

MARCOS RAFAEL DA SILVA NEVIANI

A ESTÉTICA DO GROTESCO EM *HARMADA* E *A CÉU ABERTO*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL

São José do Rio Preto
2012

MARCOS RAFAEL DA SILVA NEVIANI

A ESTÉTICA DO GROTESCO EM *HARMADA* E *A CÉU ABERTO*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto
2012

Neviani, Marcos Rafael da Silva.

A estética do grotesco em *Harmada* e *A céu aberto*, de João Gilberto Noll / Marcos Rafael da Silva Neviani. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2012.

125 f. : 30 cm.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Análise do discurso narrativo. 3. Narrativa (Retórica). 4. Noll, João Gilberto, 1946- Crítica e interpretação. 5. Grotesco na literatura. I. Motta, Sérgio Vicente. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

MARCOS RAFAEL DA SILVA NEVIANI

A ESTÉTICA DO GROTESCO EM *HARMADA* E *A CÉU ABERTO*, DE JOÃO
GILBERTO NOLL

Dissertação apresentada para obtenção do título de
Mestre em Letras, área de Literaturas em Língua
Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em
Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências
Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
UNESP – Araraquara

Prof^a. Dr^a. Diana Junkes Martha Toneto
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
2012

Aos familiares. À amada e companheira. Aos amigos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, sempre primeiramente, aos meus pais. Delamar, por insistentemente me dizer “Você consegue, você sabe muito bem o que faz”. Amelia, que, mesmo sabendo que pouco poderia fazer, sempre me perguntava se precisava de alguma ajuda com o mestrado.

Aos meus irmãos: Robson, meu exemplo de seriedade e comprometimento com os estudos, e Rodolfo, meu companheiro das ciências humanas: ÀS RUAS!

A minha doce Aline que, pelo amor e companheirismo, esteve ao meu lado o tempo todo e, por isso, sabe falar desta dissertação tão bem quanto o autor.

Aos amigos de ontem e aos de hoje, companhia sem as quais não seria o que sou.

Ao professor Sérgio Vicente Motta pelas conversas que me instigavam a passar semanas refletindo, aos professores que participaram das bancas de qualificação e de mestrado, ao professor Cláudio Aquati por me mostrar e me guiar nos primeiros caminhos do grotesco. Não apenas meu agradecimento, mas especialmente meu respeito a todos vocês.

À CAPES, pelo financiamento.

“Aquelela imagem entrevista de relance era mesmo a minha?
Eu sou mesmo assim, de fora, quando – vivendo – não me penso?
Então para os outros eu sou aquele estranho surpreendido no espelho;
aquele, e não eu tal como me conheço:
aquele ali, que eu, de primeira, ao notá-lo, não reconheci.
Eu sou aquele estranho que não posso ver vivendo
nem conhecer senão assim, num momento de distração.
Um estranho que só os outros podem ver e conhecer, não eu”

(Vitângelo Moscarda, In: PIRANDELLO, L. *Um, nenhum, cem mil*)

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a discutir a configuração e articulação da estética do grotesco presente nos romances *Harmada* (2003) e *A céu aberto* (2008), de João Gilberto Noll. Para tal fim, o trabalho desdobra-se a compreendê-los, primordialmente, a partir de seus narradores-personagens que se pautam por características opostas ao heroísmo – quando se pensa no papel de personagens que executam – e que se distanciam da estrutura usual de uma narrativa – pensando-se na posição de narradores por eles ocupada. Dessa forma, com base nos pressupostos teóricos apresentados por Walter Benjamin acerca do narrador, bem como nas postulações de Hall, Jameson e Eagleton, sobre a identidade do sujeito pós-moderno, evidenciaremos a maneira com que, em Noll, a estrutura e o conteúdo dos romances questionam a narrativa tradicional e dão margem a uma leitura que revela a “crise” da narrativa e do sujeito, por meio do processo de esvaziamento desses narradores-personagens. Compreendendo-se, a partir de autores como Kayser, Bakhtin, Hugo e Sodré, os pressupostos teóricos do grotesco, verificar-se-á como ele reúne em si o corpo e a voz desses protagonistas, tornando-se um elemento estético que articula forma e conteúdo, deixando de ser apenas um elemento temático, para mostrar-se, também, como procedimento literário.

Palavras-chave: João Gilberto Noll; grotesco; crise da narrativa; esvaziamento.

ABSTRACT

This paper aims at discussing the configuration and articulation of the grotesque in the novels *Harmada* (2003) and *A céu aberto*, written by João Gilberto Noll. Therefore, the present thesis analyses both novels, mainly, from their first-person narrators which have opposite characteristics to the heroism – thinking about them only as characters – and which structure the narrative in an unusual form – when we see them just as narrator. Thus, based on Walter Benjamin and his theory about the narrator, and also in Hall, Jameson and Eagleton, about the identity of the post-modern man, we will point how the structure and the content of these novels disturb the order and the aspects of a traditional way of a narrative and induce an interpretation which reveals the “crises” of narrative and of man by the process of emptiness of the main characters. Comprehending, by authors as Kayser, Bakhtin, Hugo and Sodr , the grotesque theory, we are able to verify how this aesthetic combines in itself the body and the voice of the main characters, becoming an aesthetic element that articulates form and content, being not only a thematic component, but also a literary procedure.

Keywords: João Gilberto Noll; grotesque; narrative crises; emptiness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 VOZ: SOBRE OS NARRADORES NOLLIANOS.....	14
1.1 A <i>CÉU ABERTO</i> : UMA LEITURA DE CICATRIZES.....	14
1.1.1 A EXPERIÊNCIA DA GUERRA.....	16
1.1.2 UM VIGIA COMO O NARRADOR SEDENTÁRIO.....	27
1.1.3 O MARINHEIRO SEM EXPERIÊNCIAS.....	33
1.2 ENTRE NARRAR E ATUAR: A VOZ DE <i>HARMADA</i>	36
2 CORPO: A (FALTA DE) IDENTIDADE DOS PERSONAGENS NOLLIANOS.....	60
2.1 SEM NOME, SEM ORIGEM.....	60
2.2 ESVAZIAMENTO DA MEMÓRIA E DO SUJEITO.....	65
3 CORPO E VOZ: O GROTESCO MANIFESTADO.....	86
3.1 UMA PERSPECTIVA DO GROTESCO LITERÁRIO.....	86
3.2 CORPO E VOZ GROTESCOS: CONTEÚDO E FORMAS DO NARRAR.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	122

INTRODUÇÃO

De acordo com Aquati (1997, p. 18), a estética do grotesco surge a partir do resultado “de uma soma e de um enredamento de traços realizados conforme uma harmonia própria”. Nessa mesma linha de raciocínio, Ana Maria Zubieta (1987, p. 89) afirma que o grotesco aparece na literatura como “um dos modos aglutinantes privilegiados, uma das formas de operar a síntese, uma das maneiras de unir o que aparece fragmentado, disperso”. De fato, esses parecem ser os dados que, em sua gênese, os romances *Harmada* (2003) e *A céu aberto* (2008), ambos de João Gilberto Noll, destacam nas relações entre os narradores protagonistas e o mundo no qual eles estão inseridos dentro da narrativa.

O romance *Harmada* é narrado em primeira pessoa por um personagem anônimo do qual se tem poucas informações a respeito do seu passado. O que se sabe é que o protagonista do romance é um ex-ator, que inicia a sua narrativa deitado na lama – fator que desde pode-se considerar simbólico e, ao mesmo tempo, grotesco – e que, ao longo de sua história, peregrina por diferentes lugares, tais como bares, rios, asilo, teatro e apartamentos. Durante o desenrolar dessa história, encontra alguns personagens que têm grande importância no enredo, tais como Amanda (mulher com quem tem relações sexuais e uma aparente paixão repentina), Lucas (homem de idade que conhece no asilo), Cris (filha de Amanda, dirigida no teatro pelo personagem principal), Bruce (um ator, amigo de longa data do protagonista) e, por fim, um menino surdo que só aparece no fim da narrativa, mas cuja importância é fundamental para o encerramento do romance.

Por sua vez, o romance *A céu aberto* segue uma linha narrativa, em certos pontos, muito semelhante a do romance *Harmada*. Em *A céu aberto* tem-se um personagem que é o narrador e, também, o personagem principal da narrativa. Neste livro, o protagonista inicia sua jornada errante levando seu irmão adoentado ao encontro de seu pai, para que este ajude a melhorar a saúde do filho. Para ir ao encontro do pai, faz-se necessário que eles dirijam-se a um campo de batalha de uma guerra, cuja finalidade o protagonista desconhece. Após participar, involuntariamente, da guerra, o protagonista foge do campo de batalha, tornando-se, portanto, um desertor. Em seguida, casa-se com uma mulher (que em certos momentos ele pensa ser ela o seu irmão) e torna-se vigia de um silencioso paiol. Tão logo descobre que os desertores da guerra serão capturados e assassinados, o protagonista refugia-se em um navio, onde é obrigado a manter relações sexuais com o capitão. Quando o navio atraca em um porto de um país estrangeiro ao do personagem, ele esgueira-se entre a multidão e, assim, consegue escapar de sua condição de escravo sexual. Contudo, esse país está à procura de um terrorista

que, reconhece o próprio narrador, é muito semelhante a ele. Após um atentado ao prédio do Comissariado da Polícia, local que há alguns instantes ele havia sido interrogado, os policiais caminham em sua direção para, aparentemente, prendê-lo. Entretanto, desta vez o narrador não faz nada (como fugir, por exemplo), mas apenas ri “como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar” (p. 142).

Ambos os romances são pautados por desconexas sucessões de elementos narrativos, elaborados por meio de sobreposições de imagens e acontecimentos que geram uma impressão labiríntica. Por isso, Sobreira (2010, p. 68), ao citar Eco (1969), fala que na arte recente há uma “desordem fecunda, que visa provocar a ruptura de uma ‘ordem tradicional’, unívoca e fechada, e estimular um tipo de fruição da obra de arte que é, ao mesmo tempo, inventiva e aberta” e que é nesta ruptura de uma ordem clássica que João Gilberto Noll assume seu trabalho como ficcionista.

Sabendo-se que a estética do grotesco coloca o leitor em um estado incômodo, em que já não sabe mais quais os limites do mundo do senso comum e os do grotesco, e também que este, por meio de alterações da ordem e de desproporções, representa uma quebra com os valores pré-estabelecidos, essa dissertação desdobrar-se-á sobre esse aspecto disperso do grotesco de modo a verificar como a desordem presente nos romances se integra à linguagem e ao processo de construção estética dos mesmos. Com isso, demonstra-se não apenas as relações que os narradores mantêm com o mundo no qual estão inseridos, mas também a maneira com que a estética do grotesco corrobora na construção desses dois personagens, enquanto seres que parecem ter um inimigo dentro deles próprios.

Se, para Rosenfeld (1985, p. 60), a arte do grotesco tende a exprimir a desorientação em face de uma realidade que é interpretada, pelo leitor, como estranha, a ponto de suas leis estarem suspensas e a ordem das coisas desfeitas, os romances de João Gilberto Noll desenvolvem-se nessa linha temática e formal, uma vez que a configuração do grotesco dá-se a partir dos mais díspares elementos, cujas diferentes combinações resultam numa certa distorção que é estranha ao senso comum. Essa distorção, muitas vezes, permite ao senso comum perder o sentido se tomarmos como parâmetro a realidade. Assim, essas combinações inusitadas instauram um intervalo entre os polos do belo e do feio, do religioso e do herege, do risível e do amedrontador, especialmente no que diz respeito a aspectos físicos, culturais, psicológicos, para personagens e aspectos estéticos para a concepção artística.

À medida que concordamos com a afirmação de Hall (1999) de que na pós-modernidade temos um sujeito que se torna cada vez mais fragmentado, posto que não é formado por uma, mas várias identidades, e com o fato de que nas narrativas de Noll estamos

diante de um narrador que vive “em um presente perpétuo, em um presente sem profundidade, sem definição e sem identidade segura” (SEIDEL *apud* SOBREIRA, 2010, p. 79), isto é, um eu-protagonista que não se encontra em si mesmo e com o seu próprio mundo, sendo, dessa forma, destituído de uma identidade única, pode-se verificar, portanto, que as obras de Noll inserem-se na poética pós-moderna. Nesse caminho, vemos que esses narradores são personagens esvaziados e é justamente neste processo de esvaziamento que o grotesco manifesta-se. Sendo assim, tem-se com os romances estudados uma releitura do próprio grotesco, visto que este deixa de ser eufórico, tal como proposto por Bakthin (1987), e passa a ter um caráter mais disfórico.

Ambos os narradores-personagens são inseridos em situações narrativas caracterizadas como grotescas, em que há quebras de parâmetros de uma realidade lógica, sendo que elas são pautadas por fluxos de consciência, reflexões e ações insensatas tomadas pelos personagens. De maneira semelhante, a noção de tempo e espaço também apresenta quebra com a realidade lógica, visto que o espaço aparece, muitas vezes, alheio aos narradores, enquanto o tempo é fragmentado. Dessa maneira, o grotesco é o procedimento instaurador dessas situações, estranhamentos e atitudes dos narradores protagonistas e, por isso, a sua manifestação é determinante na elaboração dos romances tanto no que tange à forma quanto ao conteúdo. Uma instância é ligada à outra por um processo de mimetização, em que os procedimentos literários conduzem um formato na narração análogo ao grau de desorganização e desorientação que os sujeitos representam nas tramas narrativas, sendo que essa correspondência é favorecida pelos duplos papéis vividos como sujeitos da enunciação e dos enunciados narrativos.

Dessa maneira, o primeiro capítulo do trabalho, *Voz: sobre os narradores nollianos*, apresenta, com base nas reflexões de Walter Benjamin (1994), um dos aspectos da literatura contemporânea presente nesses romances de Noll: a crise narrativa. Nesse sentido, segundo o crítico alemão, “a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões”, geradas por meio de uma linguagem narrativa “verdadeiramente falada” (p. 56), que desconstruiu a ideia comum de literatura que o leitor pudesse ter. De fato, os dois romances estudados seguem nessa linha, sugerindo ao leitor uma revisão de conceitos relativos ao que é um narrador e ao que é um personagem dentro de uma narrativa em primeira pessoa. Portanto, o que se propõe no primeiro capítulo é evidenciar como essa crise manifesta-se, no caso de *Harmada*, por meio de um narrador-personagem que se afasta ora de uma, ora de outra posição, ou seja, de narrador e de personagem. No caso de *A céu aberto*, à medida que se desvenda, no romance, três espaços fundamentais (da guerra, do paiol e do

navio), é possível afirmar que Noll sugere, por meio de seu personagem, os desdobramentos dos narradores clássicos após o contexto de guerra mencionado pelo crítico Walter Benjamin. Com essa busca dos narradores-personagens pelo afastamento da posição de narrador, vemos que a narrativa nolliana constrói-se pelo questionamento da própria literatura, propondo certo distanciamento conteudístico em face de uma constante metalinguagem.

O segundo capítulo, *Corpo: a (falta de) identidade dos personagens nollianos*, evidencia as formas de manifestação da falta de identidade dos protagonistas das obras. Nesta etapa do trabalho, destaca-se que a identidade desses sujeitos revela-se pela falta de nomeação e pelo afastamento de questões relativas a uma comunidade; pela anulação pessoal e coletiva, culminando em uma manifestação corporal exagerada, em que aspectos do baixo corpóreo passam a ser a forma encontrada para delinearem os traços de suas identidades. Entendendo-se que o sujeito, segundo Hall (1999), vive uma “crise de identidade” e, nesse sentido, assume diferentes identidades em diferentes momentos de sua vida, veremos que, nas duas obras, há personagens que não apenas vivem certa mobilidade em relação às suas identidades, mas que mostram quase não possuírem uma que os defina.

Por fim, o terceiro capítulo, intitulado *Corpo e voz: o grotesco manifestado*, condensa as ideias propostas pelo primeiro e o segundo, de forma a evidenciar a manifestação do grotesco em ambos os romances. Assim, esse capítulo focaliza o estilo literário do autor, destacando-se a maneira com que o grotesco integra-se à linguagem dessas narrativas para verificar sua função no processo de elaboração estética das duas obras. Para tanto, esse capítulo explora aspectos como o fluxo de consciência, a compressão do tempo e a mudança do espaço narrativo a fim de estabelecer uma relação entre as atitudes dos narradores-personagens, a linguagem que atravessa toda a narrativa e o aspecto formal das obras, evidenciando como esses elementos interagem com o grotesco nos dois romances. Ressalta-se, também, que os dois textos referem-se a elementos como o feio, o disforme, o exagerado, a mania, a doença, a depravação, indicando que o mundo representado pela ficção não se calca em elementos como o equilíbrio, sobriedade, disciplina e comedimento. Elementos estes que constituem o grotesco literário e, dessa forma, serão analisados sob a luz da manifestação do grotesco na contemporaneidade.

1. VOZ: SOBRE OS NARRADORES NOLLIANOS

1.1 A CÉU ABERTO: UMA LEITURA DE CICATRIZES

Um dos aspectos mais interessantes da narrativa nolliana que, entretanto, muitas vezes é negligenciado, diz respeito ao problema narrativo presente nas obras do autor. Geralmente, as análises dos romances nollianos focalizam essencialmente o conteúdo que é narrado e, assim, trazem-se à luz apenas alguns elementos recorrentes: o personagem anônimo, seu perambular eterno, a insensatez de sua fala, dentre outros. De fato, não há dúvidas de que estes são pontos fundamentais para se entender a obra de João Gilberto Noll, mas debruçar-se apenas sobre essas características impede uma leitura que possa abranger a relação entre a forma e o conteúdo dos romances e, principalmente, quais os efeitos desses aspectos no processo de ficcionalização da narrativa.

Primeiramente, faz-se fundamental entender que, em seus romances, João Gilberto Noll instaura uma problemática que se manifesta na narrativa em si, na composição da trama e em seus personagens, sendo possível afirmar que uma das palavra-chave para depreender e compreender a literatura nolliana seja *crise*, sendo esta, a crise da representação da escritura, pensando-se no plano estético das obras, e uma crise do personagem, em termos de conteúdo. Na realidade, os personagens de Noll parecem viver em uma crise consigo próprios que já fora prevista por Adorno (2003, p. 58) quando este afirma que, no romance moderno, “os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmo” e, ainda recorrendo a esse crítico, há por meio desse afastamento um espelhamento estético que reflete “desencantamento do mundo”. Para os personagens o passado é algo que merece ser negado e, até mesmo, desconhecido e, nesse sentido, o futuro torna-se incerto, de forma que os eventos narrados pelo protagonista “não formam um conjunto de experiências que determina ou revela o percurso do protagonista em direção a determinado fim” (OTSUKA, 2010, p. 110) e, portanto, focalizam um presente contínuo. O próprio ato de narrar parece em João Gilberto Noll ser um empecilho para a constituição da narrativa, pois pode-se perceber que esta se dá como uma espécie de espelhamento do esvaziamento vivido pelos personagens e, assim, constitui-se com falas vazias e, muitas vezes, sem sentido, dado o fato de que, de acordo com Otsuka (2010, p. 108), o mundo representado nos romances de Noll “é desprovido de sentido, e o sujeito esvaziado já não é capaz de moldá-lo num todo coerente” (p. 108), o que leva a uma fragmentação e a um embaralhamento do tempo e do espaço. Nesse sentido, é inevitável concordar-se com Rosenfeld (1985, p.80) quando afirma que a eliminação do espaço e a

tentativa de reorganização da memória topográfica correspondem à eliminação da sucessão temporal em que a cronologia é abalada e passado, presente e futuro são fundidos. Paralelo à fala de Otsuka e de Rosenfeld, pode-se ver que a recorrente quebra de espaço e tempo manifestada nos romances nollianos surge como aspecto corroborante desta crise narrativa que é representada essencialmente na aparente falta de coerência deste sujeito que narra.

A partir disso, o que se propõe aqui é evidenciar como essa problemática, que forma e distingue a narrativa de Noll, mantém uma relação direta com a própria identidade do protagonista. Para isso, tomaremos como objeto de estudo o romance *A céu aberto* que, ao que nos parece, aproxima-se das postulações de Walter Benjamin (1994) sobre o narrador. Dividindo-se o romance em três partes, é possível verificar que temos três espaços narrativos que merecem maior importância. O primeiro deles diz respeito ao campo de batalha no qual ocorre uma guerra para onde se dirige o protagonista. O segundo ambiente é o paiol onde o personagem principal do romance trabalha como vigia durante certo período de sua narrativa. Por fim, o terceiro ambiente é um navio em que o protagonista se refugia por ser um desertor da guerra.

Ao passo que desvendamos esses três fundamentais momentos e espaços da vida desse narrador-personagem, percebe-se que eles mantêm uma relação com o que fala Benjamin acerca da falta de experiência e, também, dos tipos de narradores que ele considera serem “tradicionais”. A partir disso, a situação de guerra vivida pelo protagonista encontra sua correspondência em “Experiência e Pobreza”, tanto no que diz respeito ao conteúdo, a guerra em si, quanto pela experiência inenarrável que a guerra constitui. Por outro lado, os dois ambientes seguintes, o paiol e o navio, correspondem aos narradores tradicionais apresentados por Benjamin: o camponês sedentário e o mercador viajante, respectivamente.

Ao longo do trabalho, serão evidenciadas as relações entre os preceitos teóricos desenvolvidos por Walter Benjamin e o romance *A céu aberto*, de modo que será feita, assim, uma interpretação da obra sob a ótica da teoria apresentada pelo crítico, aproximando a leitura interpretativa da obra aos pressupostos teóricos do crítico alemão. Neste sentido, é possível adiantar, até mesmo, que este romance leva adiante, literariamente falando, os preceitos apontados por Benjamin e, assim, culmina em uma espécie de releitura e, o que é mais, em um prosseguimento literário acerca das teorias propostas pelo ensaísta.

1.1.1 A EXPERIÊNCIA DA GUERRA

Em seu texto “Experiência e Pobreza” – cuja riqueza de contribuição em romances contemporâneos está no fato de ainda ser pertinente, ainda que fale sobre a crise narrativa da modernidade –, Benjamin (1994) chama-nos a atenção, de maneira geral, para as modificações da arte nas primeiras décadas do séc. XX. Relacionando-se os preceitos teóricos desenvolvidos por esse autor à literatura contemporânea, deve destacar um aspecto capital da literatura moderna que, julgo, é fundamental para compreender-se a literatura de João Gilberto Noll e, em especial, o romance *A céu aberto*: trata-se da pobreza de experiência e sua relação com o conflito bélico. Nestes termos, defende o crítico que está claro que “as experiências estão em baixa” (p. 114) e, nesse sentido, levanta o seguinte questionamento: “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (p. 114). De fato, é nessa linha que o romance *A céu aberto* pode ser interpretado: há um personagem anônimo que peregrina de sua casa para um campo de guerra, de onde foge para tornar-se vigia de um paiol e daí para um navio. Durante sua longa peregrinação a distintos lugares, ele destaca constantemente a sua condição baixa que, pode-se dizer, se aproxima desse moribundo sobre o qual nos fala Benjamin:

Que exército iria querer incluir em suas fileiras um homem como eu? alguém que não sabia nem a idade e que dava atenção a poucas coisas além do encaminhamento do irmão, que no mais ficava à toa, sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor (*A céu aberto*, p. 39).

Apesar de ser um indivíduo que transita pelos mais diferentes ambientes, esse personagem contradiz e, ao mesmo tempo, confirma essa fala do crítico alemão. Ora, afirmamos este que, segundo a cultura popular, “quem viaja tem muito que contar” (p. 198), mas o protagonista do romance vive de maneira oposta a tal afirmação, uma vez que ele constrói sua “narrativa” não tanto pelo ato de narrar em si, mas pelo ato de dizer e descrever o que vê e o que pensa, sendo seus pensamentos, por diversas vezes, desconexos. Desse modo, ao passo que o personagem destoa da reflexão benjaminiana, ele confirma a asseveração do crítico no que diz respeito à falta de experiência e às palavras não duráveis. Portanto, trata-se de um moribundo que, de fato, diz palavras que não são duráveis (o que já é vislumbrado pelo aspecto temporal do presente) e, por isso, não podem ser transmitidas de geração em geração, posto que a maior experiência disfórica que vivenciou foi a experiência dilacerante da guerra.

