FINALE

João Gilberto Noll traduz conceitos musicais, trazendo-os para o romance como elementos literários, aproximando diversas artes em suas especificidades. O movimento de aproximação e afastamento presente no título do romance já se aproxima da música, denominada, posteriormente, de barroca pelos contrastes.

Com o objetivo de analisar o romance *Acenos e afagos* percebemos em sua construção a mistura do sacro e do profano, numa aproximação especial entre a história da paixão de Cristo, seu sofrimento, sua entrega, sua dor com a morte do narrador-personagem do romance. Um andarilho que, em sua caminhada, entrega seu corpo a vários outros personagens, e, ao final, à terra.

Observamos, refletimos e concluímos que Noll, ao construir seu romance, aproxima-se da música e da forma como Johann Sebastian Bach arquitetou sua obra, a começar pela primeira peça que insere em seu texto, através de questionamentos de como quem está a investigar algo: O quê? Quem? Como? Para onde? Quais?. Noll inicia seu texto com uma luta corporal entre duas crianças que se separam e mais tarde se aproximam novamente. Nesse intervalo, o narrador convoca seu amigo com a pergunta: “Vamos?, pergunto. Vamos sim, ele responde” (NOLL, 2008, p. 42). Em Bach a mesma pergunta é feita. “Venham, filhas; ajudem-me a chorar!⁷⁷” As outras questões são colocadas no desenrolar textual que remetem à *Paixão segundo São Mateus*, de Bach, como pode ser verificado nas páginas do romance: “Quem eram? [...] Onde, onde mesmo?” (NOLL, 2008, p. 18); “O que você faria com esse segurança que precisasse do teu pau duro?” (NOLL, 2008, p. 19); “Quem a mulher evocava?” (NOLL, 2008, p. 33); “Qual seria o próximo cais?” (NOLL, 2008, p. 35); “Como assim?, me perguntei?” (NOLL, 2008, p. 36). Ele emula Bach com a construção de dois coros que podem ser percebidos, no caso dos seguranças, a se comunicarem pelos rádios e os alemães em orgia no submarino. Esse romance, recheado de questionamentos, apresenta um sujeito em constante movimento em direção ao outro; canto e contracanto, como Bach arquiteta seu oratório.

Noll lança mão dessa transcrição como recriação da realidade, fazendo uma reaproximação com a música pela repetição e pela imitação. Para se comunicar com

⁷⁷ Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen. Tradução: Lukas D'oro.

seus leitores, o escritor utiliza o corpo como espaço e como forma de linguagem, conhecimento e *performance* teatral e musical. Abusa da polifonia quando evoca personagens produtores de sons e silêncio, alternando suas vozes como a esposa do narrador, Clara, seu filho, seu amante engenheiro, o seminarista e o segurança do shopping, entre outros.

O romance se estrutura no modo cíclico de retorno, de nascer e morrer, de sempre começar de novo, de poder modificar-se e renovar-se constantemente. De poder repetir como a música, que retorna ao seu início para finalizar. De promover um estado cíclico infinito, acompanhado do poder da escuta e da sua capacidade de modificar imediatamente o corpo, deixando-o em estado de alerta, sempre preparado para agir.

Noll busca o poder da música para influenciar o leitor como fenômeno fisiopsicológico, provocando o corpo do leitor a partir da experiência sinestésica vivida através do corpo do narrador. O estímulo sonoro e musical foi utilizado para impressionar o leitor e aproximá-lo de si mesmo. O autor do romance propõe ao leitor refletir sobre as relações entre sacro e profano, tangenciando a representação bíblica da morte de Cristo, que se aproxima do oratório bachiano. As passagens bíblicas inseridas no romance podem provocar, modificar ou fazer o leitor refletir sobre o homem contemporâneo. Jesus se retira do mundo, assim como o protagonista do romance que, ao morrer, dramatiza o sofrimento e, simultânea e positivamente, nos mostra que o mundo pode e deve ser renovado pela ação daqueles que não se adéquam à ordem estabelecida, daqueles que se ligam à terra, como o narrador que, em sua última morte no romance, volta à terra, o que simboliza que ele escapa da ordem da cultura se religando a algo anterior a essa construção, portanto, fora de qualquer laço com a civilização, senão a linguagem sinestésica.

O autor se preocupa em construir uma sinfonia corporal sinestésica que coloca a escuta como gozo. A escuta musical oculta e revela um sujeito que parte e regressa constantemente em sua relação com o mundo. A música proporciona imagens sinestésicas na mente do indivíduo. *A paixão segundo são Mateus*, escrita em tonalidade que varia entre menor e maior, induz à contemplação e à alegria além da reflexão. O prazer dos ouvidos é colocado em jogo assim como os cinco sentidos e o deleite por essas vias.