Contudo, não deixa de ser interessante o fato de que, apesar de se encontrar em meio a um conflito belicoso, o protagonista insistentemente expõe seu desconhecimento acerca da origem e razão de tal conflito. Nesse caminho, ele reitera que estava em “uma guerra que eu não sabia bem para que servia” (*A céu aberto*, p. 10). Entretanto, ainda que o protagonista insista na afirmação de seu desconhecimento acerca das razões incitadoras do conflito armado, ele faz referência a um fato que, pode-se dizer, justifica a perpétua continuação da guerra: o assassinato de um velho guerreiro inimigo executado por um soldado pertencente ao país do protagonista e a intenção de recuperar o monte em que o assassinato ocorreu, no qual, supostamente, estariam os restos mortais do executor:

meu pai jamais quis contar o segredo guardado no tal ápice do monte, eu ficava olhando lá para aquela ponta culminante lá no alto e não conseguia imaginar que coisa havia ali para que o inimigo quisesse vir e tomar de nós, mais tarde escutei de algumas bocas que lá existia uma espécie de totem em cuja base estava enterrado aquele que nos primórdios ferira mortalmente a honra do inimigo cortando a língua de um velho guerreiro deles que não morria por não conseguir parar de falar, ele falava o tempo todo, não dormia, não enunciava uma única vez o nome da morte, não dava um segundo para que ela sequer se insinuasse, e assim o homem ia envelhecendo sentado numa rocha coberta de pêlos de animais, sem parar de falar, ele contava o nascimento, a jornada pelo tempo adentro, ele contava as vitórias da raça do nosso inimigo seu povo, e veio então o herói de dentro de nossas fileiras ao término de uma sangrenta batalha quando nos tornamos esse vasto país que conhecemos hoje, pois veio o herói cujo nome ninguém sabe dizer exatamente, sabemos que era um general na altura reformado, que tinha voltado à ativa apenas para esta batalha, e que como golpe de misericórdia, sei lá, digamos dessa maneira, ele veio e cortou a língua do tal velho do povo inimigo que não parava de contar as glórias de sua pátria e que não morria jamais tamanho o tropel de grandes feitos nacionais que rolava incessantemente de sua garganta, pois então é isso, o homem que hoje dá com seu esqueleto a sustentação para o totem lá no ponto culminante do monte, esse homem chegou ao fim da batalha e cortou com um facão a língua do outro, do nosso inimigo. (*A céu aberto*, p. 19-20).

Todavia, o trecho não deve ser observado apenas à luz de questões relativas aos motivos que incitaram a continuação da guerra. Muito além dessa concepção, o que Noll faz, ao evidenciar esse conflito entre o velho guerreiro e o general, é criar uma construção imagética daquilo que Benjamin apresenta acerca da falta de experiência e distanciamento da narração tradicional. Na realidade, é possível dizer que essa passagem é a representação da atitude que indica essa falta de experiência, sendo ela tornada imagem por meio de um combate entre o velho e o general. Assim, vê-se, metaforicamente, que o narrador contemporâneo – representado pelo general do país do protagonista – “mata” seu inimigo, o narrador clássico tornado imagem na figura do velho guerreiro que contava as narrativas. Ora,

se entendemos, com base em Benjamin, que as narrativas do passado tinham o objetivo de enaltecer as glórias de um povo e, dessa forma, a experiência era passada de geração em geração, então o fato de esse velho guerreiro não morrer dá-se por ele ser a personificação da experiência desse povo, cuja existência é perpetuada por meio das narrativas que são contadas por ele.

Se este velho guerreiro, inimigo dos conterrâneos do protagonista, era um homem que desconhecia a morte justamente pelo fato de que a história de seu povo era também imortal, é necessário vislumbrar o fato de que o general do exército do país do protagonista era um indivíduo anônimo, o que o torna, portanto, uma espécie de antagonista do velho guerreiro contador de histórias e famoso por isso. Assim, ao passo em que corta a língua do seu inimigo, pode-se dizer que sai de cena o ato de contar histórias sobre as glórias e origens de um povo, para entrar em cena uma situação de guerra sem razão de existir e, conseqüentemente, de uma narrativa que, comparativamente, não encontra um fim nela própria; em outras palavras, pode-se dizer que há a morte do narrador clássico em detrimento da “ascensão” do narrador que encontra dificuldade em contar histórias. Nessa linha de raciocínio, o próprio ato de cortar a língua de um homem pertencente a um povo estrangeiro apresenta pelo menos duas leituras: o corte da língua como um instrumento de fala e o corte da língua enquanto linguagem e, assim, como aspectos culturais de um povo. Contudo, as duas imagens se completam e o que se tem é o conseqüente assassinato da cultura do outro e da narrativa clássica para que possa surgir esse novo tipo de narrativa, cujos narradores já não sabem ou não têm algo fundamental ou importante para contar.

À medida que o assassinato da narrativa clássica é realizado por um indivíduo anônimo, abre-se espaço para os demais personagens que, assim como o general e o protagonista, são indivíduos que não tem o que contar e, quando tentam fazê-lo, relatam apenas histórias pessoais e que, diferentemente de uma narrativa – por assim dizer – “clássica”, não expõem quaisquer tipos de aventuras louváveis. Nesta esteira, é importante observar que é justamente durante a guerra que o personagem principal encontra (e em um momento relembra) a maioria dos demais personagens. Com efeito, não é fortuito o encontro dele com esses outros justamente no momento da guerra, pois, a bem da verdade, será nesse ambiente que ele se desdobrará a descrever os demais personagens, o que o permite, portanto, focalizar os efeitos da guerra naquilo que podemos considerar como “essência humana”.

A partir deste ponto de vista, vemos que há uma insistência do narrador em, primeiramente, focalizar a condição adoentada de seu irmão e, também, a observação de soldados, mulheres e os filhos dessa guerra. Assim, logo nas primeiras páginas, ele relata a

precariedade da saúde de seu consangüíneo: “O meu irmão parecia pálido e pensei que no dia seguinte eu o levaria a correr por todas as campinas, para que voltasse para a casa corado” (*A céu aberto*, p. 10). Ou mais adiante: “Toquei no seu braço, a pele estava fria. A mão tremia. Eu era o mais velho, eu precisava fazer alguma coisa pela saúde do meu irmão” (*A céu aberto*, p. 10). Aliás, é justamente este o motivo desencadeador de toda a narrativa: a saída de sua casa para levar o irmão para o campo de batalha em que está seu pai, para que lá ele possa ser tratado.

E como, por conta disso, eles se encontram no meio do campo de batalha, o protagonista passa a relatar a condição dele e de seu irmão como de filhos que foram abandonadas em favor do conflito bélico: “Embora não soubesse direito o ano em que eu nascera, o meu pai nunca se preocupou com essas coisas de registro, sempre esteve com a atenção toda posta na artilharia do exército, no perigo que seria o inimigo tomar o ápice do monte” (*A céu aberto*, p. 19). Na realidade, esta condição de indivíduos abandonados já era, inclusive, notada por Adorno (2003, p. 63), quando discutia alguns aspectos do romance moderno, pois, como ele mesmo afirma, qualquer narrativa moderna que tenha algum tipo de qualidade, encontra na dissonância e no abandono o seu prazer.

Entretanto, não é apenas quanto à paternidade que os filhos daqueles que estão na guerra encontram o abandono, mas também quanto à própria condição humana, pois os soldados ignoram a presença deles em favor do combate sem razão, sendo esse fato reconhecido pelo próprio narrador, que afirma: “vamos que a gente não descubra o nosso pai no batalhão, então quem sabe seja uma viagem inútil porque na guerra os soldados pouco estão se lixando para crianças avulsas e incógnitas” (*A céu aberto*, p. 11). Ainda nesse momento da narrativa, percebe-se que o protagonista destaca a condição da fragilidade do corpo humano, em especial das crianças, no campo de batalha, fato que Benjamin (1994, p. 115) já havia destacado, pois reconhece a pequenez humana frente à magnitude destruidora da guerra: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forcas de cortes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”.

Da mesma maneira, até mesmo um filho que ainda não nasceu já sofre com o abandono, assim como a sua mãe. Isso pode ser notado na passagem em que, ao levar o irmão para junto do pai no campo de batalha, o protagonista para em uma casa a fim de pedir um copo d’água. Lá, encontra uma mulher que, aparentemente, está grávida e canta uma música (cuja letra não é mencionada) que espelha a sua condição e, por conseguinte, a de seu filho:

“Vimos um casebre na beira da estrada e paramos para pedir água. Bati palmas e veio uma mulher cantando a ausência do amado que fora para a frente de batalha, e isso ela cantava langorosa, com a mão massageando disfarçadamente o ventre” (*A céu aberto*, p. 15).

De forma semelhante, recebe grande destaque por parte do protagonista a condição dos soldados em meio a essa guerra não fundamentada. Assim, dá-se uma atenção especial para o aspecto físico e psicológico desses combatentes:

Às vezes pode-se ouvir vindo de lá o grito arranhado de algum soldado possesso, dizem que eles têm muitos soldados possessos, homens que gritam no meio da noite tentando se inspirar para a próxima batalha. Os nossos soldados não, os nossos são mais quietos, não deixam de mostrar tensão e até dilaceramento interior é claro, mas tudo se manifesta num ríctus abreviado, um tique de lábio, dedos que se trançam, cusparadas secas, pigarros que dão nos nervos dos ouvintes, assim... (*A céu aberto*, p. 14-15).

Esses soldados demonstram em seus corpos a tensão proporcionada pelo conflito armado. Nestes termos, recebem determinada ênfase o tique, a mania, o grito, sendo que em todos estes estão manifestos o dilaceramento ao qual faz referência o narrador e, assim, a tensão causada pela vivência da guerra. De fato, o próprio vocábulo “dilacerar” possui em si o sentido de perda total daquilo que sofreu tal ação. Contudo, não se trata de um dilaceramento corporal, o que por si só já carrega um sentido de intensidade, mas de um dilaceramento interior, o que leva a crer que aquilo que diz respeito ao aspecto essencialmente humano dos combatentes foi perdido em favor do conflito bélico. Deste modo, encontramos em Walter Benjamin uma fala que, pode-se dizer, demonstra a razão desse dilaceramento sofrido pelos soldados, posto que, para o crítico, “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras” (*A céu aberto*, p. 115). Assim, pode-se dizer que os personagens combatentes do romance *A céu aberto* são dotados de uma experiência; contudo, trata-se de uma que não é passível de ser narrada, mas, pelo contrário, que conduz à desmoralização, insensibilidade e, até mesmo, à loucura enquanto aspecto que indica a inverossimilhança da memória, tornando-a inventada.

No que tange à insensibilidade, é o caso, por exemplo, de um soldado que aparece ao protagonista para dizer-lhe que “o almoço será servido em alguns minutos” (*A céu aberto*, p. 35). Interessante observar que essas palavras são repetidas pelo soldado diversas vezes como que mecanicamente. Não apenas isso, o personagem principal do romance dirige sua fala para tal soldado, falando-lhe a respeito de Artur, seu amigo, como se buscasse causar qualquer espécie de comoção ao soldado. Contudo, este parece não ouvir o que é dito e não esboça

qualquer reação àquilo que ouve. Desse modo, o personagem principal reconhece a insensibilidade do soldado e afirma que “O soldado franzino ouvia o que eu falava como se não ouvisse coisa nenhuma: existia como que uma membrana entre o seu entendimento e as minhas palavras pois ele fora simplesmente feito para dizer que o almoço seria servido em alguns minutos” (*A céu aberto*, p. 36). Ao fazer tal assertiva, o protagonista reitera aquilo que foi dito anteriormente: o soldado age de maneira mecânica e, portanto, a insensibilidade, ocasionada muito provavelmente pela guerra, torna-se sua característica principal.

Por outro lado, deve-se atentar para o estranhamento do protagonista em relação a um momento de humanidade deste soldado, o momento em que ele chora:

E foi aí que mirei com todo o meu empenho a fisionomia do soldado franzino, e percebi com uma sincera limpeza de espírito que não havia por que me admirar com as lágrimas que rolavam dos seus olhos, porque aquele momento já se contorcera todo para que este fato pudesse emergir, este: o de ocorrer que dos olhos do soldados franzino deslizesse lágrimas ou irrompesse um chafariz de lágrimas (*A céu aberto*, p. 37)

Destaca-se, neste contexto, a indefinição do próprio choro do soldado. Primeiramente, porque o narrador não consegue definir se este choro trata-se de simples “lágrimas que rolavam”, o que indica uma espécie de choro contido, ou trata-se de um “chafariz de lágrimas”, o que nos leva a crer que o soldado chorou em demasia. Em segundo lugar, porque, nesta linha de raciocínio, apesar de esse personagem demonstrar um resquício de humanidade, é difícil para o protagonista depreender os motivos que o levaram a essa repentina manifestação sentimental, pois, como ele mesmo afirma, de nada adiantaria qualquer procura por motivos claros para que o soldado estivesse a chorar, visto que pode ter sido pelas palavras do protagonista ou por algum devaneio do próprio soldado. Além do mais, segundo o personagem central do romance, no contexto em que se encontravam ele e o soldado franzino vê-se apenas uma “situação onde os motivos estavam anulados em nome da guerra” (*A céu aberto*, p. 37) e que manifestações como perdão, grito, choro ou pensamentos do tipo só poderiam existir na cabeça de quem era de fora do exército.

Por sua vez, aquilo que diz respeito à loucura dos soldados combatentes é manifestado logo após o protagonista tornar-se membro do exército de seu país como uma sentinela. Enquanto está em seu posto, durante um de seus devaneios insensatos, em que parece misturar realidade e pensamentos, o protagonista é acometido pela repentina fala de outra sentinela, que começa a lembrar de sua infância e tem reações que se assemelham à loucura:

Tardes que se enluravam cedo... O quê?, perguntei distraído ao vento, como se tivesse escutado uma voz vinda de alguma misteriosa descarga dos ares. O quê?, repeti. O colega sentinela me puxou a manga feito me chamasse ao prumo do momento e me contou que sim, as tardes daquele período de sua infância se enluravam cedo, ele não sabia porquê, mas chegava lá pelas quatro e meia cinco horas e vinha aquela lua esbranquiçada e todos abandonavam seus serviços e se aconchegavam ao redor de mesas, alguns a beber, outros a relatar a delinquência inesperada de um filho, outros a chorar porque diziam estar irremediavelmente pobres; as crianças em geral não se sentavam, ficavam ali por debaixo das mesas, das cadeiras, a ruminar pedaços de canções que nasciam do ronco de suas vísceras – assim eram as coisas no período mais triste da minha infância, pois veja aquele sinal de chuva logo ali, eram assim os dias no período mais triste da minha infância, de repente a gente precisava voltar para casa, baixar a vidraça, e no lado de fora não se conseguia ver mais nada além de pingos escorrendo – escorrendo – escorrendo...

Enlouqueceste ó cara!, eu disse [...]

O garoto respondeu que era apenas um órfão e que sofrera a convocação para a guerra de um pelotão que passava pelas margens do rio onde ele molhava os pés. (*A céu aberto*, p. 42)

Enquanto ouve a outra sentinela contar a história do momento em que se alistou – ou alistaram-no – no exército, o protagonista passa a ser acometido pela loucura resultante do ambiente de guerra. O personagem central de *A céu aberto* não apenas visualiza aquilo que é contado pelo outro, mas, talvez por sonho ou por efeito ficcional, ele se insere no passado alheio e até de certo modo intervém no que aconteceu quando o outro soldado, a sentinela, foi capturado e então viu seu corpo tornar-se objeto do exército:

Então aconteceu: o que ele disse se clareou, se clareou a tal ponto que chegou a virar umas figuras de verdade, mesmo, e eu estava ali no meio de tudo, a poucos passos, olhando o garoto com a calça arregaçada até o joelho enquanto o rio batia em suas pernas por entre pedras em pequenos córregos. Então eu estava ali no meio de tudo querendo me interceptar entre o rapaz e o pelotão que se aproximava por entre as encostas do rio com seus passos duros em botas molhadas cheias de lama. E eu não sabia bem o que fazer daquele instante assim súbito e me dirigi para o pelotão e falei olha!, aquele rapaz ali que molha os pés no rio é o meu irmão mais novo, ele é bem mais forte que eu que já vivi bastante e tenho calos na memória e flebite na perna direita, ele é que tem condições de ser guerreiro, eu coitado de mim com esses problemas psiquiátricos todos, mania de perseguição, vendo o inimigo por tudo que é fresta, num susto sou capaz de matar meu companheiro de armas – e me ajoelhei aí no barro e disse que eu merecia a forca ou coisa muito pior e veio um dos soldados e me deu um coice no peito que me deixou meio que um buraco na altura do esôfago, e o resto do pelotão começou a arrastar pelos braços o que agora é o meu colega sentinela e o levaram para o acampamento militar e raspam seu cabelo e lhe deram bofetadas e o fizeram comer sua própria merda numa lata de sardinha [...] (*A céu aberto*, p. 42-43)

A partir do momento em que o protagonista torna-se um dos soldados do exército, a linguagem da narrativa modifica-se e torna-se menos linear, o que culmina em uma maior supressão do tempo e do espaço ou embaralhamento de ambos, e permite um maior número de devaneios do protagonista. Assim, se até então eram poucos os momentos de abstração do personagem, após ele inserir-se na armada de seu país e, portanto, na guerra, estes se intensificam, o que nos leva a crer que, assim como a sentinela que lhe falou sobre a infância, o protagonista enlouquece em virtude das cenas vivenciadas no campo de batalha.

Ora, impossível, neste contexto, não concordar com a supracitada fala de Benjamin acerca da dilacerante experiência de guerra. Nesses termos, é crível, até mesmo, levar adiante a afirmação do crítico e trazer esse dilaceramento para a memória individual e coletiva e, portanto, para a própria constituição da narrativa deste protagonista enquanto um “eu” que narra. Assim, se a experiência do combate bélico é uma experiência inenarrável, que deixa marcas profundas e, dentre as tais, a da loucura, o aspecto não-linear da obra, bem como o embaralhamento do tempo e do espaço tornam-se um espelho da condição desse protagonista.

E como sente na pele como é ser um corpo em meio a uma guerra, o protagonista “trilha” um caminho que demonstra a sua anulação como uma resultante do conflito militar. Assim, esse caminho segue em uma espécie de “crescente”, sendo a primeira fase desse crescente uma manifestação daquilo que postulava Benjamin (1994, p. 201) acerca da origem do romance, que é o indivíduo isolado, incapaz de “falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”, revelando a sua pobreza de experiência, de modo que, tal como constata Benjamin acerca da narrativa moderna, “os provérbios soam oco, as histórias se esgotam” (GAGNEBIN, 2007, p. 57).

De fato, com o narrador de *A céu aberto* ocorre o que foi dito pelo crítico literário: ele busca dar um conselho a uma pessoa, contudo, tudo o que ele tenta dizer não faz qualquer sentido, especialmente como conselho, visto que está na ordem do inenarrável:

Quando cheguei diante do terceiro falei alguma coisa assim: viva muito, muito mesmo, até a sua alma gastar – e aí sim, olhei para dentro da tigela para conferir o parco alimento que me esperava, e aquilo me deixou até um pouco mais endiabrado e toquei suavemente no peito do soldado que servia a papa amarelada: então você sentirá as suas batidas se espaçando, cada vez mais rarefeitas, até você decidir que o melhor é exatamente assim... e a relva, vergada pelo vento, o esconderá, bem sei, essa sua hora eu já vi... (*A céu aberto*, p. 38-39).

Ora, por um acaso seria possível a esses soldados que estão experimentando a guerra receberem conselhos ou mesmo dá-los? De fato, ao pensarmos em termos benjaminianos, isso

não é possível, posto que, com a vivência da guerra, há uma baixa de experiência e, portanto, atitudes como aconselhar ou até mesmo ouvir um conselho tornam-se impraticáveis. A bem da realidade, o que temos no trecho acima é uma frágil tentativa do protagonista de aconselhar outro soldado, o que culmina em uma insensata fala do personagem principal e, por sua vez, em um silenciamento da reação do outro personagem, o que torna possível afirmar que tampouco houve uma reação de sua parte.

Assim, com o que se viu até então, *A céu aberto* apresenta elementos que dialogam com a crítica feita por Walter Benjamin (1994) acerca da falta de experiência e da problemática narrativa instaurada após as guerras. Desse modo, somos imediatamente levados a questionar sobre a presença dessa problemática da arte de narrar dentro desse romance do escritor gaúcho, uma vez que o protagonista está inserido em um conflito armado. De fato, como já foi dito, o ato de narrar em *A céu aberto* compõe-se como um empecilho catalisado em virtude da guerra e, por conta disso, há por parte do protagonista um constante desejo de silenciamento, uma vez que, na guerra, “testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46), culminando em uma incessante vontade de guardar para si a insensatez constituinte do ambiente belicoso que se manifesta no ensimesmamento do protagonista:

Mas logo achei melhor ficar em silêncio, não exatamente o silêncio todo posto na atenção do inimigo como deveria ser o da sentinela, mas um silêncio bem mais precioso, onde eu pudesse medir a extensão do meu temor por aquela guerra em que eu repentinamente estava metido e que até ali não conseguira entender direito – ainda não discernira coisas como de quem precisamente vinha a ameaça, qual a substância dela (*A céu aberto*, p. 41).

De maneira semelhante, pouco mais adiante, ele demonstra, novamente, seu desejo em silenciar-se, como se a meditar sobre as causas da guerra e a concentrar-se sobre sua condição no campo de batalha. Nesse caminho, o protagonista passa a dar maior destaque para a destruição de sua memória em virtude da guerra:

quem sabe meu silêncio pedisse para aderir de coração àquela espera enfadonha da batalha, depois me subjugar à luta encarniçada, me ferir, virar herói de guerra, mesmo que me faltando um braço uma perna, a mente arrasada por abomináveis recordações (*A céu aberto*, p. 41).

Se ele busca o silenciamento, pode-se dizer que a experiência, conseqüentemente, ficará em baixa e, portanto, a habilidade de narrar também será posta de lado e, assim, o que

se terá – e que de fato se tem – nada mais é que um romance que espelhará a falta de capacidade de narração desse protagonista. Nesse caminho, com a baixa experiência e com a sua memória arrasada, o personagem indaga a si mesmo: “Estaria eu enlouquecendo no meio daqueles soldados?” (*A céu aberto*, p. 48). Ora, esta pergunta pode ser respondida com base na fala vinda logo após a indagação, em que seus pensamentos não possuem um sentido propriamente dito. Dessa maneira, sua aparente loucura advinda da guerra é manifestada em sua linguagem abstrata:

Engoli um gosto acre, e me veio a impressão de que eu nunca pensara muito nas coisas límpidas que a mente não consegue manipular, mas que essas coisas me chegavam agora e me arrebatavam sem nenhuma virulência e me abasteciam de um suprimento que mais parecia uma refeição vazia, quem sabe uma espécie de soro. Isso com certeza não me afastava propriamente a fome nem muito menos saciava, mas deixava a minha matéria preparada para quando eu precisasse me aproximar do mundo e tirar dele algum sustento ou ação (*A céu aberto*, p. 48)

Não é apenas o fato de estar em meio a outros soldados e, principalmente, em um ambiente belicoso que induz o narrador à sua reconhecida insanidade. Além desses dois, outro fator corroborante da insensatez do protagonista pode ser visto no momento em que ele se vê inserido no campo de batalha no exato momento em que ocorre um conflito entre as partes em guerra. Desse modo, o personagem principal do romance vê-se em meio a tiros, bombas e pessoas mutiladas, ou seja, a um típico cenário de guerra:

a céu aberto arranco de mim um destemor e corro, o bombardeio às plantações poucos quilômetros adiante, lá atrás a tapera em chamas, posso ver a mulher recostada numa árvore com a barriga aberta, ela segura os intestinos como a protegê-los (*A céu aberto*, p. 50)

[...]

Fui andando feito bêbado em meio a fogaréus medonhos pela mata, um corpo carbonizado de criança ainda mexia de leve o braço, quero ver o mar repeti como se a repetição em surdina fosse uma espécie de mantra que me redimisse da inutilidade absoluta em que me convertera no ventre da guerra. (*A céu aberto*, p. 51)

Tão logo vivencia essas atrocidades, o protagonista opta pelo abandono do campo de batalha para tornar-se um desertor, o que o leva, a partir disso, a reconhecer-se como um indivíduo que não tem destino traçado, posto que, como ele próprio afirma, “eu não tinha outras terras me esperando nem outros mares nada, eu não deveria mesmo sair por aí à procura de outra região que me acolhesse e me desse algum sustento” (*A céu aberto*, p. 57),

passando a ser um caminhante sem destino. Porém, pelo fato de que o tempo, neste romance, é pouco demarcado, não é possível dizer qual foi o período que ele peregrinou sem rumo. Por outro lado, se pensarmos no espaço textual do romance, somos induzidos a observar que logo após tornar-se andarilho, o personagem central de *A céu aberto* reencontra o seu irmão, agora mais velho, e neste reencontro ele tenta contar ao irmão a história de um pássaro que eles ouviram cantar. Contudo, o irmão o interrompe dizendo que já conhece a história e, portanto, ela não precisa ser contada: “Uma ave noturna cantou ríspida. Ele [irmão] sentou-se no meu colo. Comecei a contar a história daquele pássaro da noite que acabara de cantar. Sei tudo sobre ele – o meu irmão me atravessou calando a minha história” (*A céu aberto*, p. 64).