Noll requer um leitor em estado de alerta, que sustente a escuta da arquitetura sonora produzida no romance, garantindo um movimento corporal e mental. A representação do som e do tempo implica na formação imagética que o escritor propõe ao leitor, fazendo-o buscar na memória e colocar para fora as emoções que não se consegue emitir através de palavras. A música no romance rege nossa mente pelo princípio de prazer e não pelo princípio de realidade proposta pela teoria freudiana. O escritor não deseja que o narrador adie a satisfação, nem regule impulsos. Propõe a escuta musical ao leitor para promover a libido na sua forma mais intensa.

As paisagens sonoras nos mostram o quanto o escritor abusa da visão e da escuta para tocar o leitor, sem deixar de lado os outros sentidos no intuito de comovê-lo, de deixá-lo absorvido pela violência e pelo colapso identitário do homem contemporâneo, aniquilado em seu tormento, em sua dilaceração, em seu derramamento de sangue. Parece inevitável tal comparação. O escritor vai buscar na tradição um modo de fazer com que o homem perceba tamanha brutalidade vivida atualmente com tanta naturalidade. Uma espécie de pedido para retomada de valores que não são os mesmos que a cultura consagrou. Uma crítica à desatenção do homem diante do mundo em que vive, utilizando da musicalidade e da sinestesia para tocar o espírito, fazendo-o refletir. Do mesmo modo que Bach queria tocar seus ouvintes para a adoração, o narrador de *Acenos e afagos* parece conclamar seus leitores a adorarem o corpo sem amarras civilizacionais. Daí as muitas perguntas, as diversas ressurreições, as sinestésias, onomatopeias, aliteraões e assonâncias, um deslizar ininterrupto de significantes num único parágrafo, sem parada, criando uma arquitetura barroca, contrastiva e cíclica entre acenos e afagos.

REFERÊNCIAS

Bibliografia do autor

- NOLL, João Gilberto. *Solidão Continental*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- NOLL, João Gilberto. *Anjos das Ondas*. Rio de Janeiro: Scipione, 2010.
- NOLL, João Gilberto. *Acenos e Afagos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NOLL, João Gilberto. *A Céu Aberto*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- NOLL, João Gilberto. *Lorde*. 2. ed. São Paulo: Francis, 2004.
- NOLL, João Gilberto. *Berkley em Bellagio*. 2. ed. São Paulo: Francis, 2003.
- NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003.
- NOLL, João Gilberto. *Canoas e Marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- NOLL, João Gilberto. *Rastros do Verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

Bibliografia sobre o autor

- AJZENBERG, Bernardo. *Volume expõe decantação estilística de Noll*. São Paulo, 13 dez. 1997. Resenha de: BERNARDO AJZENBERG. *Jornal Folha De São Paulo*. São Paulo, 13 dez. 1997. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/resenhas.html>. Acesso em: 26/10/2012.
- BRASIL, Ubiratan. *Gilberto Noll fala de imprecisões em 'Solidão Continental'*. 7 set. 2012. Entrevista. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,joao-gilberto-noll-fala-de-impresoes-em-solidao-continental,927367,0.htm>. Acesso em: 12/10/2013.
- CAMARGO, Fábio Figueiredo. *A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A Céu Aberto, Berkley em Bellagio e Lorde*. 2007. 154 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=90017. Acesso em: 28/10/2009.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Orifícios e secreções: a poética erótica de João Gilberto Noll. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações e Convergências. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/FÁBIO CAMARGO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/FÁBIO_CAMARGO.pdf). Acesso em: 26/07/2012.

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

CAVALCANTE, Alex Beigui de Paiva. *Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação*. 2006. 285 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006. Disponível em: http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=2&ved=0CDEQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F8%2F8149%2Ftde-23082007-131724%2Fpublico%2FTESE_ALEX_BEIGUI_PAIVA_CAVALCANTE.pdf&ei=EgKEUp7ZKoPi4APXgoCoAw&usg=AFQjCNGqMaRAybmSZ4nPS-rqpauTIJxahg&bvm=bv.56343320,d.dmg. Acesso em: 12/10/2013.

COLATINO, Talles. *A Epopéia libinosa de Noll*. Recife: Plaf Editores, 10/08/2008. Resenha de: COLATINO, Talles. Revista O Grito! Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/08/26/acenos-e-afagos/> Acesso em: 26/10/2012.

CORDEIRO, Sarita Costa Erthal. *Por vias e desvios: um panorama sobre o protagonista de João Gilberto Noll em suas trilhas contemporâneas*. 2008. Dissertação (Mestrado em Cognição e Linguagem) Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual Norte Fluminense. Campos dos Goitacazes, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/Por_vias.pdf. Acesso em: 12/10/2013.