Assim, a atitude do irmão em “calar” a história que seria contada pelo protagonista é dotada de um grande caráter simbólico. Ora, se, em um primeiro instante, esse narrador era incapaz de dar um conselho a outro soldado, neste momento ele já é incapaz de contar uma história. Isso ocorre como resultado de sua experiência de guerra, que culmina na ausência da faculdade narrativa. De fato, isso já fora percebido por Adorno (2003, p. 56), quando afirma que “basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras”. Desse modo, consoante a esse pensamento, Benjamin (1994) nos fala que o “narrador retira da experiência o que ele conta” (p. 201). Nestes termos, o protagonista de João Gilberto Noll leva expande esta assertiva benjaminiana, confirmando que, com a experiência inenarrável da guerra, resta apenas a loucura e a dificuldade em narrar, dado o recalque das experiências. Portanto, esse personagem de *A céu aberto*, pode-se dizer, demonstra em sua fala sua pobreza de experiência e, assim, ele passa a constituir-se como o “novo bárbaro” sobre o qual nos fala Benjamin.

Com efeito, se estamos diante de um personagem que vivenciou o conflito militar, de maneira que pôde vislumbrar os filhos e filhas das guerras, as mulheres abandonadas, os soldados cujo interior já está dilacerado e, principalmente, pôde ver a destruição causada pelo embate, então somos levados a nos indagar sobre a capacidade narrativa deste personagem. Desse modo, concordando-se com as falas de Benjamin em “Experiência e Pobreza”, bem como Adorno (2003), pode-se afirmar que este protagonista que, teoricamente, deveria adotar uma posição de narrador, já não mais executa essa função e passa a ser, simplesmente, um personagem como todos os outros e vê, portanto, seu posto de narrador e, por conseguinte, sua narrativa, serem abalados em virtude da guerra. O próprio fato de seu irmão interromper a história que seria contada acerca do pássaro permite-nos confirmar essa assertiva.

Neste contexto, chama-nos ainda mais a atenção as duas funções executadas pelo protagonista após tornar-se um desertor da guerra: a de vigia de um paiol e, depois, a de um viajante de um navio, o que, como se é possível pensar, mantém uma relação com os dois tipos de narradores postulados por Walter Benjamin.

1.1.2 UM VIGIA COMO O NARRADOR SEDENTÁRIO

Segundo Benjamin (1994, p. 198-199), escutamos com grande prazer as histórias contadas por um homem que nunca viajou para fora de seu país e que deste conhece as histórias e as tradições. Esse narrador, que nunca saiu de seu lugar de origem, seria o camponês sedentário, que recolhe do passado, da tradição e da experiência todo o saber que possui.

Após a guerra, quando se torna um desertor, o protagonista torna-se um vigia de um paiol, uma profissão que, em certo sentido, assemelha-se a de um camponês, uma vez que ambas as atividades estão relacionadas ao ato de cuidar do campo: “Conseguira um emprego como vigia de um paiol que ficava à beira de uma estradinha enfurnada no interior da região” (*A céu aberto*, p. 68). Como se sabe, o trabalho como vigia dá a entender que a observação é fundamental para um bom andamento das atividades que devem ser cumpridas, porém o ato de observar, que permitiria a qualquer um ter muito que contar, não torna esse personagem capaz de ter histórias possíveis de serem narradas e, assim, resta a ele contar, ou melhor, dizer apenas atos fortuitos, relações sexuais e pensamentos insensatos.

Se por um lado entende Benjamin que o camponês sedentário é um indivíduo experiente que, por observar e escutar as histórias de seu país é dotado de grande capacidade narrativa, por outro lado temos esse personagem que, apesar de não ter saído de seu país e embora se assemelhe a um camponês, não tem histórias para contar. Assim, como postula Walter Benjamin, se um dos narradores exemplares é, justamente, o camponês, e após a experiência da guerra a narrativa de modo geral entrou em decadência, o fato de este personagem protagonista ser uma espécie de camponês sem história para contar justifica-se pelo fato de que sua função de contar histórias foi deturpada pelo conflito belicoso no qual ele viu-se inserido.

Portanto, vê-se que João Gilberto Noll inverte e problematiza a ordem apontada por Benjamin acerca do ato de narrar. Para o crítico, havia, primeiramente, os narradores exemplares (o camponês e o viajante) e, após a guerra, o homem tornou-se um ser com experiências não passíveis de serem narradas. Em contrapartida, Noll apresenta primeiro o

ambiente de guerra, para, então, demonstrar como essa implicou em uma perda de experiência, de modo que neste momento da narrativa, pós-guerra, o camponês já não sabe mais narrar. Ao fazer isso, Noll comprova as assertivas benjaminianas acerca da decadência do ato de narrar, uma vez que, para o crítico alemão, “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” e, nesse caminho, o narrador torna-se “algo distante e que se distancia ainda mais” (p. 197-198). Assim, em *A céu aberto*, essa inversão de partir da guerra para, então, demonstrar os outros narradores comprova que, após o combate bélico, nem mesmo os narradores exemplares benjaminianos têm o que narrar e, portanto, essa ação está em decadência, fato que ocorre em João Gilberto Noll, pois o narrador desse seu romance age consoante a essa reflexão benjaminiana, caminhando rumo a um silenciamento que se dá por meio da memória do trauma. Conforme assevera Seligmann-Silva (2003, p. 41), “ela [memória do trauma] não consegue estabelecer relações com o nosso presente, senão por meio de uma hiperliteralidade que não comunica nada, apenas aponta para o evento em si, melhor dizendo, para a ruptura”. É isso o que acontece: no lugar de uma narrativa linear, há um apego a fatos isolados que são relatados por meio de um inclinação à verbalização e, por meio do grotesco, rompe-se com a narrativa tradicional, apresentando um modo de narrar que se destaca pela ligação ao baixo corporal, ao corpo em decadência e ao processo de morte e esvaziamento dos narradores-personagens.

A partir disso, na “segunda seção” do romance, em que o protagonista é vigia do paiol, essa decadência do processo narrativo torna-se perceptível à luz de três pontos de vista, a saber: o desejo do protagonista em não narrar, a narração pela voz do outro e, por fim, a anulação em vez da glória do protagonista. Estes três aspectos constituem, portanto, o silenciamento do protagonista e, por conseguinte, torna literário o definimento da arte de narrar.

No que tange ao primeiro aspecto, o desejo de não mais narrar, ele é perceptível, primeiramente, pela declarada situação do personagem principal de ser um indivíduo cuja atenção já não consegue mais ser posta em um único elemento, como é afirmado por ele mesmo: “Dou demais de mim a cada chamado de fora, sofro um sério estado de evasão e custo a perceber um outro eventual encargo de atenção” (*A céu aberto*, p. 70). Então, sendo esse personagem uma pessoa de raciocínio não-linear, a tentativa de narrar histórias passa a ser para ele algo impraticável, pois o que lhe resta nada mais é que um falar eterno em fluxo de consciência. Nesse contexto, junta-se a isso a sua memória que já não mais resgata ocorrências do passado, dado o dilaceramento dela em virtude da guerra.

Sendo assim, passa a ser desejo do protagonista evitar que de si possam sair quaisquer tipos de narrativas. Exemplo disso ocorre ao afirmar que se ele estivesse diante de uma situação que merecesse ser narrada, ele não o faria, mas guardaria consigo o segredo daquilo que viu. E depois, quando já não pudesse mais esconder, contaria o que viu, mas contaria ao nada:

Se acontecesse alguma coisa no mundo àquela hora eu seria o único a saber. Esconderia de todos a novidade, e levaria em segredo até o momento em que não pudesse mais escondê-la e então sim, então chegaria à beira do penhasco e desfraldaria a minha dádiva secreta a gritar a berrar e a me arrebentar sem medo lá no fosso ao encontro do silêncio completo e triunfante enfim, aqui...
(*A céu aberto*, p. 71)

Destaca-se, nesse excerto, o fato de que o ouvinte dessa narrativa que ele pensa em fazer seria, por escolha própria, o nada. Na medida em que opta por dizer ao vazio a história que contaria, o protagonista manifesta a sua vontade de não transmitir experiências e, dessa forma, não busca incorporar sua narrativa à experiência alheia. Não seria essa, por acaso, uma atitude contrária àquela executada pelo camponês sedentário a qual Benjamin faz referência? Desse modo, se aqui concordamos com Benjamin e suas afirmações de que o narrador retira da experiência aquilo que conta – seja algo vivenciado por si ou pelo outro – e, nesse caminho, incorpora sua narrativa à experiência do outro, somos imediatamente levados a questionar, novamente, o caráter narrativo dessa voz em primeira pessoa do romance *A céu aberto*. Nesse caminho, ressalta-se que esse personagem confessa que não tem nada a contar, pois o que ele pensa é apenas uma hipótese de uma narrativa, o que pode ser conferido pelo uso dos verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo (“se acontecesse”, “não pudesse”) e no futuro do pretérito (“esconderia”, “desfraldaria”). Portanto, vê-se, assim, que esse que deveria ser um personagem narrador escolhe afastar-se de uma tradicional posição de contador de histórias.

De tal modo, percebe-se, então, o segundo aspecto supracitado: que no romance *A céu aberto*, as posições de narrador, às vezes, invertem-se, corroborando a afirmação de que esse personagem central da narrativa não se trata de um narrador, mas de um personagem comum como os outros. Diz-se isso a respeito das posições de narrador, pois em diversas vezes ao longo do romance as vozes dos outros personagens tomam a cena narrativa, e, dessa maneira, eles se tornam narradores no lugar do protagonista. Isso pode ser notado, primeiramente, pelas narrativas contadas por Artur, um velho amigo do protagonista, que são lembradas pelo rapaz durante a guerra. Nesse momento do romance, o personagem central rememora os momentos

que passou com esse senhor chamado Artur. Durante essa lembrança, ele, protagonista, dá voz a esse seu amigo, permitindo que ele relate coisas sobre sua própria história:

Uma outra coisa que não sei para que serviria contar mas eu conto: havia ali como que um descompasso entre mim e as coisas, é, as coisas pareciam paradas demais, mesmo o pardal que bicava o chão em meio ao verde tão insistentemente quanto um movimento crônico, pois olha, até ele, e como ele tudo o mais se assemelhava um pouco a uma engrenagem atrasada, por exemplo o sol encoberto que estava, nada se mostrava acompanhando aquilo que em surdina me deixava a transpirar: um pensamento resfolegante e temeroso de adormecer de novo e de novo me ver naquele acidente da sesta que até hoje não sei direito com que palavras contar... (*A céu aberto*, p. 30).

Destaco nesse excerto as primeiras palavras ditas por Artur: “Uma outra coisa que não sei para que serviria contar mas eu conto”. Essa assertiva demonstra sua própria percepção de que sua narrativa não é merecedora de atenção e, portanto, de perpetuamento. Em outras palavras, o que é dito por Artur acerca de sua própria vida, não é uma narrativa digna, aos moldes clássicos, tais como as referidas por Benjamin, mas se trata de uma história de personagens pertencentes a um paradigma oposto. Além do mais, deve-se ressaltar que o que ele conta nada acrescenta em termos vivenciais, narrativos, etc. Trata-se, inclusive, de uma fala que tende à falta de sentido completo.

De forma semelhante, quem também adota esta postura de contador de histórias é o próprio filho de Artur, que aparece enquanto o protagonista é vigia do paiol. Desse modo, por diversas vezes ele toma a cena narrativa e começa a contar histórias a respeito de seu pai, ora a respeito de Estocolmo, ou ainda da poética teatral que, ele crê, está criando. Assim, a primeira dessas narrativas é sobre a morte de seu pai, Artur:

Então, quando virei a chave que Artur pedira que permanecesse comigo e dei de cara com isso que conto, pensei em tudo: que os dois tinham feito pacto de morte, que tinham sido ambos assassinados por assaltantes em alta periculosidade, não sei que merda mais. Foi quando cheguei perto dos corpos e notei o incorrigível bafo etílico do moço e a respiração vagarosa de Aparecida que compreendi de vez que os dois estavam mesmo velhos, doentes, e morrendo aos poucos dentro do mesmo barco. Sim, os dois ali inermes, Aparecida atirada sobre o corpo bêbado de Artur, e o que eu deveria fazer era colocá-los na cama, arrastá-los até jogá-los no colchão, mas o quarto de Artur ficava bem mais perto de onde se dera o desastre que o de Aparecida, então resolvi arrastar também o corpo dela até a cama dela, e ficaram os dois deitados ali sobre a colcha amarela como se formassem um casal antigo (*A céu aberto*, p. 80-81).

Nesse caminho, a segunda dessas narrativas é focalizada na cidade de Estocolmo, de onde o filho de Artur veio: “Em Estocolmo há constantes mínimas fogueiras pelas ruas; à porta de qualquer bar, restaurante, há sempre um fogo bem posto à espera do cliente” (*A céu aberto*, p. 81-82). Tão logo o filho de Artur fala o trecho citado, o protagonista faz a seguinte asseveração: “disse ele [filho de Artur] com uma calma absurda, como se quisesse perseverar, perseverar em alguma coisa...” (*A céu aberto*, p. 82). Essa asseveração não revela em que exatamente consiste a perseverança do filho de Artur. Entretanto, ao refletirmos essa fala à luz da inversão de vozes narrativas presentes ao longo do romance, interpretamos que a perseverança do jovem rapaz consiste em tomar a posição de narrador que, até então, parecia ser do protagonista de *A céu aberto*. Convém ressaltar que essa fala de que o jovem parecia perseverar em algo não é dita pelo rapaz que conta as histórias de seu pai e de Estocolmo, mas do próprio narrador do romance. Isso, sem dúvida, não deixa de ser emblemático, pois reitera a leitura de que ele está despojando-se de sua característica de narrador para passá-la para a voz do outro.

De forma análoga, sua mulher também se insere na narrativa, tirando-lhe o aspecto de narrador e tomando a voz de quem conta histórias. Desse modo, a esposa do protagonista, semelhante ao que foi feito pelo filho de Artur, conta uma história acerca de seu passado:

– Antes de casar eu era bailarina, fui desde o teatro com madames até o circo mais chinfrim aqui das redondezas. Uma noite dançando Sibelius, lembro, comecei a ver literalmente navios, acreditem, durante o último movimento quando era exaltada nos braços do herói: as largas portas do teatro se abriram, um teatro a beira do porto do extremo Leste do país, as portas do teatro se abriram e apareceram enormes navios atracados no cais; e eu nas alturas nos braços do herói vi um navio de guerra enegrecido pela noite e lá no topo dele um comandante todo de branco sob o foco de uma única luz intensíssima do próprio navio, esse homem de branco me olhava, deu pra ver, extasiado, e por ele considerei ali que me apaixonaria, mas a ele nunca mais revi (*A céu aberto*, p. 82).

Percebe-se com isso um elemento comum entre os três personagens – Artur, seu filho e a esposa do protagonista – que retiram do protagonista a posição de narrador é a história insensata, fragmentada e com lapsos que eles contam. Sob o ponto de vista das asseverações de Benjamin, notamos que as narrativas contadas por esses personagens são narrativas que, semelhante àquela que seria dita pelo protagonista ao nada, não acrescentam em experiências alheias. Portanto, assim como o protagonista, pela vivência da guerra, já não mais sabe contar histórias, o mesmo se passa com os demais personagens.

Por fim, o terceiro e último aspecto que reitera essa decadência ou falência do processo narrativo tradicional pode ser notado pela anulação que o protagonista faz de si mesmo. Se, por um lado, na narrativa clássica, os personagens principais pretendiam uma rememoração eterna de si e, assim, entrarem para a história, com a narrativa contemporânea, em especial em João Gilberto Noll, dá-se bem o contrário, uma vez que a própria constituição do personagem é ensimesmada e contraditória. Com isso, há constantemente em *A céu aberto* um desejo pelo apagamento e, por conseguinte, um desejo pela própria morte:

Já pensei até em me matar. Nos últimos anos, quando a solidão me deixava bem esbugalhado e os dias se repetiam a ponto de eu pensar que entrara sem perceber numa câmara de torturas, sim, nesses dias pensei em me matar. Só não queria incomodar ninguém com o estorvo do meu corpo. Eu tinha de descobrir um jeito de acabar comigo deixando o meu corpo para sempre escondido dos demais. Em noites desses períodos era comum passar diante do meu corpo na guarda do paiol um vulto imponente, meio azulado, que ao passar costumava parar um pouco para se inclinar de leve como para me reverenciar igual à coreografia corriqueira dos chineses, e eu gostava de imaginar que aquele era o ser que eu seria dali a algum tempo, um vulto meio bizarro pela madrugada a intimidar sem muitos efeitos os entes que ficassem acordados como eu por tantos anos (*A céu aberto*, p. 111).

A manifestação desse desejo pela morte dá indícios, com base em Benjamin e a leitura de Gagnebin (2007) acerca desse crítico, de que a narrativa atual desdobra-se em falar sobre o processo de morte e de esvaziamento do sujeito, afastando-se dos extremos de princípio e fim da vida de um personagem para focalizar o desenrolar de suas ações, revelando certa aproximação e contato com o mundo sob uma aparência negativa, de modo que

trata-se de nada menos que estabelecer uma nova relação com a morte, portanto com a negatividade e com a finitude [...] O fim da narração e o declínio da experiência são inseparáveis, nos diz Benjamin, das transformações profundas que a morte, como processo social, sofreu no decorrer do século XIX, transformações que correspondem ao desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana – e, como indicam os ensaios sobre Baudelaire, à substituição dessa antítese pela perseguição incessante do novo, a uma redução drástica da experiência e do tempo portanto. (GAGNEBIN, 2007, p. 64).

Se a narrativa clássica de maneira geral desdobrava-se em começar e terminar um romance, ou seja, o início e o término da viagem, com os romances contemporâneos, dentre os tais os de Noll, dá-se de maneira diferente e enfoca-se em um protagonista que possui um desejo manifesto em preferir ser um homem cuja história não merece ser narrada, uma vez que “não se sabe mais contar e [...] acontece também que não se consegue mais morrer”

(GAGNEBIN, 2007, p. 65). Sobre a este sujeito apenas o processo de morte, de maneira que a narrativa que ele elabora constitui-se a partir de um tipo que “passa, necessariamente, pelo estabelecimento de uma outra relação tanto social como individual com a morte e com o morrer” (GAGNEBIN, 2007, p. 65), cabendo a este narrador-personagem ser apenas um indivíduo que se afasta dos umbrais do ser humano, a vida e a morte, e opta pelo limiar de forma a tornar-se uma pessoa de caráter grotesco:

Certo, se eu ficasse refugiado dentro daquele chalé e não pudesse mais sair, isso poderia me dar uma aura cuja força me era ainda imprevisível, um homem perseguido, um herói quem sabe, alguém sempre pronto a desaparecer fugir pode ser alguém que deixe arder no peito a chama que ninguém mais tem coragem de abarcar; mas não, eu não poderia viver assim pelo tempo em que a guerra durasse, eu deveria continuar sendo o homem para o qual eu fora talhado, sim, esse pobre homem” (*A céu aberto*, p. 113).

Dessa maneira, à medida que a voz narrativa do romance é constituída pela fala desse protagonista, que busca afastar-se de sua posição de narrador e, algumas vezes, essa voz pertence à fala de indivíduos que nada têm a narrar, vemos que, de fato, a posição de narrador em *A céu aberto* está em crise. Assim, esses personagens, o que inclui o protagonista, demonstram ter pouco acesso à própria interioridade e, nesse caminho, partilham com os demais apenas experiências de ordem abjetas, sexuais e que tendem a uma perceptível loucura, o que faz com que o tecido que constitui a narrativa de Noll seja composto por descrições e pensamentos insensatos que surgem no romance por causa das experiências traumáticas vividas e, dificultosamente, partilhadas de forma não tradicional, ou seja, não verossímil em relação a uma narrativa propriamente dita. Portanto, ainda retomando Otsuka (2001, p. 108), o mundo no qual esses personagens estão inseridos torna-se um mundo esvaziado, em que já não é mais possível qualquer tentativa de retratá-lo de maneira coerente.

1.1.3 O MARINHEIRO SEM EXPERIÊNCIAS

Assim que descobre que os soldados da guerra perseguirão os desertores do campo de batalha, o protagonista do romance decide partir, novamente, para qualquer lugar. Porém, dessa vez, o refúgio do personagem central será um navio que abriga refugiados da guerra, lugar este que lhe parece ser um bom esconderijo, dada a sua condição:

- Para onde vai o navio?
- Ah, não sabe?

- Não...
- Ele vai levando fugitivos de guerra, gente que precisa escapar com urgência.
- Com urgência?
- Sim, com urgência... (*A céu aberto*, p. 122).

Dá-se início, portanto, ao momento da narrativa em que, pode-se dizer, assemelha-se ao que Benjamin fala sobre o narrador viajante. Para Benjamin (1994, p. 198-199), a cultura, de maneira geral, vê o indivíduo que viaja como um homem que conheceu lugares e, portanto, tem o que contar dessas experiências. Contudo, no caso desse romance, há um personagem que viaja, mas que vê o mundo por uma pequena janela e, nesse caminho, termina por ser uma pessoa que, apesar de viajante (e marinheiro), pouco tem a contar.

Dentro do navio, o protagonista fica em uma pequena cabine, fato que é sempre dito por ele, como forma de reiterar sua limitação espacial e, conseqüentemente, visual. Assim, não se pode deixar de pensar também a ironia do título do livro, “A céu aberto”, posto que, na realidade, o personagem está relativamente encarcerado, tanto no espaço, quanto em sua condição de escravo sexual do comandante:

Passei um tempo incalculável dentro dessa cabine pelos mares ensolarados e os cobertos de neblina, pelos rios os mais variados... saía apenas num porto ou noutro, naqueles países ou cidades que apresentavam menos perigo para os expatriados como eu. Era raro, mas acontecia de o homem do navio, o comandante sem dentes no caso, me levar até um bar no porto árabe, por exemplo – e nesses ambientes tomávamos vinho cerveja vodka. Eu aproveitava então para olhar o mundo de perto. Fora disso, eu só via o comandante, a cabine, o mar gaivotas rio portos, através do círculo transparente (rodeado de um fino friso dourado bem gasto) que era a única janelinha da cabine (*A céu aberto*, p. 123).

Assim, é inevitável a pergunta: qual o espaço narrativo do navegador na literatura atual? Cabe a ele apenas a prisão na cabine e não mais a posição de aventureiro, como foi a de Ulisses? Ora, o que se tem com esse narrador “prisioneiro” em um navio é não mais uma pessoa que experimenta as viagens e, nesse caminho, associa o saber de terras distantes (BENJAMIN, 1994, p. 199), mas um personagem que não consegue visualizar o mundo por onde viaja, tampouco incorporar qualquer experimentação à sua vivência. Conseqüentemente, que narrativas poderiam surgir de um viajante que não vê o mundo pelo qual viaja? De fato, de sua boca “sai” narrativas de outra ordem, posto que nesse momento o personagem já vivenciou a guerra, teve sua voz silenciada pelo outro, aceitou esse silêncio e agora percebe o mundo de forma mais do que fragmentada, pois está limitado por um pequeno círculo.

Nesse caminho, chama-nos a atenção a seguinte fala dita pelo protagonista: “Às vezes quase me enlouquecia a sensação de estar preso dentro daquela cabine, de depender dele [comandante do navio] pra tudo literalmente” (*A céu aberto*, p. 124). Esse advérbio “literalmente” não deve ter sido usado de maneira fortuita, pois se deve destacar o duplo sentido que a palavra adquire no contexto em que foi empregada. “Literalmente” nesse excerto não apenas significa “algo que realmente acontece” ou, então, um sentido próximo a “rigorosamente”. Muito além dessa concepção, podemos interpretar que o uso de “literalmente” significa que o anônimo protagonista do romance depende do comandante do navio para a constituição de seu aparente relato. Desse modo, para que possa preencher as linhas de seu romance, ou seja, de sua obra literária, o narrador precisa desse outro personagem como fonte de coisas a serem ditas.

Por tratar-se de um comandante de um navio, espera-se que ele seja algo próximo daquilo que defende Benjamin acerca dos homens que ficam no mar. Porém, a figura desse comandante, assim como as dos demais, também não é a de personagens, por assim dizer, elevados. Ou seja, o comandante do navio não é um tipo que, pode-se dizer, tenha histórias para contar ou, até mesmo, seja uma pessoa apreciável, pois, na realidade, trata-se de um homem de aparência repugnante, com desejos sexuais incontroláveis, sendo esses desejos uma forma de buscar constantemente o abjeto:

o estremunhava o prazer de mexer nos meus suores pruridos e espasmos, arrancando de mim jatos de mijo arrotos escarros que lhes desciam pelo peito como se a mais valiosa medalha do comandante do navio. Navio meu bom navio para onde me levar?, perguntei quando de repente vi o sol raiar entre dois blocos de gelo (*A céu aberto*, p. 126).

Nota-se pelo excerto acima que esse comandante do navio confirma o que foi dito até então a respeito da pobreza de experiência e da problemática narrativa. Esse comandante carrega em seu peito o cuspe de um homem com a mesma importância de uma insígnia conquistada por um feito heroico, o que reduz, portanto, o valor desta última ao repugnante e ao desprezível.

Assim, comprova-se que em *A céu aberto* não há lugar para narrativas que remetem ao heroísmo e ao elevado e, ao contrário disso, dá-se margem ao grotesco, materializado, aqui, no rebaixamento do personagem principal, do comandante e tantos outros personagens. Portanto, o ato de narrar e, por conseguinte, a história que é contada pelo narrador perdem seu lugar de destaque no romance. Dessa maneira, traz-se à luz a estética do feio, do baixo, do abjeto e o que se consegue com isso é tornar objeto literário o processo de esvaziamento da

interioridade dos personagens que, nos romances de Noll, “parecem desumanizados: simples coisas mortas movendo-se num cenário morto” (OTSUKA, 2001, p. 112).

Como se viu até então, Noll faz um circuito inverso do que é dito por Benjamin (1994). Se o crítico alemão falava que havia, primeiramente, os narradores semelhantes ao camponês e ao viajante e, após a guerra, a narrativa entrou em crise, Noll inverte essa assertiva, iniciando da guerra para, a partir disso, demonstrar a condição dos antigos narradores, o camponês e o marinheiro viajante. Contudo, deve-se ressaltar que esse artifício utilizado pelo escritor não busca contradizer as afirmações feitas por Benjamin, mas confirmar o que é dito pelo teórico que, após a guerra, a arte da narrativa entrou em uma crise que chega a afetar os narradores considerados como os plenamente tangíveis.

Nesse sentido, há nesse romance um relativo embate entre se adotar a posição de um indivíduo que narra ou de um indivíduo que vive o que é contado. Tanto isso é verdade, pois, às vezes, o narrador-personagem se coloca em terceira pessoa e, portanto, vê-se como um outro. Ressalto que os verbos contar e narrar, neste romance, merecem atenção. Ora, de fato o que diz o protagonista é narrado ou contado? Ao que me parece, essa função de contar ou narrar algo vem de outros personagens que não ele: Artur, o filho de Artur e a esposa do protagonista. Assim, o que cabe ao personagem é apenas, talvez, descrever, dizer, apontar o que ocorreu ou está ocorrendo. Importante ressaltar, também, que o embate entre ser o indivíduo que diz algo ou ser um personagem dá-se de forma a indicar uma espécie de estado de dispersão que o protagonista sempre vivencia.

1.2 ENTRE NARRAR E ATUAR: A VOZ DE *HARMADA*

Semelhante ao que ocorre em *A céu aberto*, cujo narrador transita entre aqueles apresentados por Benjamin, culminando com uma figura que manifesta seu desejo por não ocupar tal posição, no romance *Harmada*, o narrador também é um indivíduo anônimo que caminha sem destino e vivencia de forma mais intensa esse conflito entre ser narrador ou ser personagem de sua própria narrativa. A partir disso, pode-se entender que em João Gilberto Noll há uma problematização de dois aspectos da narrativa que eram bem delineados em um passado recente: o do narrador e o do personagem. Noll estreita as fronteiras destes dois elementos constituintes de um romance e, ao lidar com um narrador-personagem, coloca-o em uma situação ficcional em que este indivíduo que conta e vive o que é contado já não sabe ao certo qual posição é ocupada por ele em sua narrativa, bem como em sua própria vida.

No romance *Harmada*, o protagonista oscila entre narrar as coisas que vivencia – o que o colocaria em uma posição de narrador – e, de fato, vivenciar o que é contado – o que leva, portanto, a assumir a posição de simples personagem. De certo modo, esse embate vivenciado pelo personagem central de *Harmada* pode ser observado na profissão outrora exercida por ele, a de ator teatral, e a que mantém em um certo momento da narrativa, a de diretor de teatro. No que tange à primeira, ela tem por natureza o fato de subir ao palco e transmutar-se em um personagem de algum enredo, enquanto a segunda tem sua gênese na direção e coordenação das pessoas em cima de um palco, o que, em certo sentido, aproxima a profissão de diretor teatral a uma espécie de narrador, posto que aquilo que será encenado e, portanto, executado pelo ator, é dito pelo diretor ou, por assim dizer, pelo narrador das ações do ator.

Nesse caminho, se entendemos, conforme postula Otsuka (2001, p. 47), que a sociedade atual é dramática “no sentido de que ações de certo tipo e escala são representadas de maneira que nos deixam incertos quanto a saber se somos espectadores ou participantes”, então isso corrobora a afirmação de que este personagem de Noll, colocado em meio à sociedade, nada mais é que um indivíduo que não está certo no que diz respeito a si enquanto um espectador ou um participante de sua própria vida. Com efeito, tal afirmação torna-se mais válida à medida que vislumbramos a forma com que este personagem do romance encara a sua própria vida: como se ela fosse uma constante peça teatral, o que o coloca, portanto, em uma posição de simples personagem.

Deste modo, para efeitos de ilustração dessas duas posições adotadas pelo narrador e personagem central de *Harmada*, serão evidenciadas as ocasiões em que este indivíduo parece aproximar-se de uma ou de outra posição e como, em certos momentos da narrativa, elas se confundem, de forma que o protagonista vive um estado de evasão, o que nos leva, portanto, a entender que a oscilação entre o ato de narrar e o ato de vivenciar é o foco central do romance *Harmada*. A partir desse movimento, torna-se possível entender que nos romances de João Gilberto Noll há a presença de uma metalinguagem que questiona, por intermédio do efeito de estranhamento, aspectos formais de uma narrativa, sem, contudo, afastar-se dela totalmente, evidenciando certo apego do narrador-personagem a uma verbalização em excesso por meio do fluxo de consciência.

Entendo-se este personagem central de *Harmada* sob a luz do que o constitui como um personagem, vemos que ele se constrói como tal a partir de três aspectos fundamentais: 1) sua vida teatralizada; 2) seu passado narrado pela voz de outro; 3) a memória de uma de suas

encenações. Estes três pontos essenciais convergem para a delineação deste sujeito, colocando-o como apenas personagem da ficção que por ele é apresentada.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, a sua vida teatralizada, percebe-se que ela está presente desde o início da narrativa e é reconhecida pelo próprio personagem como algo que o constitui enquanto sujeito, sendo, então, uma característica própria deste indivíduo. Assim, este personagem pratica suas ações como se estas estivessem sendo praticadas de cima de um palco, isto é, como se a todo tempo ele estivesse atuando em uma peça teatral. É o caso, por exemplo, de um momento, logo no início da narrativa, em que ele para diante de um espelho e copia um gesto realizado por um ator que ele vira no cinema:

cheguei a pôr o dedo na língua para umedecê-lo e depois passá-lo pelas sobrancelhas, tentando deixá-las alinhadas. Eu assistira a isto muito tempo atrás num filme, o ator fazendo o mesmo na frente do espelho, como se estivesse se preparando para uma ocasião especial, um personagem talvez que não possuísse muito mais de seu corpo para oferecer, além daquelas sobrancelhas alinhadas (*Harmada*, p. 16)

O que se vê é que este sujeito começa a construir uma ficcionalização de si próprio, ou seja, seus movimentos passam a ser realizados por meio da teatralização de seus gestos que, neste caso, trata-se da cópia do que é realizado por outro: o alinhamento das sobrancelhas executado por algum personagem que ele vira há muito tempo. Nesta linha de raciocínio, ele busca uma imitação do gesto alheio, tornando a si próprio um personagem, um outro e, ao fazer isso, evidencia o gesto da representação e mostra-se como um indivíduo que reconhece seu próprio caráter ficcional.

É interessante observar que a teatralização do personagem não se dá simplesmente em virtude da maneira como ele arruma sua sobrancelha, mas também pela espetacularização de seu próprio corpo. É o que ocorre quando ele pratica relação sexual com um outro homem, sendo que esta relação fora sugerida por Amanda, mãe da personagem Cris e mulher por quem ele tem uma paixão repentina: “mas o que me interessava mesmo era aquilo ali, dois paus um de cada lado, as duas garotas soltando risadinhas histéricas nas margens do espetáculo, olhei cada uma nos olhos, elas gritavam para mim vai, vai em frente” (p. 21). Dessa forma, seu corpo passa a ser o foco das atenções, uma vez que ele torna-se espetáculo sexual para apreciação das outras mulheres que, localizadas nas margens do espetáculo, estão na plateia do “show” encenado.

Ao que se percebe, conforme postula este narrador, o personagem por ele imitado não tem nada de interessante em seu corpo além do alinhamento das sobrancelhas. Porém, nele,

protagonista, o que ocorre é justamente o inverso: não são pelas suas sobrancelhas que ele chama a atenção, mas é principalmente pelo seu corpo que consegue tornar-se personagem digno de atenção. Tem-se, portanto, uma ampliação da figura do personagem no que diz respeito ao desenvolvimento deste no que toca à história da narrativa, pois se antes um personagem chamava a atenção devido ao seu alinhamento e, nessa esteira, à sua beleza, em Noll ele chama a atenção pelo seu eterno deslocamento, pelo seu aspecto corporal e, por conseguinte, pela sua sexualidade “como um interpretante da condição humana” (COSTA PINTO, 2005, p. 120), o que revela que é pelo corpo que os personagens nollianos encontram um ambiente seguro para as manifestações de sua interioridade, sendo que esse aspecto será mais aprofundado no terceiro capítulo deste estudo.

Esse fato de tornar-se um corpo “espetacularizado” não é, para ele, algo desconhecido, que simplesmente é realizado pelos que o observam. Ao contrário de tal concepção, este sujeito tem consciência de que sua vida é revolvida em uma constante encenação teatral e, assim, reconhece a si como escravo de tal arte, especialmente no que tange as suas ações:

— Olha, vou te confessar um troço, é a primeira vez, depois de muitos anos, que confesso isto: eu fui um artista de teatro, conhece teatro?, pois é, eu fui um artista, um ator de teatro. E, de lá para cá, desde que abandonei ou fui abandonado pela profissão, não sei, desde então já não consigo mais fazer qualquer outra coisa, não é que não tenha tentado, tentei, mas já não tento mais, vou te explicar por quê: tudo aquilo que eu faço é como se estivesse representando, entende?, se pego uma pedra aqui e a levo até lá me dá um negócio por dentro, como se fosse trilhões de vezes mais pesado carregar essa mentira de carregar a pedra do que a própria pedra, não sei se você me entende, mas o caso é grave, acredite. Peguemos qualquer outra situação, não fiquemos só na pedra. Eu e você aqui sabe?, tudo isto que estou a te falar, não acredite em nada, é uma repelente mentira, eu não sou de confiança, não, não acredite em mim. (*Harmada*, p. 24).

Primeiramente, é interessante observar que ele afirma que toda sua fala não passa de uma simples mentira. Como se sabe, a arte teatral compõe-se por meio de, digamos, mentiras, posto que pessoas transmutam-se em personagens e passam a viver uma vida que não as pertence. A partir do momento que este sujeito confessa a mentira presente em suas palavras, e, no mesmo passo, declara-se em constante atuação, ele reitera o fato de que vive sua vida como um eterno personagem e, o que é mais, um personagem de si próprio, como se a atuar a sua própria vida, o que compõe, assim, a metalinguagem presente no romance. Do mesmo modo, deve-se destacar – estruturalmente falando – a forma com que se inicia esta fala do protagonista, pois se o romance se desenvolve em primeira pessoa e, dessa forma, é a voz desse personagem que narra, então, de certo modo, o uso do travessão na fala não seria de

todo necessário, já que a voz do protagonista impera ao longo do romance. Contudo, o uso do travessão não é feito, aqui, como simples recurso de uma narrativa convencional, mas serve para corroborar a posição adotada pelo protagonista neste momento, que é deixar de ser narrador para tornar-se um personagem como outro qualquer. Diante disso, esse excerto constrói essa imagem de uma postura como personagem tanto do ponto de vista estrutural (devido ao travessão) quanto do conteúdo.

Ainda que na maior parte do romance predomine a voz do personagem central, é interessante notar que a única informação concreta e mais específica acerca do seu passado e dita por sua própria voz é a de sua antiga profissão, a de ator teatral. Com isso, o segundo aspecto que torna este narrador um personagem como os outros ocorre pela narração de seu passado pela voz do amigo Bruce. Ao passo que o narrador cede a voz narrativa sobre o seu passado ao personagem Bruce, ele transfere a posição de contador para este homem e desloca-se da posição de narrador-personagem para a posição de, apenas, personagem:

_ É, te segui por horas e horas, parando às vezes atrás de árvores, de postes, a cada vez que você fazia menção de se virar para trás, porque você com certa frequência olhava para trás como quem se sente em vias de cometer um ato escuso... até que no fim da tarde resolvi te abordar, você lembra?, eu estava uns vinte metros atrás de você e te chamei, você virou a cabeça assustado, como se pego em flagrante, e começou a se aproximar de mim como uma criança em estado de falha se aproximaria de um adulto seu juiz, e então você me disse cheio de vergonha, quase balbuciante, oi... e depois ficamos até tarde da noite pelas ruas conversando, era uma noite de ventanias muito quentes que vinham do mar, lembra?, e o que me impressionou então é que no decorrer da nossa conversa você se tornou novamente o homem de antes, nada ensimesmado, a falar de novo do teatro com tocante simpatia, comentando os planos de trabalho que pretendia encarar [...] (*Harmada*, p. 88)

Neste ponto do romance, o protagonista passa a ser visto do ponto de vista de Bruce e as ações daquele passam a ser realizadas como que por um impulso desconhecido, ou seja, ele começa a agir de maneira involuntária, como se seu corpo estivesse em um estado de evasão em relação à sua consciência, o que pode ser notado quando Bruce pergunta-lhe se lembra das ações que ele descreve, cujas respostas são sempre “Não, não lembro”:

[...] até que fomos dar na periferia da cidade, mais exatamente num matagal, e lá você tirou a roupa e começou a passar a lama pelo rosto, pelo corpo todo, e começou a dançar uma dança endemoninhada, aquele homem cheio de barro, lama e logo a dançar pelado à luz da lua naquela pequena clareira no matagal, lembra?

_ Não, não lembro – confessei. (*Harmada*, p. 88-89)

Novamente, o que se traz à luz com esse trecho não é um personagem caracterizado por ações que indicam a sobriedade e o comedimento, mas um indivíduo tornado personagem justamente por suas características baixas e sua insensatez, o que incita, desse modo, a leitura desse personagem enquanto um indivíduo grotesco, elemento esmiuçado no terceiro capítulo deste trabalho. A partir dessa leitura, o fato de ele sujar seu corpo com lama torna-se algo icônico, pois revela que ele encontra o seu lugar naquilo que é abjeto. Além do mais, essa ação revelada pela voz de Bruce marca uma passagem na vida do protagonista, isto é, uma troca de formas de viver, uma vez que ao retornarem à casa de Bruce, o personagem central do romance é lavado e, a partir de então, dá início à sua caminhada sem destino. Assim, o protagonista sofre uma transformação de um estado comedido para um imoderado em variados níveis:

_ Pois levei, te ajudei no banho, passei um esfregão nas tuas costas, ajudei a retirar dos cabelos crostas de barro, e quando você se viu limpo, seco, e eu te oferecia aquele meu pijama para vestir aquela noite, você disse apenas e exatamente isto: Não, eu não vou ficar. E depois dali não te vi mais por uns vinte anos, só voltando a te ver agora nesse teu retorno... (*Harmada*, p. 89-90)

Portanto, com a narração de Bruce, revelando o passado desse narrador-personagem, somos expostos à essência da constituição desse indivíduo, pautada por elementos como a insanidade, a falta de memória e o pertencimento ao mundo rebaixado. Nessa esteira, como ele torna-se objeto da narração do amigo, é automático que deixe de ser também narrador e passe a ocupar apenas a posição de personagem, um constante desejo por ele perseguido, conforme vem sendo mostrado.

Nestes termos, se consideramos esse personagem sob a ótica do desdobramento de sua própria vida como uma peça de teatro e, em seguida, vimos ele ser colocado como um personagem de sua vida pela narração feita pela voz de um outro, chega-se, então, ao terceiro aspecto em que ele, de fato, torna-se um personagem teatral. Como se sabe, sua memória pouco nos diz sobre o seu passado, porém não deixa de ser pontual ele lembrar-se com relativa fidelidade de um dos personagens por ele encenado. Isso nos leva a compreender que o que ganha destaque em sua vida é exatamente a vivência que não lhe pertence e, por conseguinte, a vivência como um outro, que, ao que tudo indica, é um dos temas centrais do romance.

Esse personagem encenado pelo protagonista de *Harmada* é um homem cego que não encontrava no ato de enxergar algo que fosse mais benéfico do que a sua cegueira, uma vez que esta o liberta da visão das formas:

Foi o calor daquela terra que me deixou amargo... ou me deixou cruel...; não me lembrava direito da frase que eu dizia muitos anos atrás na pele de um personagem cego. Mas foi esta frase que me veio ao perceber a ausência de Bruce, talvez porque este personagem não acreditasse no que ele considerava a pretensa riqueza de se enxergar o mundo, ou talvez porque estivesse me sentindo meio apatetado e o personagem do cego fosse o mais apatetado de todos os que eu interpretara, não sei... O cego afirmava: Se não enxergo, melhor para mim que me poupo de ver o que se convencionou chamar de formas, esta exibição que não passa de excrementos das coisas. Os verdadeiros seres são aqueles limpos de figuras, aqueles seres que ficam em refúgio, longe das linhas, curvas ou retas, dos volumes, das cores. Os verdadeiros seres se frutificam na ausência, pois tornam-se sumarentos, apetitosos e nutritivos por estarem apartados da cerra selva do instinto visual. Não quero dizer que sim nem não, mas desconfio que os cegos foram feitos para servirem de mão-de-obra pioneira no campo desta outra visão, a que se liberta, enfim, das formas. (*Harmada*, p. 65)

O primeiro aspecto que chama a atenção do leitor nesse excerto é a identificação que o protagonista tem em relação ao personagem que ele relembra: o fato de esse personagem ser apatetado. Vemos que ele se identifica com a figura dramática por ele representada não por algum aspecto positivo, mas pelo seu caráter negativo – o que é comum nos personagens nollianos – corroborando a leitura de que o narrador-personagem de *Harmada* é um sujeito que se encontra nos aspectos tangentes ao baixo. Ainda nessa linha de raciocínio, à medida que se identifica com tal personagem, o protagonista encontra nele um ponto de semelhança, o que faz com que se perceba, também, como um personagem, visto que sua fala o remete diretamente àquele que outrora representou.

Chama-nos a atenção, também, a questão de esse personagem rememorado pelo protagonista ser um indivíduo cego. Geralmente, as nomenclaturas que a crítica literária adota para nomear os narradores – como a alcunha de narrador observador, por exemplo – são baseadas no ato de olhar. Dessa maneira, a identificação do protagonista do romance com um personagem cego faz com que ele se afaste ainda mais da posição de narrador, pois é como se ele não tivesse o olhar capaz de tornar o que vê e o que vive em matéria narrativa, constituindo-se, portanto, no cego que uma vez representou. Por outro lado, ainda que pensemos no personagem sem visão como uma referência a Homero, que se supõe ter sido cego, é possível interpretar essa identificação como uma ironia em relação à narrativa épica, posto que o que é dito por esse narrador-personagem não são aventuras que se assemelham às

aventuras de Ulisses, mas desventuras que focalizam sua insignificância, sexualidade e corpo aberto, aspectos estes que se afastam do épico e do heroísmo e tendem para uma estética que se opõe a esses elementos: a estética do grotesco.

Paralelo a essa interpretação, verifica-se na fala do personagem cego uma relação direta com a própria poética de João Gilberto Noll. Consoante ao que é afirmado pela figura daquele que não enxerga, de que as formas são o excremento das coisas, a literatura nolliana pauta-se justamente pelo afastamento das convenções. Assim, o que é dito pelo cego pode ser visto como uma alusão à proposta literária do autor gaúcho, que a todo instante questiona formas fixas, como a posição de narrador e a de personagem, demonstrando os caminhos de inovação da literatura contemporânea, tendo como centro a linguagem, sendo esta “antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48) que, no caso dos romances nollianos, é a ausência dos padrões de heroísmo e de narração dos modelos tradicionais.

O que torna também a lembrança do cego algo interessante ao se pensar na poética proposta por João Gilberto Noll é a forma com que este personagem teve fim na dramatização encenada pelo protagonista do romance: um faquir que já não se comunicava mais com as palavras, pois não tinha mais habilidade de utilizar a linguagem humana e, neste caminho, utilizava alguns sons para comunicar-se:

Este cego terminava como uma espécie de faquir, ele tinha dominado grande parte das imposições da matéria, quase um puro espírito, e como tal perdera a capacidade para a linguagem humana; quando muito instigado a falar ele poderia conceder, mas já não usava palavras, explorava sons remotos – um outro personagem, o discípulo do cego, quase no epílogo, anuncia que finalmente tínhamos chegado à linguagem invertebrada, ou seja, aquela que desconhece qualquer viga mestra, aquela que não quer ir a ponto algum, aquela que em microexplosões se liquefaz na tela baça do cego. (*Harmada*, p. 65)

Em certo sentido, o fim que tem o cego na peça encenada pelo personagem central do romance é semelhante ao sofrido por este, pois, ao término de *Harmada*, o protagonista já deixa de se comunicar pela voz e passa a comunicar-se pela linguagem de sinais com o garoto surdo que encontra em seu apartamento. Nessa comunicação são contadas duas histórias: a de uma princesa e a da criação da cidade de Harmada. Desse modo, a voz do protagonista silencia-se ao contar histórias, mas tal ato encontra na língua de sinais uma outra forma de manifestação, o que leva a entender que a poética narrativa de João Gilberto Noll se destaca não pela voz que narra, mas pela maneira com que se narra, evidenciando, portanto, que a

linguagem em si é o centro dos seus romances, uma vez que é puramente por ela que uma narrativa literária se desenvolve.

Sendo este protagonista um constante personagem de si próprio, não seria de se estranhar que ele adotasse uma postura diferente da de um personagem apenas, visto que tudo não passaria de uma encenação. Pois, de fato, é o que acontece no romance: além de ver-se muitas vezes como uma figura em constante representação teatral e, assim, como personagem, o ex-ator adota também uma postura de narrador de histórias, ocupando, portanto, a outra margem que compõe um romance. Desse modo, à medida que se vê como personagem, o protagonista também se vê como um narrador e, neste passo, passa a contar histórias que ele afirma ter vivido para outras pessoas, no caso os albergados de um asilo para o qual se dirigiu para arrumar abrigo: “na média de três, quatro noites por mês eu costumava reunir os albergados da instituição para lhes contar, não raro lhes dramatizar o que eu dizia serem episódios vividos ou testemunhados por mim” (p. 39).

Nestes termos, deve-se destacar no trecho acima os vocábulos “contar” e “dramatizar”, pois os tais demonstram que ao mesmo tempo em que se vê como personagem – posto que ainda encena, ou seja, dramatiza – este sujeito vê-se também como narrador, uma vez que “conta” aos demais albergados aquilo que supostamente viu ou viveu, podendo, deste modo, ascender à posição de voz narrativa.

Porém, ainda que ele adote declaradamente a posição de narrador, explicitada por meio do vocábulo “contar”, não se pode distanciar-se plenamente do fato de que ele é um sujeito que vive em constante encenação. Inclusive, a própria posição de narrador que ele ocupa nesse momento do romance trata-se de um tipo de interpretação, afinal ele dramatiza as suas narrativas e, assim, deixa-nos diante de dois tipos de encenações: a que ele já vivia, posto que seus movimentos, como ele mesmo afirmara, eram teatralizados, e esta nova, a de encenar para os demais habitantes do asilo. Tanto essa afirmação é verdadeira que por meio da descrição do ambiente em que se passam essas narrativas, o vemos em cima de um palco e observado por uma plateia:

Esses serões aconteciam depois do jantar, no próprio refeitório. As mesas eram arrastadas para junto das paredes, as cadeiras então formavam fileiras de uma respeitável plateia. Eu subia numa escrivaninha bem antiga, forrada na parte superior com um tapete preto, e contava, contava o que minha lembrança feroz conseguisse arrancar, como um trator que fosse rasgando o mato, por onde desse, aqui, ali, abrindo trilhas, limpando às vezes o terreno com meticulosa astúcia (*Harmada*, p. 39)

Em contrapartida, deve-se lembrar de que as narrativas orais de tempos antigos desenvolviam-se de forma semelhante ao que ele faz agora: juntar um determinado grupo de pessoas em uma espécie de círculo e narrar histórias sobre o passado. Ao fazer isso, este sujeito aproxima-se da figura de um narrador clássico, o que nos leva, portanto, a confirmar que além da posição de personagem por ele ocupada em alguns momentos da narrativa – como vimos em passagens acima – ele também se desdobra em constituir-se como um narrador. Nesse sentido, os dois papéis por ele desempenhados indica que o romance não se dá de forma clássica, em que há, por um lado, um narrador e, por outro, um personagem que vive aquilo que é contado, mas um romance que se desenvolve por meio de uma estrutura em abismo, em que há uma sobreposição de voz e os papéis desenvolvidos pelo mesmo indivíduo, bem como por outros que, repentinamente, saem do lugar de personagens e tomam o de narrador.