COUTINHO, Katerine. *João Gilberto Noll não utiliza planos nem roteiros para dar vida a livros*. 16 nov. 2012. Entrevista. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/flipuerto/2012/noticia/2012/11/joao-gilberto-noll-nao-utiliza-planos-nem-roteiros-para-dar-vida-livros.html>>. Acesso em: 04/01/2013.

MAGALHÃES, Maria Flávia. A. B. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. 1993. 345 f. Unicamp. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1993.

Disponível: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000065439>. Acesso em: 28/10/2009.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. *O hipotexto de Noll*. São Paulo: UNESP, 2006. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_09.pdf. Acesso em: 16/10/2012.

MELO, Ivana Firigolo. *A narrativa de João Gilberto Noll: A ficção (des) constituindo o ser*. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba, 18 a 22 de julho de 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0325-1.pdf>. Acesso em: 16/10/2012.

MELLO, Ramon. João Gilberto Noll. A linguagem como experiência. 30 ago. 2010. Entrevista. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>. Acesso em: 12/10/2013.

PASSOS, Vinicius Lopes. *Trânsitos: Fragmentos e dispersões em João Gilberto Noll e José Amaro Dionísio*. 2008. 150 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). PUC – MG. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=61663. Acesso em: 28/10/2009.

PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1994. Disponível em: < <http://www.unisc.br/portal/pt/>>. Acesso em: 28/01/2012.

RODRIGUES, Sérgio. João Gilberto Noll: A máquina de ser. São Paulo: Abril, Jornal Primeira Mão. 30 set. 2006. Resenha de: SÉRGIO RODRIGUES. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/primeira-mao/joo-gilberto-noll-a-maquina-de-ser/>. Acesso em: 23/05/2013.

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

SILVA, Daniel Barreto da. *Reinvenções da precariedade: o sujeito e o corpo na obra de João Gilberto Noll*. 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Teologia e Ciências Humanas. PUC/RIO. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:

<http://www.cipedya.com/web/filedetails.aspx?idfile=158769>. Acesso em: 28/10/2009.

SILVA, Sandro Adriano da. *Acenos e Afagos: o romance queer* de João Gilberto Noll. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Estadual de Maringá. Disponível em: www.ple.uem.br/defesas/pdf/sasilva2.pdf. Acesso em: 28/06/2012.

SOUZA, Eliane Laje. *A linguagem-imagem em João Gilberto Noll*. 2007. 123 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007. Disponível em: <http://www.cipedya.com/web/filedetails.aspx?idfile=158769>. Acesso em: 28/10/2009.

TRIGO, Luciano. *João Gilberto Noll*. Cidade, 25 set. 2008. Entrevista. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/09/25/entrevista-joao-gilberto-noll/>>. Acesso em: 12/10/2013.

VALLE, Diego Gomes do. *João Gilberto Noll e o apelo prosaico*. 2010. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Ciências humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/23524>>. Acesso em: 15/07/2012.

Bibliografia geral

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo*. 4ª ed. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

A MAGIA do natal. S. 1. Reader's Digest Música. Manaus: Videolar multimídia, 1997. 4 CDs, digital, estéreo. Acompanha livreto.

ANDRADE, Mário. *O Banquete*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Villa Rica, 1991. v. 11.

ÁVILA, Afonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACH, Johann Sebastian. *Matthäuspasion, BWV, 244*, 2013. 1 partitura. Orquestra, coro e solos. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Matth%C3%A4uspasion, BWV 244 \(Bach, Johann Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Matth%C3%A4uspasion,_BWV_244_(Bach,_Johann_Sebastian).). Acesso em: 02/05/2013.

BACH, Johann Sebastian. *Matthäuspasion, BWV, 244*. Poemas de C. F. Henrici. Trad. Lukas D'oro. Disponível em: WWW.lukasdoro.com.br/traducao_paixao_segundo_mateus_por_lukas_doro.html. Acesso em: 15 dez. 2009.

BACH. *Matthäus – Passion*. Direção: Karl Richter. Produção: Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg. A Universla Musica Company. Realização: Hugo Käch. Intérpretes: Peter Schereier – tenor (Evangelista); Ernst Gerold Schramm – Baixo (Jesus); Siegmund Nimsgern – baixo (Judas, Pedro, Caifás, Pilatos); Helen Donath – soprano; Julia Hamari – Contralto; Horst R. Laubenthal – tenor; Walter Berry – baixo. Coro de Crianças de Munique. Coro e orquestra Bach de Munique. Produtor executivo: Hugo Käch. [S. l.]: Editora Planeta De Agostini do Brasil, Ltda., sob licença de Universal Music Spain, 2011. 2 DVDs (197 min.), NTSC, color., legendado.