Inclusive, essa posição de narrador que o personagem principal toma para si é reconhecida por ele próprio e é assumida com a consciência de quem sabe que no momento de sua fala está executando uma narração. Isso pode ser percebido em virtude das constantes palavras utilizadas por ele como “narrativa”, “narração”, “contar”, “narrar”, o que indica que aquilo que sai de sua boca nestas ocasiões são histórias por ele contadas, como no seguinte trecho: “e logo ficava cercado pela minha audiência, queriam saber novos detalhes a respeito da história que eu acabara de narrar [...] não sendo incomum, nessas ocasiões, que eles no seu lado avesso recapitulassem a narrativa da noite, ponto a ponto, como se esta narrativa fosse um fluido que saísse de mim” (p. 39-40).

Porém, ainda que se constitua um narrador, vale frisar que as narrativas por ele contadas são histórias que, ao que tudo indica, são inventadas acerca de si próprio. Se atentarmos para a sua fala de que “eu dizia serem episódios vividos ou testemunhados por mim” (p. 39), o vocábulo “dizia” dá a entender que não há uma veracidade acerca dos fatos ocorridos e, nessa esteira, que aquilo que é narrado seja uma invenção acerca do seu próprio passado. Assim sendo, este indivíduo que opta por adotar uma posição de narrador de si, inventando suas próprias “aventuras”, reinventa-se, ou seja, ficcionaliza-se, corroborando, assim, com o caráter de metaficção presente no romance e com o fato de que ele se constitui como um personagem ao mesmo tempo em que é narrador.

Mas algo que chama a atenção do leitor nestas narrativas feitas pelo protagonista do romance é o fato de que muito embora sejam sobre o seu passado – ainda que talvez inventadas – são narrativas que, na esteira do pensamento benjaminiano, em nada acrescentam em termos de vivência. Na realidade, tratam-se de histórias que nem mesmo se

parecem como tais, pois não seguem uma linha narrativa coerente e tampouco contam necessariamente alguma coisa se comparadas à narrativa tradicional, como demonstra Gagnebin (2007, p. 60) ao dizer que “toda uma corrente da arte moderna vai [...] aprofundar essa ruptura da tradição e das narrações, aprofundar esse silêncio, ‘construir com pouco’, ‘fazer tábula rasa’, como diz Benjamin”. É o caso, por exemplo, quando ele afirma que contará sobre quando veio ao mundo, em que narra a partir de uma suposição ou invenção acerca de sua própria concepção:

_ Hoje vou contar de quando fui concebido. Lembro de tudo, ou de quase, pois há uma espécie de anteparo entre mim e minha concepção, como se existisse um vidro opaco, não me permitindo visualizar o exato contorno das coisas, mas olhem só: uma convulsão explode, vejo partículas se contorcendo claras, muito claras em meio a uma total escuridão, eu vejo agora uma encarnação terrível, meus amigos, terrível, agora parece que o vidro opaco se quebrou e a coisa aos meus olhos toma forma enfim, é terrível, não cheguem muito perto porque é terrível ver a matéria enfim instalada, já num aparente repouso, ela que não demandava a sua presença, ela que não tinha necessidade nenhuma de vir está agora aqui, presa a uma forma, olhem, meus irmãos, olhem para mim e vejam onde tudo foi dar. (*Harmada*, p. 40-41)

Destacam-se neste trecho três pontos fundamentais, a saber: a invenção, a vagueza e a forma. Sobre o primeiro, é tecnicamente impossível para uma criança recém-nascida lembrar-se de forma clara do que ocorreu em seu próprio nascimento. Assim, como esse narrador inventa coisas acerca de seu passado, este trecho ratifica essa assertiva, pois narrar como foi sua concepção do ponto de vista da primeira pessoa só pode ser algo inventado e, portanto, ficcional, além de dar indícios da experiência traumática que foi a cena de origem. E como o que narra sobre si é ficcional, a história contada se denuncia como tal, dado seu caráter traumático, a partir de algumas expressões utilizadas ao longo de sua narração e, dentre elas, destacam-se “há uma espécie de”, “como se existisse”, “agora parece que” e ainda “aparente”. Todas estas expressões dão a entender a vagueza presente na fala deste indivíduo, evidenciando que não há uma seguridade de sua parte acerca do que é narrado. Desse modo, se esse narrador não está seguro sobre aquilo que conta, vemos que ele, na realidade, não possui a habilidade de narrar, uma vez que o contador dessas histórias demonstra não ter o conhecimento sobre aquilo que fala e o que é dito aponta para um vazio narrativo, ou seja, uma história que nada acrescenta e muito menos que se desenvolve ao longo da fala de quem narra. Por fim, o terceiro ponto, o da forma, revela novamente um questionamento acerca da forma tradicional de um romance e, em especial, do próprio ato de narrar. Pelo que se vê, ao narrar o seu nascimento, o protagonista sente-se desconfortável com o fato de as coisas

tomarem forma, afinal, “é terrível ver a matéria enfim instalada”. De fato, esse indivíduo demonstra ser ele próprio um personagem que se distancia da forma, posto que ele ocupa, separadamente, ora uma, ora outra posição, enquanto personagem ou narrador. Além do mais, ele mesmo, neste trecho, se reconhece como um sujeito – talvez um personagem – que se distancia dessa forma estanque a que faz referência, o que pode ser notado pela sua última fala: “ela [matéria] que não tinha necessidade nenhuma de vir está agora aqui, presa a uma forma, olhem, meus irmãos, olhem para mim e vejam onde tudo foi dar”. Assim, ao dizer aos ouvintes para verem onde tudo foi dar, ele se afirma – e demonstra consciência disso – como oposto à forma, pois nele esta não conseguiu moldar-se plenamente.

Sendo esse indivíduo um narrador que tem consciência da posição que ocupa como um contador de histórias e acerca de sua fugacidade em relação a si enquanto forma, vendo-se pelo duplo movimento entre ser narrador e ser personagem, não é surpresa também ele ter uma consciência em relação às suas narrativas e à maneira com que elas são desenvolvidas, de modo que ele reconhece que sua narração dá-se de forma alinear, improvisada e sem rumo definido:

Eu, a bem da verdade, jamais preparava as narrativas que desembocavam pela minha boca. O rumo do desenrolar das tramas se dava só ali, no ato de proferir a ação. Aliás, detestava pensar previamente acerca do que teria a contar. Eu me deixava conduzir pela fala, apenas isso, e esta fala nunca me desapontou, ao contrário, esta fala só soube me levar por inesperados e espantosos episódios. (*Harmada*, p. 40)

Ao atentarmos para o fato de que ele não prepara as narrativas e também se deixa conduzir pela fala e, por conseguinte, pelo improviso, confirmamos o que vem sendo dito: que este narrador, apesar da consciência da posição por ele ocupada, busca um afastamento de qualquer fixação formal acerca do que seja a ação de narrar uma história, uma vez que faz do ato de narrar uma espécie de fluxo de consciência e não um ato linear. Dessa maneira, ele propõe uma releitura do ato de narrar, atentando para a questão de que este se constitui menos por um aspecto conteudístico e mais pela maneira com que é desenvolvido, ou seja, por meio da linguagem.

Com isso, estamos diante da representação de mais um elemento da poética do autor apresentada por meio da fala de um de seus personagens. De acordo com o próprio escritor, em um depoimento veiculado no jornal “Correio Braziliense”, em 2002, a sua literatura se desenvolve com foco na linguagem, pois como ele afirma: “sou um escritor de linguagem [...] Ela é o abre-te sésamo deste novo mundo” e, ainda nessa linha, afirma “nunca sei aonde vou

dar os meus romances, sou um trabalhador muito compulsivo”. Assim, nessa sua fala sobre a sua maneira de entender a literatura e, principalmente, a sua própria literatura, está contida a fala de seu personagem supracitado, o que resulta em um espelhamento literário acerca do fazer poético do escritor e, assim, culmina em um jogo de metalinguagem. E como prioriza o fazer literário por meio da linguagem, João Gilberto Noll se afasta de questões que focalizam apenas na veiculação de conteúdos, pois como o autor assevera: “Realmente, o que vai puxar, me arrastar, me movimentar em direção à ação do livro não é uma ideia de conteúdo prévio, mas é aquilo que a linguagem vai abrindo para mim”.

Se por um lado temos a consciência literária de João Gilberto Noll na elaboração de seus romances, algo semelhante ocorre com os seus personagens ao longo das narrativas. No caso específico de *Harmada*, ainda que o protagonista reconheça-se como um sujeito que assume a posição de narrador e, nessa esteira, a de criador literário, uma vez que suas narrativas são inventadas, ele percebe o seu caráter ficcional e sua condição de falso narrador, demonstrando ter consciência de que é um “canastrão”, como ele próprio se intitula. Essa característica recebe destaque uma vez que demonstra o aspecto metalinguístico da poética de Noll, pois há, por parte dos personagens, uma consciência da representação e da invenção e, nessa esteira, há uma preocupação formal com os arranjos e articulações da narrativa enquanto ficcionalização dela própria. É o que se vê, por exemplo, quando o personagem principal reflete sobre sua condição de contador de histórias, chegando à conclusão de que se trata de uma falsa posição adotada, o que nos leva, novamente, à constante metalinguagem presente no romance:

Abri a narrativa desta noite com tamanha exuberância de convicção, que a partir dali consegui perceber de fato que para mim não havia mais volta: eu me tornara definitivamente um ex-ator e, pior, eu me tornara uma imagem corroída do que eu fora; em outras palavras, eu já não passava de um canastrão. (*Harmada*, p. 47)

O uso da expressão “exuberância de convicção” leva-nos a perceber que ele reconhece o caráter ficcional de suas narrativas ditas por ele como verdades. Porém, deve-se destacar que estar convicto sobre elas trata-se de uma atitude de crença na mentira que foi criada. Desse modo, o personagem passa a entender a ficção que cria como a sua realidade, vendo-se ao mesmo tempo como personagem e narrador. Porém, quando reconhece que o que faz é inventar-se e que o faz com um exagero de convicção, ele percebe a criação de uma imagem de si que se torna falsa, uma vez que ele não é nada além de uma pessoa que finge aquilo que diz, ou seja, um simulacro de si próprio. Assumindo-se como simulacro, afirma que sua vida

nada mais é que uma encenação, e, nesse caso, uma encenação de seu próprio passado, confirmando o que foi dito sobre a questão das posições por ele ocupadas, uma vez que oscila entre ser personagem ou narrador, adotando, em alguns casos, um ou outro lugar do romance, sendo que no momento mencionado ele fica apenas como narrador encarnado em um personagem.

Depois de reconhecer-se como um simulacro e falso narrador, ele deixa de adotar, assumidamente, tal posição até praticamente o resto do romance, vindo a retomar tal posto apenas no fim da obra. Neste momento da narrativa, em que retoma a posição de narrador, o protagonista está diante de uma criança surda, que, por conta de seu problema auditivo, não sabe falar: “entendi que o garoto como era de se esperar além de mudo era surdo, não mostrava nenhum sinal de que escutara a minha voz” (p. 97).

Diante dessa situação, o protagonista opta por fazer mímicas para o menino, de forma a conseguir estabelecer algum contato que desfizesse qualquer imagem desfavorável. Nesse caminho, outra forma encontrada pelo protagonista para criar uma relação com o garoto se dá por meio da linguagem de sinais que, repentinamente, o personagem principal diz dominar: “Começo a fazer sinais com as mãos. Como se eu dominasse desde sempre a comunicação dos mudos” (*Harmada*, p. 98). Assim, é por meio desse tipo de comunicação que ele adota, novamente, a posição de narrador, pois com tais gestos ele conta ao garoto a história que, segundo ele, ocorreu na Pérsia:

Conto uma longa história que se desenrola na Pérsia, cheia de cavaleiros, de monstros, de assombrações nas curvas das estradas...
Um raio infame corta em duas a criança no colo da mãe. O cavalo branco relincha, ao longo o clarão roxo no céu.
Espadachins sustentam-se por um fio no duelo sobre o muro do castelo.
A dama imemorial entra no lago. Afoga-se. No fundo das águas descobre que a morte é um sonho, quando seres sem anatomia precisa a cercam e a convidam a participar de um negro jantar de seixos macios de limo.
As peripécias por que passa o herói são tantas, que o garoto às vezes parece estar rodeado pelas mais variadas guloseimas sem saber em qual se concentrar. (*Harmada*, p. 98)

Nesse trecho que o narrador indica um relativo desdém – talvez encenado – que possui pelas narrativas que são por ele contadas. Assim como no albergue, em que as narrativas não encontravam um fim nelas próprias, o mesmo se dá com esta ocorrida na Pérsia e contada ao garoto surdo. Ela se dá por meio de frases curtas, diretas e imprecisas, que se pautam mais pela descrição do que narração. Portanto, ainda que o protagonista assuma, novamente, o posto de narrador, ele se afasta de tal posição na prática, pois aquilo que narra não se

assemelha propriamente a uma história contada. Desse modo, o que ele faz é apenas enumerar situações que aconteceram na história que ele lembra, sem, no entanto, fazer do que é dito uma história, de fato, contada.

Semelhante à história persa, o personagem central do romance apresenta ao mesmo garoto a história da fundação da cidade de *Harmada*. Assim, por meio de gestos ele diz ao menino como o fundador da cidade, Pedro Harmada, chegou ao local onde decidiu fundar a cidade em questão e, ao fincar uma baioneta no topo de um morro, deu início à vida no local em que eles se encontram:

Levanto as mãos com vontade. Início os sinais: conto para o garoto que hoje é o aniversário de Harmada.
 É a data em que um homem chega de barco numa praia. Este homem vem de uma guerra ferido num dos braços.
 Ele sai do barco segurando o braço ferido e cai de joelhos. Gotas de sangue na areia.
 Ele pensa: nestas terras daqui vou fundar uma cidade. Vou me unir à primeira mulher que encontrar, se for criança espero ela crescer para gerar comigo, é preciso apenas que seja uma mulher e que a pegue algum dia em idade de procriar.
 O sol era mais ou menos este de agora, a manhã ficando madura, e o homem olha para o alto, quase afoga a visão no sol. No ponto de perder o equilíbrio na vertigem dourada ele se levanta.
 Eu sou Pedro Harmada, grita esperando que alguém o escute.
 Eu vou subir no morro, ele diz.
 E finca no topo do morro uma baioneta solta que lhe restou da guerra.
 (*Harmada*, p. 100)

Análoga à história anterior, esta da fundação da cidade de Harmada também se dá ao menino por meio de sinais gestuais e, para o leitor, por meio de frases curtas e diretas. Porém, diferente da outra contada, esta já possui um caráter mais linear e, nesse caminho, é mais precisa e mais semelhante a uma narrativa propriamente dita.

Todavia, em ambos os casos deve-se observar o fato de que as narrativas deixam de ser orais, tal como fora enquanto o protagonista estava albergado no asilo para mendigos e passam a ser manifestadas por meio da linguagem de sinais. A partir disso, o que se tem é uma passagem da oralidade para a gestualidade, o que evidencia o silenciamento da voz do narrador. Porém, deve-se lembrar de que ainda que ao narrador sobre apenas o silêncio, sua capacidade narrativa não está de toda silenciada, pois encontra ainda alguma forma de manifestar-se por meio de gestos, ainda que vejamos apenas uma representação ou narração deles. Desse modo, evidencia-se mais uma vez que a narrativa nolliana encontra o seu fim na linguagem, destacando mais a maneira como ela se desenvolve do que aquilo que ela veicula e, nessa esteira, ao lado do fio temático do sujeito desumanizado e da consequente crise da

narrativa, há o jogo da encenação em que se destaca a própria questão da representação, que é pautada pela oposição ser narrador ou ser personagem.

Desse modo, estamos diante de um sujeito que oscila em tomar, assumidamente, uma das duas posições que por ele podem ser ocupadas – a de narrador ou a de personagem –, não seria impraticável vislumbrar a possibilidade de ele sofrer um conflito acerca de qual das duas deve ser tomada. Assim, por diversas vezes ele escuta vozes em sua cabeça, sofre de estados de desatenção e conversa com um ser imaginário que caminha consigo, o que nos leva a pensar em um desdobramento de si e considerar tais trechos como uma representação de seu conflito: ser personagem em seu corpo, ser narrador em sua voz.

Para entender esse embate, deve-se atentar que ele ocorre com maior destaque em dois momentos da narrativa: antes de o protagonista encontrar a personagem Cris já jovem e depois da partida da garota. Cris, em certo sentido, pode até mesmo ser entendida como uma espécie de simulacro do personagem principal, uma vez que ele espelha na filha de Amanda os seus próprios anseios: “Contei a minha história, disse que por incrível que parecesse eu queria voltar ao teatro sim, quem sabe dirigindo Cris, uma garota que dia a dia se mostrava mais atriz [...] Estou confiante na minha mão cênica” (p. 56). Assim, Cris passa a ser a forma que o protagonista encontra para atingir uma leve ascensão pessoal e social: “Com os razoáveis proventos que passo a ganhar como diretor do espetáculo, vou a um dentista pela primeira vez depois de tantos anos. Pontes móveis ou fixas?, escolho as fixas, posso pagar um pouco mais” (p. 62). Portanto, ocupando a garota tal posição de destaque na vida do próprio protagonista do romance, ela se transforma na razão do hiato no conflito vivido pelo protagonista e, de tal forma, transforma-se em um desdobramento da condição vivida por este sujeito anônimo. Nesse sentido, de acordo com Brayner (2006, p. 87), pode haver uma associação da personagem Cris com a imagem bíblica de Cristo, sendo que tal associação fica nítida por meio do anagrama nas sentenças “*Cris*, só isto” (p. 62) e “*Cris* torna-se uma estrela do teatro” (p. 62). Além desses anagramas, durante a própria atuação da garota, podemos notar menções bíblicas, como a crucificação: “Cris abre os braços em cruz e continua sua fala do ponto onde parou” (p. 61), e o batismo: “o que ela quer agora é entrar no rio, talvez morrer, nem sabe, mas entrar no rio, isto é o que importa [...] porque agora ela vai tentar apenas ser do rio, este senhor gelado” (p. 62). Assim, à medida que surgem tais menções bíblicas, todas referentes a Cristo, e em que se considera a ideia veiculada por tal personagem religioso, a imagem de Cris como “salvação” para o protagonista do romance ganha força, uma vez que é apenas por meio dela que ele consegue algum tipo de ascensão social e maior “sanidade”.

Sabendo-se disso, ao debruçarmos sobre os momentos em que o protagonista, inconscientemente, demonstra por meio de sua voz os seus conflitos entre ser a figura do narrador ou a do personagem, veremos que estes se dão por meio de um desdobramento e de uma materialização de si próprio em um outro, de maneira que há, primeiramente, apenas a percepção de uma força presente junto a ele que parece o impulsionar para fora de si:

sonhei não recordo com nitidez o quê, recordo que uma força informe conseguia me tragar, e que embora a princípio amedrontado, isto que me expelia de mim não me tornava propriamente um trãsfuga mas me dissolvia dentro de uma espécie de passagem que era quente (*Harmada*, p. 09)

Se uma força o expelle de si, isso proporcionaria a ele uma visão de seu corpo de uma outra perspectiva: do ponto de vista de um observador. Portanto, ele poderia enxergar a sua vida como um espectador, o que implicaria em adotar a função de simples narrador observador. E ainda que perceba essa força, ele continua em si e, dessa maneira, mantém-se como personagem e narrador ao mesmo tempo, porém, em constante conflito.

Nesse caminho, se há, primeiramente, apenas uma força que o impulsiona a expelir-se de si, logo em seguida ela se materializa, vindo a tornar-se uma voz que ecoa constantemente na cabeça desse personagem. E como uma voz que ecoa sobre seu corpo, pode-se, novamente, notar o embate entre corpo e voz – ou seja, personagem e narrador – uma vez que esta surge não se sabe de onde e age sobre aquele. Essas manifestações culminam em movimentos e pensamentos que refletem um estranhamento percebido pelo próprio sujeito, que se encontra no centro de tal conflito, mas que, no entanto, são entendidas por ele como possíveis lembranças ou mesmo resultados de uma loucura febril:

Naquela rua luminosa ouvi um eco pausado, de um timbre radioso, movido, pensei, a uma luz ainda mais intensa que a da rua por onde passava, e vi que eu pertencia à próxima lufada de vento, e me preparei (ajeitei a gola da camisa, o meu cabelo) para me deixar levar... Não sei de onde vieram estas palavras, se da memória ou de uma febre momentânea, o que sei é que elas vieram à minha cabeça ao dar meus primeiros passos no fundo pedregoso do rio – lodoso em várias partes. (*Harmada*, p. 13)

Ganha destaque neste trecho o valor fundamental das reticências: pode-se dizer que elas representam a pausa – explícita nesse caso – indicativa da mudança de voz dentro do próprio personagem do romance. Se à cabeça de tal personagem vêm palavras que nos levam a crer que suas ações não ocorreram por vontade própria, mas como resultado da “ordem” dada pela voz ali presente, então seu corpo e essa voz – presente em si, o que nos permite

chamá-la de *sua* voz – estão em plena falta de sintonia, agindo um diferente do outro. E como tal, o fato de palavras virem à sua boca como algo involuntário comprova que a narrativa feita pelo protagonista do romance e, da mesma maneira, os atos por ele cometidos não são atitudes previamente pensadas, mas que elas simplesmente acontecem e de maneira não proposital. Portanto, a falta de sintonia entre corpo e voz leva ao conflito que é tema para o romance de João Gilberto Noll: a separação e, o que é mais, a dissociação do narrador-personagem entre corpo do personagem e voz do narrador, tornando ambas as características não mais complementares, mas dissonantes, chegando esta última a ser vista até mesmo como a voz de um terceiro que se faz presente para o protagonista. Ainda como exemplo, pode-se citar o momento em que o personagem central do romance pratica o ato sexual juntamente com duas mulheres e um homem. Enquanto as mulheres o incentivavam a masturbar-se olhando para o órgão sexual do outro indivíduo, o protagonista repentinamente ouve uma terceira voz que o incita, de forma mais abrupta, a praticar tal ato:

[...] mas o que interessava mesmo era aquilo ali, dois paus um de cada lado, as duas garotas soltando risadinhas histéricas nas margens do espetáculo, olhei cada uma nos olhos, elas gritavam para mim vai, vai em frente, sacudiam as mãos, e eu olhei mais uma vez para o pau do homem, meti os olhos ali, apalpei o meu que continuava duro, olhava fixo em direção ao pau do outro, as garotas gritavam, em frente, em frente, as minhas mãos suavam, as garotas as seguraram como se estivessem me dando uma força num momento delicado, ouvi ressonar na minha cabeça uma voz estranha, imperativa, trovejante a me ordenar que andasse de uma vez em frente. (*Harmada*, p. 21)

Como se vê, essa voz não pertence a nenhum outro personagem, uma vez que ressona apenas na cabeça do protagonista, tem um tom diferente das dos demais e, principalmente, ordena o personagem a praticar alguma ação. Desse modo, esta voz só pode existir e pertencer ao próprio protagonista do romance e, nesse caso, a um narrador. Ora, se o narrador ordena ao personagem que pratique alguma ação, teoricamente, este não pode fazer nada além de executá-la, uma vez que, de certo modo, é da forma que o narrador descreve que a narrativa acontece, cabendo ao personagem agir com seu corpo conforme é ordenado pela voz, ou seja, pelo narrador, comprovando a dissociação entre voz e corpo que foi citada acima.

Com isso, esse romance afasta-se de concepções narrativas tradicionais, pautando-se pela linguagem, pelo estranhamento, pela referência ao baixo corporal e, principalmente, por ser uma narrativa sem começo, meio e fim claros que, conforme afirma Sobreira (2010, p. 48), é projetada por um texto “instável e descontínuo, composto por uma colagem de fragmentos desiguais, que não satisfaz às expectativas do leitor e provoca a desestabilização

da percepção”. Ao citar Kafka, Adorno (2003, p. 61) afirma que “Por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”. Creio que tal assertiva encaixa-se ao que ocorre nos romances de João Gilberto Noll, pois em sua atmosfera ficcional há constantes choques no que diz respeito à passagem de tempo, à psicologia dos personagens, ao espaço narrativo, o que gera no leitor este choque ao qual se refere Adorno e incita essa não correspondência das expectativas do leitor que menciona Sobreira, de modo que o choque e a quebra de expectativa levam à destruição do que é considerado pelo leitor como um ambiente seguro de uma narrativa, que é aquilo ao qual ele, leitor, está acostumado.

Como forma de reiterar essa desestabilização da percepção e tornar ainda mais forte o desdobramento do sujeito em um narrador e em um personagem, o que ocorre nesse romance é a constante materialização de algo que persegue o protagonista. Em um primeiro momento, o que ele percebia era apenas uma presença que o impulsionava para fora de si e, em seguida, esta presença tornou-se voz e o incitou a realizar algumas ações. O ápice dessa manifestação dá-se quando ele reconhece uma presença que o acompanha. Desse modo, podemos pensar em termos de uma visão que o Eu que narra o romance tem de si mesmo, como se ele visse a si próprio como um terceiro que caminha com ele:

Sabem?, a partir daí eu já falava despudoradamente com alguém – não, não havia ninguém aparentemente a me escutar no outro lado de mim, mas quando acordei do tremor de terra comecei a falar, a princípio sem me dar conta de que do outro lado de mim realmente vinha uma premência difusa que estava a me ouvir.

Não, essa audição informe nada respondia, mas dela emanava um latejar estranho, como se me engolfasse a cada vibração, de forma limpa, exata, não me permitindo dúvidas de que aquele movimento era como que a expressão possível de uma resposta, ou melhor, a expressão possível de um puro entendimento ao que eu dizia.

Esta representação invisível, é certo, deixava um gosto insuficiente, mas ela me fazia dizer, e repetir: cara, oh cara! (*Harmada*, p. 25-26)

A partir da descrição feita pelo narrador-personagem, pode-se pensar, primeiramente, que essa presença que está próxima a ele trata-se de alguma característica esquizofrênica o qual o protagonista possa sofrer. Porém, deve-se atentar para o local em que este outro se localiza, ou seja, é “no outro lado de mim”. Desse modo, o uso do vocábulo “mim” demonstra que a presença sentida por esse indivíduo é constituinte do próprio narrador e personagem do romance e, portanto, trata-se de um desdobramento desse sujeito. E como uma parte de si próprio, esse desdobramento tem uma atitude responsiva frente às ações do narrador do romance, o que indica que há neste outro ser uma consciência ativa. Neste caso, deve-se atentar para a presença da palavra “dizia”, o que nos remete imediatamente ao ato de narrar

que se constitui – no caso dos romances de Noll – mais em dizer e menos, necessariamente, em contar alguma história, uma vez que

no mundo prosaico da modernidade o sentido dos eventos e das coisas não mais está dado de maneira imediata; tudo parece agora como sendo estranho, alheio, inumano – e o narrador se encontra impedido de assumir sua antiga função. Ao contrário do antigo narrador épico, o narrador moderno já não pode falar exemplarmente sobre suas experiências. (OTSUKA, 2001, p. 119)

Assim, nesse momento da narrativa, há uma ligeira inversão, pois o outro que acompanha torna-se o personagem e a voz que afirma dizer algo torna-se a voz do narrador, e isso fica explícito no fato de que esta materialização responde à voz, ou seja, responde ao que é dito pelo narrador. Porém, deve-se observar que essa “aparição” engolfa o sujeito narrativo com a sua presença, o que nos faz crer que ambos se completam e que não há superioridade de um sobre o outro, dado o fato de que tanto ser personagem, quanto ser narrador são características constituintes desse indivíduo. De tal modo, essa figura de um outro, que se manifesta no impulso, sentido pelo protagonista na voz que lhe ressona na cabeça e, depois, na presença detectada, também oscila, ocupando ora a posição de narrador, como nos dois primeiros casos, ora como personagem, como neste último.

Porém, essas manifestações de “outro ser” em sua vida desaparecem a partir do momento em que o protagonista revê Cris, quando esta vai para o abrigo de mendigos. Nesse momento, é possível perceber que este conflito entre sujeito *versus* uma presença dentro de si não ocorre apenas com o protagonista, mas também com a personagem Cris, que parece buscar esse tipo de dissociação assim como o personagem central de *Harmada*. O primeiro momento em que ela manifesta essa atitude se dá por meio de uma lembrança das razões que a levaram a ir para o abrigo, no qual se encontrou com o protagonista: “você sabe como vim parar aqui, foi porque peguei uma gilete que eu tinha achado no lixo, e passei a lâmina na minha língua para ver se a minha língua parava de falar, eu não falava com ninguém mas não parava de falar sozinha, para dentro é claro, eu falava para dentro, mas era o tempo todo” (p. 51).

Assim como o personagem principal, Cris possui uma voz em sua cabeça que parece conversar, falar e, por conseguinte, narrar. Desse modo, o fato de cortar a sua própria língua manifesta-se como uma forma de tentar destruir dentro de si o seu lado narrador. Este trecho, inclusive, nos remete diretamente ao romance *A céu aberto* por possuir uma cena ligeiramente semelhante: um guerreiro corta a língua de um velho que não morria justamente por contar várias histórias. Nesse caso, o que temos é a simbologia da morte do narrador, uma vez que ao

cortar a língua do soldado senil, este morre justamente por não contar mais histórias. Semelhante a isso, no caso da personagem Cris, essa voz em sua cabeça que não para de falar é interrompida também pelo corte da língua, o que culminaria, portanto, na morte do narrador dentro de si. Contudo, esta busca pela morte do narrador não é consumada, pois na língua “havia uma dorzinha e uma coisinha de sangue que me saía por um canto da boca” (p. 51).

E como o “corte” de sua parte narrativa não foi consumado, mais adiante no romance, ao ser entrevistada por um repórter juntamente com o protagonista – o qual passa a chamar de pai –, Cris e ele inventam histórias acerca de seus passados e, dentre as tais, ela comenta uma que chama a atenção justamente pela tentativa de desdobramento de primeira pessoa para um observador em terceira pessoa, o que nos leva a pensar na figura do narrador:

Comecei a fazer um esforço para sair de mim própria, a ver de fora aquela menina outro que não eu, isto me diminuía um pouco a vergonha, era aquela triste menina com seus passos indecisos que caíra inteira no rio e não eu, eu apenas a observava, toda penalizada, e quando entrei no hotel e o meu pai me beijou, te juro, eu estava tão apartada de mim, me olhando tão de longe como numa plateia, que não senti o abraço do meu pai, vi que ele me beijou mas no meu rosto não veio o calor de ninguém, e tanto isto é fato que até hoje eu me lembro, no instante em que notei que meu pai ia se afastar do seu abraço em mim, neste instante eu olhando tudo de tão longe me peguei afagando meu próprio rosto, como se há muito não soubesse de afago, e pensei se a umidade do meu rosto tinha a ver ainda com a água do rio ou se era eu a transpirar. (*Harmada*, p. 73)

Assim como o protagonista já sentira uma força que buscava expelir-lhe de si próprio, algo parecido se dá com a personagem Cris, pois há nela um esforço em sair de si. Porém, deve-se ressaltar que essa expulsão do Eu em relação a ele próprio dá-se, no caso da garota, de forma voluntária e, portanto, consciente, o que é diferente no caso do protagonista que apenas sente algo que o impulsiona a sair de si. Com base nisso, a ideia de que Cris é um simulacro do protagonista ganha força, pois além de espelhar nela seus desejos como ex-ator e, agora, diretor teatral, ele encontra nela semelhanças psicológicas. Dessa maneira, à medida que a vê como uma espécie de “substituta” de si, dada relativas semelhanças entre ambos, o protagonista durante os momentos com Cris não tem os devaneios e desdobramentos que tivera até conhecê-la, o que nos permite dizer que o narrador de *Harmada* vê na garota o ápice de seu próprio desdobramento. Corroborando tal interpretação, é interessante notar que logo após Cris sair da vida do protagonista, quando ela decide ir morar com um rapaz por quem se enamora, o personagem central do romance volta a perceber uma força que o impulsiona para fora de si, recomeçando, portanto, o seu processo de desdobramento em um outro.

A primeira ocasião em que se percebe isso é quando o protagonista, em uma praia, vê que um garoto é puxado da água por estar se afogando. Neste momento, o personagem principal decide tentar uma respiração boca a boca para salvar a vida do garoto; porém, deve-se ressaltar que essa atitude de salvação não ocorre de forma espontânea, mas por meio de uma força que o leva a realizar tal ato: “Sou como que empurrado por um impulso, peço que me deixem passar, me ajoelho, encosto a minha boca na boca do garoto e respiro, inspiro, expiro fundo” (p. 76). Em uma primeira leitura, pode-se pensar que essa atitude do protagonista ocorre devido a uma reação natural do ser humano em importar-se com os outros. Contudo, deve-se lembrar que na narrativa nolliana as atitudes dos personagens são “atos inexplicados que materializam os sentimentos do protagonista, mas descritos de modo externo; o próprio narrador parece não saber o que sente” (OTSUKA, 2001, p. 104). Assim, os atos do personagem principal “dão a impressão de serem feitos de maneira automatizada, como se o protagonista não tivesse consciência do que faz; não é incomum que ele se surpreenda realizando alguma ação sem dar-se conta de ter começado a fazê-lo” (OTSUKA, 2001, p. 112). Com base nisso, o que se tem é um sujeito que não pratica uma ação por consciência, mas por um impulso desconhecido, a consciência narrativa dentro dele, que lhe incita – talvez até mesmo obriga – a praticar a ação de tentar salvar o menino. Nesse sentido, o que reitera a afirmação de que não houve uma razão sentimental que o levou a praticar tal ato é a sua atitude ao ver que nada conseguira: ele simplesmente decide parar o procedimento de socorro e, ao ver Bruce, abandona o local do salvamento e esquece o que se passava até então: “despejo mais quatro, cinco vezes o meu ar de intruso na boca do garoto até que digo silencioso, basta, basta, basta... e levanto a cabeça e vejo a pequena multidão em volta, e vejo Bruce entre a pequena multidão [...] me levanto, eu e Bruce nos dispersamos da pequena multidão...” (p. 76).

Assim, logo após essa tentativa de salvar o garoto – ainda que não intencionada –, o protagonista reencontra Bruce, com quem caminha pela praia. Neste momento, ele conversa com o amigo e, repentinamente, começa um estado de evasão considerável, em que ele passa, novamente, a sentir uma força que o puxa para fora de si. Semelhante ao que ocorreu no início da narrativa, em que ele, ao acordar, percebe uma força que o tragava, expelindo-o de si, neste momento há um embate entre ele e essa força:

Caminho meio sonolento pela praia, ao lado de Bruce, quando, de repente... alguma coisa fora de mim e que aparenta estar fora de mim desde sempre, embora não mostre suficientemente uma feição da natureza porque é fluida como um sentimento, esta coisa que está lá, fora de mim, talvez até tão material quanto uma pedra se eu pudesse sondá-la com alguma precisão, esta

coisa fora de mim me puxa sim, e se eu me deixar arrastar, se eu me entregar não serei mais este que caminha pela praia ao lado de Bruce, e o silêncio com o qual caminha pela praia ao lado de Bruce ficará aí tão spectral que Bruce não me reconhecerá mais, e eu talvez esteja metido numa espécie de morte, digamos desta maneira, de morte, mas que é apenas um estado mínimo, extraordinariamente concentrado, e que mesmo sendo invisível como um grão de poeira no escuro, atraí, atraí os outros corpos, e nesta atração todos os componentes se chocam e se atritam tanto, que das fagulhas provenientes destes choques e atritos nascem outras galáxias que gerarão outras através sempre da mesma atração e repulsa dos corpos...

_ O que foi isso? – me pergunta Bruce.

_ Isso o quê?

_ Essa aceleração da marcha, eu tive de correr para te pegar aqui, olha a minha respiração ofegante, vê!

_ Eu estava distraído (*Harmada*, p. 76-77)

Novamente, o uso das reticências demarca a mudança no tom da narrativa, sendo que entre elas, pode-se perceber um ritmo mais intenso e um teor narrativo mais complexo, dado o fato de que, no trecho, o protagonista dá margem a seus pensamentos e sua reflexão sobre o combate que ocorre dentro de si. Durante essa inusitada pausa, estamos diante do conflito entre sua postura narradora e de personagem, de modo que essa força que, outra vez, o impulsiona para fora de si é a que o torna narrador; contudo, sua forma personagem continua caminhando ao lado do Bruce, o que o impede de, realmente, sair de si fisicamente. Por outro lado, deve-se atentar para o destaque dado pelo Eu narrativo para a letargia que resultaria esse seu desdobramento em um observador de si e, portanto, narrador, posto que, conforme ele mesmo pondera, ele já não seria mais o mesmo e, ao lado de Bruce, seria apenas um corpo a caminhar, sem qualquer sensação e como numa espécie de morte. Ora, porventura não é esta sensação semelhante aquela dita por Cris quando pensava em desdobrar-se a ponto de ver o seu corpo de um ponto de vista de um observador? De fato, a garota não percebia o afago que seu pai lhe faria e nem mesmo o beijo que lhe daria e, nessa esteira, seu corpo estava em um estado tão semelhante à morte quanto este em que o protagonista poderia entrar, caso deixasse essa força o levar totalmente para fora de si.

Ainda que neste momento ele tenha apenas sentido essa força o impulsionar para fora de si – o que o permitiria ter a visão de uma terceira pessoa –, mais adiante ele declara, assim como Cris já o fizera, a sua tentativa de ver-se como um outro, ou seja, fora de seu próprio corpo, atendendo, portanto, ao desejo dessa força que constantemente o impulsionava ou caminhava ao seu lado. Com isso, logo após deixar o apartamento de Bruce, onde morava juntamente com Cris e o amigo, para ir à sua nova residência, o protagonista passa em frente a um mendigo que lhe pede dinheiro para comer. Após reagir negativamente e de uma forma brusca, este sujeito repentinamente muda a sua postura e passa a fazer “palhaçadas” ao

morador de rua, como forma de, talvez, retratar-se pelo ocorrido. Neste momento em que faz caretas e encenações para o homem, o protagonista imagina-se do ponto de vista do andarilho: “Continuei descendo a rua, e tentei um esforço para me imaginar sendo observado lá detrás a descer a rua, mais ou menos com os olhos e o ângulo do mendigo” (p. 94). Portanto, fica claro a sua tentativa em ver-se do ponto de vista do outro, o que nos remete, assim, ao ponto de vista do observador e, conseqüentemente, de apenas um narrador e não mais de um narrador-personagem, o que comprova sua insistente busca por um desdobramento, demonstrando a impossibilidade que sente em ser narrador e personagem ao mesmo tempo.

2. CORPO: A (FALTA DE) IDENTIDADE DOS PERSONAGENS NOLLIANOS

2.1 SEM NOME, SEM ORIGEM

De maneira geral, os protagonistas dos romances e contos de João Gilberto Noll são personagens que não possuem nome ou qualquer outro tipo de alcunha que lhes caracterizem. Isso pode ser verificado, por exemplo, em romances como *Harmada*, *O quieto animal da esquina*, *Hotel Atlântico*, *A céu aberto*, dentre outros; e em contos como *Alguma coisa urgentemente*. Com base nisso, uma das questões que salta à vista do leitor das obras nollianas diz respeito à noção da identidade que constitui os protagonistas. Assim, o objetivo norteador desse capítulo é verificar como esses personagens constituem-se como sujeitos sem uma identidade bem delineada. Para tanto, com base em autores como Ricoeur (1991), Eagleton (1998) e Hall (1999), o que se pretende é evidenciar como estes narradores-personagens manifestam em si aquilo que Hall (p. 7) chama de “crise de identidade”.

Para este autor, o argumento que sustenta essa crise é o fato de que um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas desde o fim do século XX. Tais transformações estão fragmentando as ideias culturais de classe, gênero, sexualidade, enfim, todas as ideias que, se em um passado relativamente recente eram sólidas, aos poucos estão se esfacelando e dando margem às novas noções daquilo que podemos chamar de identidades culturais, o que leva, conseqüentemente, a uma perda do “sentido de si”, no que diz respeito ao mundo social e cultural. Dessa forma, há um “duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (p. 9), o que constitui, portanto, “‘uma crise de identidade’ para o indivíduo”:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 1999, p. 12)

Assim, a identidade do sujeito pós-moderno ganha certa “mobilidade”, ou seja, ela é formada e transformada continuamente em relação aos sistemas culturais vigentes. Nesse sentido, o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, sendo que elas não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (HALL, 1999, p. 13). Se há por parte do sujeito a

sensação de uma identidade que seja unificada, de acordo com Hall, esta unificação se dá apenas porque o indivíduo constrói uma cômoda e/ou confortadora “narrativa do eu”.

A partir disso, no caso dos protagonistas de *A céu aberto* e *Harmada*, pode-se dizer que João Gilberto Noll leva ao extremo a questão da identidade do sujeito pós-moderno. De fato, o que se tem com esses personagens são indivíduos que, ao contrário, e porque não dizer além do que foi dito por Hall, não possuem uma confortadora narrativa de si e, nesta linha de raciocínio, não possuem uma identidade que tenha tão somente uma “certa mobilidade”, mas que é plenamente intercambiável, chegando até mesmo ser possível entendê-la como não existente, fato que será esmiuçado ao longo deste capítulo.

Um dos aspectos que indicam a falta de identidade de tais personagens é o fato de que ambos são indivíduos anônimos. Tomando-se como base o próprio senso comum, sabe-se que o nome é um dos alicerces que constituem a identidade de um sujeito. Nesse sentido, entendendo-se, conforme postula Ricoeur (1991, p. 177), que “o *homem sem qualidade* [...] torna-se, em última análise, não identificável, num mundo dito de qualidades” e, por tal feita, esse indivíduo “não-identificável se torna inominável”, vemos que os protagonistas de *Harmada* e de *A céu aberto* não são simplesmente sujeitos que se *tornam* inomináveis, mas que o *são* dado o fato de que, na realidade, os dois protagonistas carregam em suas personalidades justamente esse caráter sem qualidade – uma vez que não são, conforme uma ideia tradicional de herói, indivíduos com *dignitas* possível – da qual nos fala Ricoeur e, em certa medida, tratam-se de personagens que são praticamente inexistentes no mundo no qual eles estão inseridos. Assim, esses indivíduos anônimos estão imersos em uma atmosfera ficcional que contém um sistema que os engole e, portanto, os anula, de modo que eles passam ser apenas mais um dentre tantos outros personagens que atravessam os romances, podendo-se afirmar, portanto, que noções que outrora eram tão seguras, como a categoria de personagem protagonista, são afrouxadas nestes textos, latente inclusive no fato de eles serem narradores e personagens.

A questão da identidade desses personagens não pode ser limitada apenas à ausência do nome desses protagonistas, mas a qualquer tipo de identificação que possa caracterizá-los, como, por exemplo, uma referência mais específica em relação à sua origem. De fato, se, como nos afirma Hall (1999, p. 47), o homem constrói uma identidade por meio de uma identificação com algo amplo como, por exemplo, uma cidade, um estado, um país e, nesses romances, os personagens não possuem uma origem que seja mencionada ou que, então, não possui uma relação de proximidade com seu país, somos levados a crer que, sob um ponto de vista nacionalista, esses sujeitos também não possuem uma identidade.

Nesse caminho, vemos que há certo distanciamento nacionalista e, por conseguinte, uma falta de identidade nacional que se dá por meio de um consciente afastamento da pátria. Assim, os dois romances são elaborados, também, a partir de tal aspecto, sendo que, em *Harmada*, há o choque entre o passado heroico de um povo e o presente sem futuro de um homem, sendo essa a última cena do romance em que, após contar para um garoto aparentemente mudo como foi a heroica fundação da cidade de Harmada, o protagonista é levado pelo menino para a parte velha da cidade, onde há um prédio antigo. Nesse local, o personagem principal toca a campainha de uma casa e, para sua surpresa, quem sai dela é um jovem que atende pelo nome de Pedro Harmada, o fundador da cidade. Por sua vez, em *A céu aberto*, estamos diante de um personagem inserido em um contexto de guerra cuja razão de sua gente estar inserida é desconhecida por ele, como fica claro nas suas seguintes falas: “uma guerra que eu não sabia bem para que servia [...] não chegara ao entendimento de que lado havia a melhor causa” (*A céu aberto*, p. 10).

Assim, como se afasta da “comunidade política imaginada”, como a nação é definida por Anderson (2008, p. 32), o narrador deixa de ser aquele que narra feitos heroicos de sua pátria ou de um de seus membros, para ser um narrador cuja visão é centrada em um eu totalmente afastado de qualquer ideia de coletividade. Como bem observa Georg Simmel, isso se deve, em parte, à vida nas metrópoles, que levou a um afastamento das pessoas:

a vida nas metrópoles, regida pela impessoalidade, propiciaria a generalização de atitudes de reserva e não raro de indiferença entre os indivíduos, como forma de defesa ou auto-preservação. Ao mesmo tempo, essa situação conferiria aos indivíduos, agora anônimos e incógnitos na multidão das ruas, uma carga de liberdade inexistente em condições anteriores. (SIMMEL, 1950 *apud* OTSUKA, 2001, p. 35)

Otsuka (2001) cita Benjamin que já afirmava que dentre “as profundas mudanças decorrentes da vida nas metrópoles modernas, a principal delas seria a redução das chances de se integrarem os acontecimentos exteriores à experiência pessoal” (p. 34) e, ainda nessa linha de raciocínio, Otsuka (2001, p. 36) assevera que tal redução levou a um declínio da experiência e, portanto, a uma perda da possibilidade de enxergar a sociedade como um todo, gerando uma separação entre o Eu que narra e o mundo no qual este Eu está inserido. O desconhecimento do indivíduo em relação a sua comunidade torna-se uma consequência do distanciamento que a cidade lhe causou em relação a sua própria identidade, o que torna possível afirmar que se perde a visão global e se adota a narrativa em primeira pessoa

realizada por um sujeito que não possui uma identidade pessoal e tão pouco uma identificação com o todo que lhe circunda.

No romance *A céu aberto*, esse distanciamento do protagonista da narrativa em relação à sociedade e à nação fica explícito se pensarmos em seu emprego como vigia de um paiol e no seu desejo de morte. Ora, de fato, seu emprego surge como uma espécie de fuga e, deste modo, de alheamento do mundo:

Conseguira um emprego de vigia de um paiol que ficava à beira de uma estradinha enfunada no interior da região. À noite poucos passavam por lá, eu descascava uma laranja ou outra e ia enganando o estômago com êxito [...] durante a noite poucos passavam pela estrada e nunca considerei a hipótese de um dia ter de enfrentar um mal intencionado com o quase-nada guardado dentro do paiol. (*A céu aberto*, p. 68).

Deve-se destacar neste excerto o fato de ele não considerar a hipótese de um outro que lhe possa surgir e, assim, praticar algum mal. Com isso, pode-se dizer que este protagonista busca uma espécie de exílio constante, uma vez que a ideia de viver em comunidade parece-lhe ser um empecilho, o que o leva a constantes reflexões que são, a todo custo, mantidas em segredo, pois o ato de contar, para esse sujeito, é uma problemática da mesma forma que o aconselhamento. É o caso, por exemplo, de um de seus pensamentos insensatos realizados, também, durante sua vida enquanto vigia de um paiol e que já fora mencionado nesta dissertação: ao pensar se acontecesse algo ao mundo em certa noite e algo do qual ele fosse única testemunha, preferiria calar-se até o último instante e, caso não o conseguisse, falaria apenas ao nada.

Semelhante a esse silenciamento, o desejo de morte passa a ser, também, uma forma de manifestação por parte do protagonista em se distanciar de seu povo e de si próprio, o que lhe permite desfazer sua identidade também como ser vivente:

Já pensei até em me matar. Nos últimos anos, quando a solidão me deixava bem esbugalhado e os dias se repetiam a ponto de eu pensar que entrara sem perceber numa câmara de torturas, sim, nesses dias pensei em me matar. Só não queria incomodar ninguém com o estorvo do meu corpo. Eu tinha de descobrir um jeito de acabar comigo deixando o meu corpo para sempre escondido dos demais. (*A céu aberto*, p. 111)

Por sua vez, no romance *Harmada*, o protagonista manifesta seu afastamento em relação à nação por meio da representação. Durante a narrativa, o teatro é para o narrador-personagem uma espécie de sombra que o acompanha a todos os instantes. Assim, é por meio da teatralização que ele conhece os outros personagens e mantém com eles alguma forma de relacionamento. Nestes termos, o teatro e, por conseguinte, o drama passa a ser não apenas

um aspecto da sua vida, mas uma necessidade básica para sua sobrevivência. Assim, ao passo que podemos considerar que o teatro é uma espécie de “vida falsa”, o fato de esse protagonista usar a arte da atuação como premissa básica de sua existência torna-o uma espécie de simulacro de si mesmo e é justamente por meio desse simulacro que ele se afasta da sociedade.

Entretanto, é importante frisar que este afastamento não deve ser entendido como uma espécie de negação da comunidade, mas como uma maneira de tornar-se alheio a ela, como se pouco importasse agir desta ou daquela maneira. É o caso, por exemplo, do momento em que o protagonista se dirige para um apartamento que acabara de alugar. Ao sair do local em que estava, encontra um mendigo, e maltrata-o e logo depois faz-lhe caretas:

Ao abrir a porta do prédio de Bruce, havia um mendigo sentado no degrau. Quando passei ele agarrou a minha perna pedindo dinheiro para um pão. Sacudi a perna com veemência e gritei qualquer coisa, como: me deixa, não fode seu pilantra, alguma coisa assim. Notei que ele me olhou com a expressão absolutamente incongruente para o modo como eu reagira, ele simplesmente não parecia ter qualquer reserva de rancor, não parecia já ter conhecido a condição de pedinte, estava ali, metido em seus brios, me olhando como a um vizinho. Fui andando, andando com minha valise na mão. Comecei a assobiar uma canção que falava de amores e amoras, descia a ladeira que era a rua do apartamento de Bruce pensando que a minha valise tinha um peso adequado para um só braço, nada que lembrasse uma previsível mudança de um domicílio para outro. E este pensamento me deu umas cócegas na nuca, uma euforia me subiu e eu parei e eu parei e me virei em direção ao mendigo sentado no degrau do prédio de Bruce, olhei para ele e botei a língua, e fiz cara de macaco e careta de palhaço e não mais o quê, e dei uns passos de balé, e fiz evoluções com a valise, passando de uma calçada a outra, até que parei, cruzei as mãos no peito, compus um ar de Mater Dolorosa, e vi que só aí o mendigo riu, riu e bateu palmas... (*Harmada*, p. 93-94).