BACH, Johann Sebastian. *Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi: Nach dem Evangelisten Matthaheus*. Germany: Breitkopf; Härtel, Wiesbaden. Klavierauszug nach dem Urtext der autographen Partitur und der Stimmen von Max Schneider, 1935.

BACH, Johann Sebastian. *O pequeno livro de Anna Magdalena: 20 peças fáceis para piano*. 14. ed. Edição didática com revisão de Moura Lacerda. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitalle Editores, 1965.

BACH, Johann Sebastian. *Invenções a duas vozes: para piano*. 12. ed. Revisão de Souza Lima. Rio de Janeiro: Irmãos Vitalle, 1958.

BACH, Johann Sebastian. Cantata 147. Jesus Alegria dos Homens. In: IMSLP. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Herz_und_Mund_und_Tat_und_Leben,_BWV_147_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Herz_und_Mund_und_Tat_und_Leben,_BWV_147_(Bach,_Johann_Sebastian)). Acesso em: 28/04/2014.

BACH, Johann Sebastian. *Das Wohltemperiert Klavier II: für Klavier, for piano, pour piano*. Budapest: Ed. Tamás Zászkaliczky. [s. d.].

BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

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

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

BATAILLE, Georges. *A parte maldita: precedida de "A Noção de Despesa"*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

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

BÍBLIA SAGRADA. 153. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002. Mt. Evangelho segundo são Mateus. Cap. 26-27, p.1316-1321.

BRANDÃO, Sérgio Vieira. *A música dos corpos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Serafim: um grande não livro*. In: *Serafim Ponte Grande*. 4. ed. São Paulo: Globo, 1984. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008. (Coleção Arte e Educação).

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

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

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERRO, Gabriela Beatriz Moura. Neobarroco/ pós-moderno: potlach cultural América Latina/mundo Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%20503-1004/Neobarroco.pdf. Acesso em: 27/02.2014.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação*. 2. ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Prefácio, In: CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008. (Coleção Arte e Educação).

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5. ed. Trad. Ana Luísa Faria. Gradiva: Lisboa, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Dossier: Virreinos. Distrito Federal, março-abril 2008, Ano I, n. 14. Disponível em: <http://www.destiempos.com/n14/dossierv.pdf>. Acesso em: 10/10/2012.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEGEL. *Estética, Pintura e música*. Lisboa: Guimarães & Companhia, 1974.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JULIEN, Nádía. *Dicionário Rideel de Mitologia*. Trad. Denise Radonovic Vieira. São Paulo: Rideel, 2005.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais: do moteto gótico à fuga do século XX*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1976. v. 2. (Coleção Luís Cosme).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Trad. Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70. 1978.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. *A errância infatigável da palavra*. Rio de Janeiro: Andaluz, 2007.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. *Nas Paixões de Bach e Monginho*. In: *Diálogo entre literatura e outras artes*. SOUZA, Marly Gondin Cavalcanti. (Org.) João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

MARTINS, José da Silva. *Bach: sua vida e o Cravo Bem Temperado*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MICHAELIS, Dicionário Universal Inglês baseado no Michaelis Moderno Dicionário Inglês & Português. Lexicografia: Ivanete Tosi Araújo *et al.* Fonética do Português: Elvira Wanda Vagones Mauro e Marina Bortolotti Bazzoli. Fonética do Inglês: Maria Cecília Pires Barbosa Lima e Bento Carlos Dias da Silva. São Paulo: Melhoramentos, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

POUND, Ezra. *A B C da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Teatro. Mímica. Dança-teatro. Cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. Trad. João Azenha. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SADIE, Stanley *et al.* Dicionário Grove de Música: edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas Malhas da Letra: Ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTOS, Claudete D. Ser escritor. In: DEALTRY, G; LEMOS, M; CHIARELLI, S. *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007. p. 39-51.

SANTOS, J. F. dos. *O que é pós-moderno*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 2. ed. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

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*. 2. ed. Trad. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. Edição e prefácio de Leonardo Stein. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHWAB, Gabriele. Criando irrealidades: a *mímeses* como produção da diferença. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro. (Orgs.). *Máscaras da mímeses: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 115- 137.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1996.

SOURIAU, Etienne. *A Correspondência das Artes: elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Ed Cultrix, USP, 1982.

TOMÁS, Lia. *Música e filosofia: estética musical*. Coord. Yara Caznok. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Apêndice 1

Entrevista com João Gilberto Noll concedida por email a Maria Amélia Castilho Feitosa Callado em 2013.

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 esta peça musical enquanto arquitetava esse romance, se inspirou na paixão de Cristo ao escrever este 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.

Anexo 1

Cd com peças de Bach analisadas neste trabalho.