Nesse contexto, podemos lembrar Otsuka (2001, p. 45-46), ao citar Willians (1991), quando afirma que a multidão urbana advinda das transformações do industrialismo não conseguia mais dispor de uma ideia estável e compartilhada de humanidade. Desse modo, tornaram-se necessárias representações que fossem capazes de simular uma identidade humana e assim a consciência tornou-se algo dramático e, portanto, a própria realidade foi, e ainda é, percebida dramaticamente.

Portanto, no caso do personagem nolliano, esta percepção dramática do real é o que o faz agir desta maneira contraditória, em que, primeiro maltrata um mendigo para, logo depois, fazê-lo sorrir e bater palmas. A bem da realidade, o que este personagem fez foi, primeiramente, atuar na sociedade como se fosse um homem que renegasse a presença de

miseráveis em seu grupo. Todavia, logo em seguida ele se contraria e age de maneira oposta, de forma a incitar o riso no pedinte.

Otsuka (2001, p. 47) afirma também que “há, em nossas mentes, representações, tipificações, imagens, papéis a serem representados, dramatizações de um país, uma sociedade, um período histórico” e, nesse contexto, diz que esses modos de dramatização são convenções culturais e sociais que adotamos e que, principalmente, são maneiras de organizar a sociedade. À medida que estamos diante de um narrador-personagem que subverte essas típicas representações, posto que adota posturas opostas em um pequeno intervalo de tempo, pode-se afirmar que ele, em certo sentido, subverte, também, a maneira de organizar a sociedade. Portanto, estamos frente a um personagem que se afasta da comunidade (e, por metonímia, da nação), justamente por se opor a ela naquilo que, em certo sentido, a organiza: a representação, contrariando a si e a sociedade não apenas em relação às figuras típicas que constituem uma comunidade, mas demonstrando que o seu Eu é formado por mais de uma identidade.

2.2 ESVAZIAMENTO DA MEMÓRIA E DO SUJEITO

Ao refletirmos acerca do esvaziamento da identidade desses narradores-personagens, bem como sobre suas memórias, é interessante iniciarmos tal reflexão por meio do que a crítica literária Perrone-Moisés, no seu texto “Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local” (2007), apresenta ao citar dois conceitos elaborados por Machado de Assis em um texto teórico, “Instinto de nacionalidade” (1873), e em um conto, “O espelho”, de 1882: os conceitos de identidade exterior e identidade interior. Afirma o escritor, por meio do narrador de seu conto, que “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro pra fora, outra que olha de fora para dentro” e que, neste caminho, “a perda da alma exterior implica a da existência inteira” (*apud* PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 88), ou seja, com a perda de uma parte de suas identidades, haverá um esvaziamento naquilo que constitui os personagens como sujeitos: a memória, o corpo, o pensamento, a moral e o sexo, sendo que o esvaziamento desses aspectos remonta à perda da identidade desses sujeitos.

De fato, Noll caminha nessa mesma via, pois é possível perceber que com seus personagens há uma preocupação com os mistérios da alma humana. Acredito que, até mesmo além desta concepção, Noll deixa a seus leitores o seguinte questionamento: o que resta de humano nesta alma interior? É plausível afirmar que Noll trabalha em seu texto literário o problema entre o eu e o outro, o masculino e o feminino, o corpo e o mundo exterior, o animal

e o humano, sendo que essas oposições demonstram-se não mais tão bem separadas quanto se acreditava, mas que se trata de fronteiras que foram abaladas, e portanto, de identidades não bem delineadas.

A fim de trazer à luz da discussão essa alma interior, João Gilberto Noll trabalha em seus textos literários a memória e o esvaziamento do sujeito, sendo que ambos caminham sempre lado a lado. No caso do romance *A céu aberto*, essa questão da memória, ou da falta dela, fica nítida quando levamos em consideração a dificuldade (ou talvez rejeição voluntária) que o protagonista tem em relação ao seu passado. Um exemplo disso pode ser observado quando reconhece sua dificuldade de recordação:

Dou demais de mim a cada chamado de fora, sofro um sério estado de evasão e custo perceber um outro eventual encargo de atenção. Tudo me confunde já: custo unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo com uma canção e termino estando em outra. (*A céu aberto*, p. 70)

Vê-se nessa passagem que o personagem principal manifesta declaradamente certa dificuldade em unir o que já lhe parece fragmentado, o que se justifica pelo fato de que a realidade na qual ele está inserido mantém uma relação direta com a própria fragmentação de si e, portanto, sua memória passa a ser um espelhamento das situações no qual ele está inserido, sendo que tais situações são caracterizadas pela quebra de uma realidade lógica, pautadas por fluxos e consciência, reflexões e ações insensatas que são tomadas pelos personagens. Da mesma forma, o espaço e o tempo aparecem a esses sujeitos como dispersos ou fragmentados, o que torna dificultoso aos protagonistas construir uma linha memorativa a respeito de si e das situações por eles vivenciadas.

Deve-se levar em consideração, também, o fato de que a memória parece ser para esse personagem de *A céu aberto* uma espécie de instrumento torturador, pois o ato de lembrar, como ele mesmo diz, machuca-lhe: “Se eu lembro, ainda me arde” (*A céu aberto*, p. 119). Neste caminho, se ele custa a unir passado e presente em uma linha de raciocínio coerente, é possível dizer que esse narrador não se constitui como um indivíduo com experiências que possam ser passadas adiante, uma vez que o passado lhe é uma experiência traumática.

Já sobre que diz respeito ao romance *Harmada*, o personagem protagonista conhece, ou descobre, aspectos de seu passado por meio da voz dos demais personagens. É o caso, por exemplo, do momento em que Bruce, amigo do protagonista, começa a relembrar um momento de sua insensatez. Contudo, este não se lembra da ocasião rememorada pelo amigo:

_ Pois eu lembro que depois de um tempo em que você dançava todo embarrado, os dois apareceram sem cerimônia para olhar, e o aleijado, veja só, vendia balas, pirulitos, maçãs carameladas, ele apareceu com um tabuleiro cheio de guloseimas pendurado no pescoço por uma tira larga de couro, e os dois ali a olhar, cheios de admiração pela tua dança louca, aquele corpo coberto de lama, pedaços de relva, folhas de árvore, e eu também olhando, sem saber o que pensar daquilo, e olhando a tua dança no meu pensamento fiquei por dias e dias, era primeiro você naquele movimento incessante e frenético, era você depois se acalmando, serenando, com a expressão saciada... foi quando apontei para sua roupa... e você vestiu sem nem tentar tirar um pouco da lama do teu corpo... lembra que naquela noite levei você para a minha casa?

_ Não, não, não lembro... (*Harmada*, p. 88-89)

Nota-se por meio desse excerto que quem usa a memória não é mais o protagonista, mas o outro, aquele que o observa. Dessa maneira, podemos dizer que o narrador, como personagem principal, quer a narrativa – como de fato, “possui” uma –, porém evita ser o contador dela, e por isso transfere essa função aos demais personagens ou desdobra-se em outros *eus* ficcionais, como se uma voz inconsciente pertencente a ele próprio elaborasse a narrativa. Deve-se ressaltar também que esse narrador, muitas vezes, inventa o seu próprio passado, reiterando a questão da representação. Com efeito, se sua vida é inteira pautada pelo teatro, não surpreende o fato de que, quando entrevistado, invente coisas que aconteceram. Um exemplo disso é quando o protagonista e Cris serão entrevistados por um repórter. Neste momento, ambos falam de um passado que não existiu, posto que Cris, na realidade, não é filha do personagem principal de *Harmada*, como ela faz supor ao entrevistador e que o protagonista leva a cabo:

O repórter me olhava. Olhei para Cris, ela então bateu três vezes a mão na outra, simulando aplausos.

_ Perdão – falei olhando para o repórter e para Cris.

E eles riram.

_ Ele é meu pai – afirmou. Cris deixando o braço cair no ar, bem diante de mim, como se fazendo a minha apresentação ao repórter.

[...]

_ A minha mãe morreu meses depois de eu nascer, e o meu pai me criou sozinho. Ele me levava para os teatros, me deixava dormindo nos camarins, ele conta que entrava em cena temeroso de ouvir o meu choro. Muitas viagens fizemos, eu sempre com ele, por cidadezinhas poeirentas, sabe Deus por quantos buracos fomos juntos.

_ Lembro de uma vez no palco – falei – em que eu fazia o papel de Barba Ruiva, quando ouvi, entre uma fala e outra, o choro dela. Lembro que comecei a suar desenfreadamente, tudo em mim tornou-se aquoso, e eu sem saber o que fazer. Até que depois, uns dez, quinze minutos depois, quando eu saía da cena por alguns segundos, corri até o camarim... e ela já dormia. (*Harmada*, p. 71)

Da mesma maneira, quando está morando em uma espécie de asilo para mendigos, o protagonista adota uma função de contador de histórias para poder permanecer aí por um longo período. Nesse momento do romance, ele abdica de seu passado real para adotar um passado fictício, tomando uma representação de si, transformando-se em um simulacro, e, por tal feita, em um indivíduo que muda a sua identidade.

Portanto, ao passo que analisamos esses dois personagens, vemos que são indivíduos que encontram na ausência de memória e de passado uma maneira inconsciente de se afastarem de questões nacionalistas e mergulharem naquilo que Perrone-Moisés (2007) fala sobre “alma interior”, o que leva a um esfacelamento de suas identidades, posto que seus passados são esquecidos ou então estão em vias de o serem. Ora, se um indivíduo torna-se incapaz de manter sua memória ativa e parece buscar uma negação de seu passado, pode-se dizer que ele anseia por um afastamento de qualquer narrativa pessoal e/ou coletiva, o que culmina em um afastamento de questões identitárias no que diz respeito tanto à pessoalidade quanto a questões nacionalistas. Assim, se conforme entende Stuart Hall (1999), o eu encontra uma identidade porque possui uma confortadora narrativa de si, ou seja, um passado que lhe seja confortável, no caso desses personagens isso é abalado, pois eles não possuem um passado no qual possam criar as suas identidades. Complementando esse pensamento, se retomarmos a reflexão de Anderson (2008) acerca do imaginário coletivo que leva à constituição de uma nação e de uma identidade, veremos que, de fato, eles não possuem traços identitários que os possam compor.

Essa falta de identidade conduz, portanto, ao esvaziamento da existência, pois com os romances de João Gilberto Noll o que temos são seres cuja existência tornou-se vazia tanto no que diz respeito ao corpo, quanto aos pensamentos, atitudes e relações sexuais. Desse modo, os protagonistas destes romances são indivíduos que têm uma existência baseada apenas na experimentação sexual e raciocínios sem nexos, que se mostrarão como reflexos desse esvaziamento e, por conseguinte, da falta de identidade.

Assim, é possível afirmar que a ausência de identidade desses narradores dá-se por meio da ideia de possibilidades. Nesta linha de raciocínio, é possível verificar que seus pensamentos e atitudes não se pautam por meio de ações que, de fato, possam levar a algum lugar. Ao contrário, eles com frequência ponderam possibilidades que, como consequência, culminam em um esvaziamento próprio, visto que perdem suas referências enquanto sujeitos.

Pode-se tomar como exemplo uma passagem que se dá logo no início da narrativa de *A céu aberto*, quando o protagonista e o irmão estão rumo à guerra para encontrarem o pai. Como o irmão estava doente, param em uma casa onde pedem água, mas, além da água, a

dona da casa traz, também, peras para ambos. Diante da vontade de mais uma, o protagonista faz uma reflexão sobre o fato de ele sempre considerar o efeito de possibilidades:

Quando vi que só me restava o cabinho da pera com uma sementinha pendurada, como que me amarguei um pouco, comecei a considerar que eu era feito de pequenas necessidades quase sempre contrariadas, se eu quisesse comer outra pera (o que não seria nada mal) eu teria de pedir a fruta àquela mulher, eu dependeria de saber se ela ia querer me ofertar, e, espera, tem mais! pois antes de qualquer coisa precisa me informar se de fato havia essa outra dádiva solicitada, e se tudo corresse da melhor maneira possível eu enfim a receberia e experimentaria seu sabor que nessas alturas se revelaria cansado por todas aquelas voltas até chegar na minha boca que por sua vez estaria a destilar um desdém pelas etapas que eu teria de passar para mastigá-la engoli-la digeri-la e expulsá-la em seu melhor na merda que o pássaro dos campos mais em frente haveria de comer.

Não, eu não estava doente como o meu irmão, eu não precisaria de nada; até se a coisa ficasse ainda mais feia não sei de que jeito, mesmo se eu tivesse vamos dizer de tocar na goela hirta do horror, mesmo assim eu sobreviveria a tudo pensava eu – já ele não, ele precisava em quantas ocasiões dos meus braços para mantê-lo com a espinha ereta e da destreza das minhas mãos para mantê-lo limpo. (*A céu aberto*, p. 16-17)

Ao que se vê, ele enumera diversas condições, que culminam em possibilidades, que seriam necessárias ocorrer para, então, poder comer a fruta que desejava. De forma semelhante, destaca-se o fato de sua importância precisar ser reduzida para que seu irmão continuasse vivo. Assim, a sua atitude é semelhante a dos outros personagens (general, comandante do navio, por exemplo) em relação a ele. Em outras palavras, podemos dizer que ele reduz a si próprio, utilizando o irmão como pretexto, o que pode ser verificado pelo fato de que não cogita a hipótese de dar a fruta para o irmão, mas considera apenas a inferioridade que o torna um não merecedor do objeto desejado.

Em outro momento, a falta de identidade percebida por ele mesmo manifesta-se por meio de pensamentos que dizem respeito a um deslocamento dele consigo próprio. Dessa maneira, verifica-se que o protagonista mantém uma relativa incompatibilidade pessoal, o que o leva a elaborar perguntas que indicam uma não identificação de si: “Quando chego em casa de manhãzinha minha mulher está dormindo com um homem na cama de casal. Sou eu que durmo nessa cama e simultaneamente saí de mim e agora me contemplo aqui da porta?, cheguei a perguntar baixinho” (*A céu aberto*, p. 73). Neste sentido, concordamos com a seguinte afirmação de Jameson (1985, p. 22), de que “O esquizofrênico não consegue desse modo reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do ‘eu’ e de ‘mim’ através do tempo”.

Em suma, pode-se perceber que o protagonista já não mais se reconhece e, portanto, ao narrar sua história confunde-se com outros personagens que, no caso da passagem citada, era o amante de sua mulher. Assim, se pensarmos que neste romance o protagonista adota, digamos, uma dupla personalidade, sendo que é ao mesmo tempo espectador e personagem de sua própria história, então podemos entender que esse questionamento apenas corrobora essa interpretação. Consoante a isso, Santiago (1989, p. 51) afirma que na narrativa pós-moderna o atuante “passa a ser espectador do outro que, semelhante a ele, ocupa o lugar que foi o seu”. Assim, no caso de ambos os romances, há esse movimento no qual se refere Santiago; entretanto, vale ressaltar que neles isso não se dá por meio de dois personagens diferentes, ou seja, um que observa e outro que atua, mas sim por meio de um único personagem que encena essas duas posições: a de narrador e a de personagem.

Ainda sobre essa dupla personalidade, os próprios personagens principais muitas vezes não sabem dizer ao certo o que eles são, tanto que em mais de uma ocasião se perguntam sobre qual o tipo de personalidade que os constitui e, dessa maneira, levantam a hipótese de possuírem, de fato, uma dupla personalidade. Assim, no caso de *Harmada* isso fica explícito pelo fato de o protagonista sempre inventar o seu passado, enquanto do verdadeiro nada lembrar, deixando essa atitude para os outros personagens. Em contrapartida, em *A céu aberto* isso ocorre de forma mais direta, posto que o próprio personagem indaga-se sobre sua possível dupla personalidade: “Mas agora eu metia nela, bem brando. De repente tive um ímpeto de parar, quando me ocorreu que hora atrás eu roubara de sua bolsa, pensei: sou o mesmo homem ou tenho duas personalidades, do amante e do ladrão?” (*A céu aberto*, p. 119).

De maneira semelhante, quando está na cabine do navio, o personagem principal de *A céu aberto* retira do bolso uma foto da mulher. Nesse momento há uma pequena lembrança da sua morte e, assim, ele se pergunta se de fato é o assassino, questionando-se até mesmo se ela morrerá ou não:

Certos dias, fechado dentro daquela cabine, principalmente ao navegarmos por mares gélidos, eu tirava do fundo do bolso uma fotografia que trazia escondida e da qual não me separava, da minha mulher banhada à luz do sol, em torno a areia branquíssima, o azul das ondas. Olhava para fora, para aquele céu nublado e imenso que abrigava o mar... praticamente me esquecera de me sentir envolvido no assassinato dela. E será que estava mesmo?, eu era ainda o mesmo homem? Chegara ali, apertara com gana o pescoço mas precisava fugir, eu não podia parar para pensar naquilo. E será que ela morrerá mesmo? (*A céu aberto*, p. 125)

Estes personagens anônimos, portanto, não têm uma segurança acerca daquilo que são; a todo instante confundem-se com outros personagens, desconhecem as características que os constituem, não estão seguros quanto às atitudes realizadas em um passado não remoto. Além disso, são seres que trocam de identidade constantemente, ainda que de maneira inconsciente, e tornam-se aquilo que conhecemos como o indivíduo pós-moderno, “cuja identidade é aberta, contraditória, inacabada e fragmentada” (CORDEIRO, 2008, p. 94)

Ainda segundo Cordeiro (2008, p. 94), a “imprevisibilidade das identidades desprové o sujeito da segurança do seu passado”. De fato, essa constante mudança de identidade faz com que o passado dos narradores-personagens em questão não seja conhecido, corroborando, assim, com a descentralização.

Isso pode ser notado logo nas primeiras páginas do romance *A céu aberto*, pois a primeira cena narrada é a descrição de um sonho do protagonista com a sua escola. Entretanto, ao acordar, ele diz que este sonho havia sido, na realidade, um pesadelo: “Eu gritei. Tive um pesadelo quando sonhei com a minha escola. Tive um pesadelo no meio da noite” (*A céu aberto*, p. 9). Ora, o período escolar diz respeito ao passado do narrador; sendo assim, considerar um sonho relativo a este passado como um pesadelo é, de certa forma, uma negação daquele tempo. Portanto, a construção de uma identidade com base em um passado que pudesse funcionar como catalisador de experiências, tal as narrativas tradicionais, não é o foco neste romance nolliano, como também não é o caso em *Harmada*, pois ao rever o amigo Bruce, o protagonista impede-se de olhar diretamente para olhos do amigo, pois assim evitaria lembranças de seu passado e, conseqüentemente, de possíveis experiências: “Mas quando os olhos de Bruce abandonam minha mão e encontram os meus olhos eu desvio o olhar para o tapete. E para que nos olharíamos nos olhos? Para recordar o nosso início de carreira trinta anos atrás?” (*Harmada*, p. 64)

Conforme observa Cordeiro (2008, p. 46), a subjetividade desses personagens é marcada pela não ligação de seus atos a experiências que fazem questão de esquecer, como um deles afirma: “eu fiquei ali ajoelhado no barro apalpando a minha mente moída de onde não era mais eliminado o que chamam de pensamento mas só um líquido sujo com o cheiro embutido do arrotto” (p. 43). Em outras palavras, ele declara que sua mente já não é nada senão um constituinte de seu corpo em putrefação, cujo líquido pode ser entendido como uma espécie de “necrochorume” e “o cheiro embutido do arrotto”, o mau cheiro exalado por esse estado putrefato, o que, desde já, podemos relacionar ao grotesco devido ao rebaixamento que ele instaura acerca de si próprio.

Consoante a isso, de acordo com as ideias de Paul Ricoeur (1991), “é suficiente [...] dizer que em muitas narrativas é pela escala de uma vida inteira que o si procura a sua identidade” (p. 139). Ao estabelecer-se um paralelo entre esta fala e as características dos protagonistas dos romances, pode-se afirmar que eles agem de forma contrária ao enunciado de Ricoeur, uma vez que é pela escala de praticamente a vida inteira que eles não procuram estabelecer qualquer tipo de identidade e, nesse caminho, são personagens que, em certa medida, não se reconhecem em si mesmos ou, até mesmo, que tomam atitudes sem qualquer reflexão.

Nesse sentido, Ricoeur ainda afirma que

dizemos de um carvalho que ele é o mesmo, da bolota à árvore, inteiramente desenvolvida; do mesmo modo de um animal, do nascimento à morte; igualmente, enfim, de um homem [...] como simples amostra da espécie. A demonstração dessa continuidade funciona como critério anexo ou substitutivo da similitude; a demonstração repousa na colocação em série ordenada de mudanças fracas que, tomadas uma a uma, ameaçam a semelhança sem destruí-la; fazemos assim com nossos próprios retratos em idades sucessivas da vida; como vemos, o tempo é aqui fator de dessemelhança, de afastamento, de diferença (RICOEUR, 1991, p. 142)

Assim, ao passo que concordamos com essa fala de Ricoeur, em que demonstra que há uma busca da identidade por meio da comparação entre as diferentes épocas da vida de um homem, vemos que, nitidamente, os personagens em questão não possuem traços identitários, visto que eles não comparam suas vidas em diferentes momentos temporais, já que o passado foi por eles recalcado.

Com base nessas afirmações, torna-se profícua uma reflexão acerca da influência do tempo na constituição dos protagonistas. Como se vê nos romances – e com base no que Ricoeur chama de continuidade ininterrupta – pode-se descartar qualquer traço de influência temporal que possa incidir sobre os protagonistas, uma vez que há apenas personagens que vivem no tempo presente, o passado é poucas vezes ou desconhecido e o futuro é incerto. Em outras palavras, suas ações não são cunhadas a partir de qualquer pretensão teleológica; portanto, não há qualquer constituição de identidade por meio de uma comparação com qualquer outra época de suas vidas, o que torna possível apenas esboçar um delineamento de traços gerais a partir de suas vivências dentro do universo ficcional no qual estão inseridos.

Se afirmamos que suas identidades foram dilaceradas no que diz respeito à memória, ao local de origem e ao passado e que isso acarreta um esvaziamento da existência, posto que o sujeito não se reconhece, é inevitável que seus pensamentos comecem, também, a tornarem-se insensatos, demonstrando assim a perda de sua identidade em relação àquilo que pensam.

Dessa maneira, no romance *Harmada* destaca-se uma situação em que não se sabe se o que ocorreu ao personagem foi um acontecimento ou algum tipo de alucinação que ele relata. Trata-se de um momento da narrativa em que após sair do acolhimento da casa de um amigo, ele mistura seu pensamento, a descrição da aparição de uma cobra e, logo em seguida, algo que se assemelha a um terremoto:

Este calor, este calor, eu repetia ali, sentado, conforme vi em estampas da minha infância, com um pedaço de pau na mão, escarafunchando na terra, tendo ao lado um formigueiro medonhamente grande, o sol quem sabe em seu zênite, o caboclinho da estampa da minha infância talvez fosse mais feliz, havia aquele sorriso das estampas da infância, sorri também, resolvi entrar também nessa do sorriso, um sorriso esgazeado, um sorriso para tudo e para nada, e vi uma cobra serpenteando o formigueiro, me profilei automático, mesmo sem me levantar me profilei, e o sorriso ali, intacto, para tudo e para nada, para a cobra inclusive, pensei, este sorriso vai para a cobra também, para a cobra esse sorriso vai, vai sim, vai para essa imensa cobra que pretende se aconchegar aos meus pés – súbito bati com aquele pedaço de pau na cobra, duas, três vezes, quatro, paulada e mais paulada, e a cobra se partiu em dois, três, quatro pedaços, e o sangue em torno era escuro, quase preto, e a terra ao redor de mim, a terra como eu nunca imaginara antes tremeu, tremeu sim, tremeu no duro, de verdade, um tremor de terra, e deu para perceber que alguma coisa no alto ia despencar em cima da minha cabeça, e depois disso não me perguntem mais nada, porque de nada adiantaria mentir, que vi, que remexi, que aconteci. (*Harmada*, p. 24-25)

É interessante notar que quando esses pensamentos insensatos vêm à tona, geralmente são regados por um fluxo de consciência que torna a narrativa extremamente rápida, sendo que a pontuação, nestes casos, é alterada de forma a intensificar o ritmo narrativo, assemelhando-se, portanto, à própria rapidez do pensamento. Além do mais, associa-se a isso o fato de ele, digamos, ligar um pensamento ao outro sem qualquer espécie de linha de raciocínio coerente, não permitindo ao leitor saber se se trata de um acontecimento ocorrido na infância ou se, de fato, tudo está acontecendo no exato momento em que a narrativa está se desenrolando.

Outro exemplo no romance *Harmada* pode ser visto quando ele, protagonista, caminha por um momento na praia ao lado do seu amigo Bruce. Repentinamente, ele é acometido por um pensamento insensato sobre o ato de pensar:

Caminho meio sonolento pela praia, ao lado de Bruce, quando, de repente... alguma coisa fora de mim e que aparenta estar fora de mim desde sempre, embora não mostre suficientemente uma feição da natureza porque é fluida como um sentimento, esta coisa que está lá, fora de mim, talvez até tão material quanto uma pedra se eu pudesse sondá-la com alguma precisão, esta coisa fora de mim me puxa sim, e se eu me deixar arrastar, se eu me

entregar não serei mais este que caminha pela praia ao lado de Bruce, e o silêncio com o qual caminho pela praia ao lado de Bruce ficará aí tão espectral que Bruce não me reconhecerá mais, e eu talvez esteja metido numa espécie de morte, digamos desta maneira, de morte, mas que é apenas um estado mínimo, extraordinariamente concentrado, e que mesmo sendo invisível como um grão de poeira no escuro, atraí, atraí os outros corpos, e nesta atração todos os componentes se chocam e se atiram tanto, que das fagulhas provenientes destes choques e atritos nascem outras galáxias que gerarão outras através sempre da mesma atração e repulsa dos corpos... (*Harmada*, p. 76-77)

Por outro lado, no romance *A céu aberto* há situações insensatas muito mais constantemente do que em *Harmada*. Uma explicação para isso pode ser encontrada no fato de que logo no início da narrativa o protagonista se vê inserido em uma guerra cuja razão ele desconhece. Assim, se, como analisa Benjamin (1994), a guerra é uma experiência inenarrável que deixa profundas sequelas, não é de se estranhar que alguma loucura se apossasse desse indivíduo.

Um desses momentos de pensamentos insensatos semelhantes à loucura se dá dentro do paiol no qual o narrador é o vigia. Neste momento, ele “postula” sobre o próprio ato de ficar sem pensar e vê que suas reflexões tratam-se, de fato, de demências:

e assim ficava a noite inteira sem pensar em nada, num estado entre o sono e o acordado – não pensar é forçar um pouco, pensava sim, só que um pensamento espichado e que não deixava lastro nenhum de memória, tudo que era pensado ali se esvaía com a chegada da manhã, no dia seguinte você lembra apenas de uns traços do que pensou durante a madrugada: um lápis contando uma história de assombração, um buraco muito fundo no alto de uma montanha, um buraco que levava ao centro de um apocalipse em constante evolução, é, umas demências assim... (*A céu aberto*, p. 68-69)

Portanto, se seu pensamento segue a linha da insensatez e da falta de lógica, sua mente e seu corpo se autoconduzem a um espelhamento dessa condição. Nestes termos, o sujeito esvazia-se por dentro – isto é, no que diz respeito a seu pensamento – e por fora – pelo corpo –, o que nos permite afirmar que sua existência como um todo tornou-se uma experiência vazia. Contudo, deve-se ressaltar que, apesar de vazios, esses personagens prosseguem em uma jornada cujo tempo presente parece ser dominante, ou seja, é como se eles vivessem em um presente perpétuo. Dessa maneira, é possível afirmar que a existência desses sujeitos *caminha*, constantemente, para um vazio e, assim, está em um constante processo de esvaziamento.

Além do mais, este processo de esvaziamento é acarretado não somente por atitudes cometidas pelos próprios protagonistas, que refletem essa falta de identidade, mas também ocorre por meio de um relativo rebaixamento que o mundo causa sobre eles, de forma a anulá-

los, contribuindo para a perda de identidade. Entendendo-se, conforme visto no capítulo anterior, que o romance *A céu aberto* se desenvolve em três espaços fundamentais (o da guerra, do paiol e do navio), a anulação do indivíduo pode ser notada não apenas pelo fato de seu nome não ser dito ao longo da narrativa, mas porque nestes três lugares, o mundo, e consequentemente seus habitantes, agem sobre ele de forma a inferiorizá-lo e, dessa maneira, anulá-lo. Assim, no caso da guerra, o primeiro rebaixamento e consequente anulação do protagonista se dão no momento em que o general do exército de seu país obriga-o a fazer sexo oral:

O homem então sentou-se de novo na cadeira feita da mesma lona da tenda, abriu as pernas, o negócio dele cada vez mais empinado, e ordenou que eu me ajoelhasse e de imediato empurrou a minha cabeça ao encontro do negócio dele que eu fui obrigado a abocanhar, para cima e para baixo, ele guiando a minha cabeça com a mão de ferro para cima para baixo [...] (*A céu aberto*, p. 46)

Em outra ocasião, no paiol, a sua anulação se dá de duas formas; a primeira diz respeito a seu próprio serviço, que nada mais é que cuidar de um paiol em que nada acontece, revelando que a sua profissão, pode-se dizer, não tem qualquer fim prático:

[...] conseguira um emprego de vigia de um paiol que ficava à beira de uma estradinha enfurnada no interior da região. À noite poucos passavam por lá [...] e nunca considere a hipótese de um dia ter de enfrentar um mal-intencionado com o quase-nada guardado dentro do paiol [...] Eu me sentava num banco, me encostava na parede de tábuas do paiol, sempre perto da entrada que deixava entrever um quase-nada de trigo que permanecia ali (*A céu aberto*, p. 68)

Neste local em que o protagonista não é nada além de “um vigia que guarda quase nada de um abastecimento de trigo...” (*A céu aberto*, p. 71), ele se permite um estado de contemplação que não termina em uma reflexão acerca de si próprio ou de alguma verdade sobre o mundo. Sobreira (2010, p. 79) menciona esse aspecto da literatura nolliana e pondera que os textos do autor estruturam-se de modo a não esclarecer epifanias e, em vez de um desvendamento dos objetos ou situações vividas pelos sujeitos, suas experiências não comportam instantes reveladores e qualquer sentido que elas poderiam proporcionar tornam-se opacas para o leitor e, até mesmo, para o próprio narrador. Dessa maneira, ao contrário de qualquer epifania que pudesse ter, é neste ambiente que ele se permite um afastamento do mundo, de forma que entra mais intensamente na perda de si mesmo e, assim, na sua falta de identidade, o que constitui a segunda anulação, indicando que o narrador desdobra-se em sua

essência natural, deixando cada vez mais de lado os traços humanos, visto que chega a comer mariposas, como se ele fosse alguma espécie de bicho. Além disso, ele dilui-se na natureza que o rodeia, de modo que se deixa invadir pelos sons que ouve e também por aquilo que observa:

Nessa noite, sentado de vigia comi mariposas. Eram tantas que volteavam a lâmpada da entrada do paiol... Algumas voejavam muito perto de mim, e eu às vezes as atacava com minha mão firme a as botava na boca e as mastigava, algumas ainda tremulando de vivas lá na minha língua, e eu as engolia sentindo um gosto acre e aveludado e aquilo ia me ajudando a passar o tempo e me fazia provar sim o conteúdo inóspito da força crua, sem meter panela no meio nem óleo nem tempero (...) Um riacho corria por perto, e o seu barulho se revelava em certos instantes inoportuno, como se ferisse a minha solidão e o sono dos demais (grilos não, esses nunca me importunavam, como se o ruído que produzem marcasse um ritmo essencial para a minha subsistência na noite). (*A céu aberto*, p. 71)

Madrugada havia que eu ficava a mercê das sombras que ondulavam entre as árvores, pelos cantos. Não podia pensar em mais nada, nem olhar sequer o céu estrelado pois que aquelas sombras ondulantes me dominavam os olhos por longo tempo de tão perturbadas que pareciam estar (...) Sei que ali havia uma palpação, súbitos frêmitos, mas eu encarava essas sombras com meu geralmente rarefeito destemor porque adivinhava que assim se intimidaria, se desmanchariam (imagina que elas, como os cachorros, se aproveitariam da situação se sentissem cheiro de medo). (*A céu aberto*, p. 72)

Por fim, no terceiro espaço de sua jornada, o navio, é onde há o clímax de sua anulação e falta de identidade. Sua ida a essa embarcação se dá em virtude de dois fatores fundamentais: o primeiro deles diz respeito ao fato de que ele descobre que os desertores da guerra serão perseguidos, o que o incita a fuga de seu país. Para que pudesse sobreviver em algum outro lugar, assalta a bolsa de sua mulher e, depois de manter relações sexuais com ela, a assassina. Portanto, o fato de tê-la matado constitui a segunda razão de sua fuga. Essas duas atitudes culminam em uma perda de identidade que ele próprio reconhece, visto que jogou fora seus documentos, pois: “Não poderia carregá-los no bolso, eu precisava me afastar da minha identidade, ainda mais agora que além de desertor eu era um assassino” (*A céu aberto*, p. 121).

Durante sua trajetória neste espaço, o protagonista vive dentro de um porão, sendo que a vista que ele tem do mundo limita-se apenas ao pequeno círculo transparente da janela da cabine. Dessa forma, seu contato visual com o mundo era apenas em relação à cabine, ao comandante, à vista do mar, gaivotas, rios e portos. Além do mais, dentro desta espécie de

confinamento, torna-se um tipo de escravo sexual do comandante do navio, sendo que esse lugar, segundo Cordeiro (2008, p. 89), “é mais um espaço, um não-lugar em que o narrador-protagonista se anula perante o mundo, fracassa enquanto ser humano e se entrega às falências fálicas, ao mesmo tempo que busca esquecer sua condição de desertor sem bandeira de nacionalidade com a qual se esquentar”:

No fundo, eu estava era exaurido com a minha condição de escravo sexual. E eu era outra coisa? No início tudo bem. A minha fome de sexo mostrava-se insaciável. Mas no desenrolar do tempo você vai vendo que aquilo sim é a estiva do navio. Quantas vezes no meio do sono ferrado ele chegava, me sacudia, queria chupar meu pau mas que estivesse duro, pronto para secretar seus óleos de ardência, que desse uma esporrada monumental bem na sua garganta; ele dizia que sua boca sem os dentes da frente poderia me servir como uma vagina, as minhas gengivas são macias toca aqui – e eu tocava meio arrepiado –, a minha língua fará cócegas por baixo do teu prepúcio, o empurrará para trás para que o cabeção fique inteiro descoberto e acaricie minha garganta ou quem sabe a arrebente e dilacere. (*A céu aberto*, p. 128).

No romance *Harmada*, não há um mundo que incide de forma a anular o protagonista, mas há um modo de viver que o leva a tal condição, o que fica claro, por exemplo, na situação que ele vive logo após o – talvez imaginado – terremoto que vivenciou. Assim, quando volta a si, depois do ocorrido, caminha em direção a uma fila em cuja ponta estão distribuindo uma sopa que, de acordo com outro personagem, um velho “todo inchado, sujo, esfarrapado” (*Harmada*, p. 26) trata-se da “chamada sopa dos pobres” (*Harmada*, p. 26). Nesse local, ele próprio reconhece a sua condição anulada, de forma que se vê como alguém incapaz de qualquer coisa:

Então percebi por quê [o homem que servia a sopa ria]: vinha vindo outro panelão cheio do precioso líquido fumegante. O homem era dado a gracinhas. Se eu pudesse, murmurei para a presença invisível que passara a me acompanhar naquele dia, se eu pudesse – mas nada posso, e me recolho agora a este prato de sopa. (*Harmada*, p. 27).

Portanto, o modo de agir de tal personagem o conduz a uma anulação que ocorre em conformidade à maneira com que o mundo lhe trata. Assim, quando percebe a sua condição de ex-ator, reconhece também a inferioridade que o mundo lhe causa e vê em si a insígnia da corrosão, portanto, de sua perda de identidade pessoal:

Abri a narrativa desta noite com tamanha exuberância de convicção, que a partir dali consegui perceber de fato que para mim não havia mais volta: eu me tornara definitivamente um ex-ator e, pior, eu me tornara uma imagem

corroída do que eu fora; em outras palavras, eu já não passava de um canastrão. (*Harmada*, p. 47).

Pode-se dizer, então, que é ao longo de suas peregrinações e dos espaços que frequentemente o sujeito narrativo das obras nollianas encontra-se esvaziado de si mesmo e fatigado e fustigado pelos vestígios de um mundo exterior. Dessa maneira, há um movimento de fora para dentro, em que ocorre um reflexo do mundo que incide para dentro do sujeito, por meio de humilhações, guerras, crimes, confinamento obrigatório, rebaixamentos, implicando em um esvaziamento pessoal, culminado na crise de identidade, na qual se referiu Hall (1999) e também Jameson (2007, p. 362):

A existência de tantas pessoas começa a cancelar minha própria existência com seu peso ontológico; minha vida pessoal – a única forma de propriedade privada que me resta – torna-se pálida e esmaecida como os fantasmas homéricos, ou como um terreno cujo valor foi reduzido a um monte de notas promissórias amassadas e sem valor.

Com base em Hall e Jameson, torna-se possível observar que em ambos os romances o mundo opera uma espécie de desconstrução do sujeito, tornando-o um indivíduo nulo, não pertencente a lugar nenhum, sem características que o possam delinear. Tornam-se seres ficcionais marginalizados – no sentido de fora do centro – totalmente opostos aos personagens de narrativas canônicas. Além do mais, a desconstrução passa a ocorrer não somente no que diz respeito ao pensamento, às ações, e à nulidade do sujeito, mas também em relação ao seu próprio corpo que passa a se deteriorar, perdendo também a identificação corporal, pois são transformados em sujeitos grotescos, com a aparência física em uma constante degradação.

No romance *Harmada*, isso pode ser percebido logo no início da narrativa em que o personagem principal encontra-se deitado na lama, condição esta que é emblemática: “Aqui ninguém me vê. E eu posso enfim me deitar na terra. Aproveitar a terra que virou lama depois do temporal” (*Harmada*, p. 7), ou ainda, “Estou ali, deitado na terra, todo enlameado” (*Harmada*, p. 7). Com o passar do tempo narrativo, o próprio personagem reconhece que seu corpo parece deteriorar-se:

me olhei no espelho da portaria, vi que eu estava desganhado, cabelo e barba por fazer, a camisa rota, gravemente puída na gola, e vi também que precisava dar um jeito naqueles dentes arruinados principalmente na arcada inferior, aquela dizimação que me fazia mastigar apenas com os dentes frontais – e se estes fraquejarem com tanto trabalho?, foi a pergunta besta que ficou no ar. (*Harmada*, p. 16)

Por sua vez, o personagem de *A céu aberto* olha-se no espelho e percebe a sua condição rebaixada, de um corpo cujo aspecto é deteriorado e, portanto, grotesco. Assim, tão logo sai do navio no qual esteve preso como escravo sexual por um longo período, ele se descreve da seguinte maneira: “com certo pasmo me vi quase igual ao próprio comandante desdentado: um cara que era eu e que parecia nas vésperas dos cinquenta, algumas boas falhas dentárias, uma barriga saliente que não chegava a humilhar seu dono” (*A céu aberto*, p. 135).

Como seus corpos encontram-se em estado de degradação, levando a uma perda de identidade e esvaziamento de existência, a experimentação sexual segue o mesmo caminho e leva o sujeito narrativo a um esvaziamento corporal consonante ao seu esfacelamento físico. Com efeito, se entendermos que, conforme reflete Eagleton (1998, p. 72), o “sujeito pós-moderno, diferentemente de seu ancestral cartesiano, é aquele cujo corpo se integra na sua identidade”, depreende-se que os personagens dessas narrativas enquadram-se nessa condição. Assim, são indivíduos cujos corpos se integram e refletem a sua falta de identidade. Ao percebermos que esses personagens são sujeitos que não possuem traços de identificação – posto serem anônimos e sem origem – seus corpos seguem pelo mesmo caminho, ou seja, não possuem qualquer traço de identificação aos moldes de um homem arquetípico. De fato, sabemos que os personagens de João Gilberto Noll são indivíduos impulsionados ao sexo, que se permitem a relações heterossexuais, bissexuais, homossexuais e homoafetivas, ou seja, eles são sujeitos que “não se identificam com os valores heteronormativos que embasam os comportamentos vinculados à noção tradicional de masculinidade” (SOBREIRA, 2010, p. 83), o que comprova que seus corpos se integram à sua falta de identidade, pois se, conforme foi afirmado anteriormente, os protagonistas de *A céu aberto* e *Harmada*, assim como o sujeito pós-moderno, têm uma identidade cambiável, o mesmo se dá com seus corpos.

Sob esse ponto de vista, com esses romances de Noll o que temos são seres cuja existência tornou-se vazia tanto no que diz respeito a seus corpos, quanto a seus pensamentos. Sendo assim, esses protagonistas são indivíduos cuja existência é baseada sobretudo na experimentação sexual e conduzida por raciocínios sem nexo. Exemplo disso é quando o narrador-personagem de *A céu aberto*, como foi visto, é forçado a praticar sexo oral com o general do exército de seu país, pois a própria imagem criada da submissão já contém o significado do rebaixamento e indica que a própria nação, metonimicamente representada na figura do general, conduz a uma anulação do indivíduo por meio de uma espécie de abuso sexual. Entretanto, deve-se ressaltar o fato de que, apesar de ter sido obrigado, o que constitui um tipo de humilhação, o protagonista não esboça qualquer tipo de repulsa: “eu permanecia ali com a cabeça para cima para baixo sem perceber um gosto nítido na boca, salvo uma

sensação um tanto excessiva e áspera, mas nada que não pudesse levar por mais alguns minutos” (*A céu aberto*, p. 47). A partir disso, vemos que a sua condição de vítima, neste caso, pode ser questionada, dado o fato de que ele é um personagem dado aos mais diversos prazeres, o que justifica a sua falta de reação a respeito do que vivenciara.

Ainda que essa experiência do protagonista tenha sido realizada por meio de um aparente abuso, não são todas as experimentações dele que se dão dessa forma. Em muitos casos, elas são induzidas por ele mesmo, como quando decide aliciar o filho de Artur, um velho amigo seu: “eu espalmei a mão na bunda do garoto, ele quis reagir, notei na respiração quase arrebatando, depois lhe foi caindo uma resignação diante do fato de estar sendo bolinado por mim na nádega” (*A céu aberto*, p. 91). Desse modo, essa ação do protagonista atinge seu clímax no próprio ato sexual entre ele e o garoto: “cuspi fundo na palma da mão, untei meu pau de saliva, o pau entrou de um golpe” (*A céu aberto*, p. 91).

Ao longo de sua peregrinação pelos três espaços mencionados, o protagonista tem experimentações sexuais que partem de relações homossexuais, passam por heterossexuais e tornam coletivas. A primeira delas mostra-se por meio da lembrança do amigo de seu pai, o pederasta de nome Artur. Na ocasião em que traz à luz um vestígio do passado, o narrador e protagonista do romance não chega a manter qualquer relação sexual com o homem; entretanto, não nega seu desejo de que ele o tocasse da mesma maneira que faz com outros rapazes:

Mas já são dez e meia da noite e Artur não sai do quarto; então vou para a saleta ao lado do vestibulo do apartamento e começo a batucar no piano de Artur, nem me dou ao trabalho de me sentar, soco as teclas do piano de Artur, arrebatado com sua lúcida sonoridade porque Artur deverá acordar por bem ou por mal!, é que já cansei de ficar aqui como uma eminência parda de merda enquanto ele comete as loucuras que tiram Aparecida [a empregada] do sério, já cansei de me manter o garoto casto em cujo ombro ele mal toca todo temeroso e retesado para que a mão não suba nem principalmente desça, pois eu estou aqui olha o meu caralho duro Artur toca para você sentir, esqueça a amizade defunta com o meu pai, vem sem medo vem... (*A céu aberto*, p. 28)

Interessante observar que em um dos poucos momentos que comenta sobre o seu passado, o protagonista fala justamente de um indivíduo cuja característica principal é o pulsante desejo por sexo e do desejo que sentia por esse homem. Em outras palavras, verifica-se que o passado, que delineia as características do protagonista, e a sua identidade rememora o sexo, o que demonstra que sua identidade, de fato, encontra em seu corpo formas de manifestação.

Na ocasião em que trabalha como vigia do paiol, ocorrem os momentos de maior experimentação sexual por parte do narrador. Durante esse período de sua vida, sua inclinação a atividades sexuais atenua-se e ele aventura-se em relações heterossexuais e homossexuais, como, por exemplo, no seguinte trecho em que se relaciona com sua mulher:

A minha mulher levanta-se e me vê com a cortina na mão, próxima às narinas. Mas não me pergunta nada nem se mostra intimidada. Vou atrás dela para o banho. Debaixo do chuveiro ela mistura óleo de alecrim à espuma do sabonete. Entro também na ducha. Ajudo a lavar seus cabelos. Ela desce a boca pelo meu tórax até alcançar meu pau. Eu poderia descrever seus lábios em volta da minha glândula. (*A céu aberto*, p. 70)

Ou ainda, quando mantém relações com o filho de Artur:

[...] sim, eu espalmei a mão na bunda do garoto, ele quis reagir notei na respiração quase arrebentando, depois lhe foi caindo uma resignação diante do fato de estar sendo bolinado por mim na nádega, depois começou a gotejar pela cara e pescoço um suor cheirando, penetrante, depois as nossas roupas rasgadas a dele e a minha, a mesma fúria: cuspi fundo na palma da mão, untei meu pau de saliva, o pau entrou de um golpe, o rapaz berrou, a cotovia a coruja o quero-quero carpideiro, tudo isso respondeu aos berros, esqueci não quis saber só tinha ouvidos para o meu próprio ronco, côncavo, interno, avarento, miserável e só. Quando eu próprio gritei enfim olhei para o meu púbis e o vi todo banhado de sangue, no começo não entendi mas logo me dei conta de que eu arrebentara o cu do garoto que na certa não era dado a permitir que enfiassem aquelas rijas postas de carne pelo seu ânus. (*A céu aberto*, p. 91)

As experimentações sexuais desse indivíduo chegam a níveis extremos de maneira que qualquer categorização acerca de sua sexualidade torna-se desnecessária, tornando o ato sexual até mesmo uma espécie de jogo, o que pode ser notado no momento em que, ainda como vigia, sua mulher propõe uma relação sexual que os envolvam juntamente com o filho de Artur. Entretanto, é importante ressaltar que essa “aventura” sexual entre os três não ocorre apenas como manifestação de um desejo sexual; muito além de uma simples fantasia, trata-se, na realidade, de um jogo entre eles, para que um consiga engravidá-la, sem que saibam exatamente quem será o pai da criança:

nos encaminhamos no meio das risadas para o quarto com cama de casal, o meu e dela, deixamos assim escuro, nos deitamos, minha mulher perguntou qual de nós iria gerar ali naquele instante um filho nela, ela estava nos dias férteis e não falharia, sim, quem de nós iria plantar a semente da criança ali dentro dali a instantes, eu e ele nos olhamos, suávamos muito como pugilistas antes do último round, ele foi nela até o fim, então fui eu dentro

dela também até o fim, a minha mulher se mostrava tão molhada entre as pernas que parecia ter urinado nos lençóis.

– Se você se emprenhar hoje, nunca saberemos de quem é o filho, disse o rapaz.

– Faremos um exame – respondi.

– Não, não gostaria de exame nenhum para conhecer a paternidade, prefiro assim, sempre na dúvida, com isso a criança terá dois pais pelo resto da vida, que bom – ela comentou. (*A céu aberto*, p. 95)

Se, de acordo com Cordeiro (2008, p. 68), entendemos que todo o texto de *A céu aberto* é tomado por relações polimorfas, sendo que masculino e feminino se confundem e o corpo se mescla à paisagem, não é de se estranhar que o protagonista do romance permita-se e, dessa forma, exponha-se às mais diversas manifestações corporais, uma vez que a sua identidade não é fixa, mas intercambiável, o que é refletido em seu corpo. Com isso, o corpo, nesses romances, executa uma função que, consoante ao pensamento de Eagleton (1998, p. 73-74), constitui uma maneira de falar do Homem sem, contudo, cair em uma espécie de humanismo exacerbado e, por conta disso, dá-se margem a uma exposição do corpo enquanto intermediário do prazer, posto que, no contexto da pós-modernidade, o corpo tornou-se uma das preocupações mais comuns, como observa Eagleton (1998, p. 72) ao afirmar que: “membros mutilados, troncos arqueados, corpos engalanados ou encarcerados, disciplinados ou ávidos” tornaram-se fenômenos que se alastraram pela sociedade.

Consoante a isso, afirma o próprio narrador, quando já se encontra dentro do navio que a sua “fome de sexo mostrava-se insaciável” (*A céu aberto*, p. 128). Ou ainda, quando relata os momentos de saciação corporal que tinha com o velho comandante do navio. Em várias ocasiões, logo após retornar de algum porto no qual pôde descer do barco, ele mostrava um forte desejo sexual e saciava todo seu prazer junto a outro homem:

Eu voltava para a cabine parecia que com o humor mais elevado, e me entregava com simpatia às coreografias sexuais que esse comandante que vivia constantemente ao meu redor ordenava, geralmente as mesmas; ele adorava por exemplo ficar comparando o meu pau com o dele, qual era exatamente o maior, quem tinha o maior cabeçaço, qual dos dois possuía as veias mais salientes, só com isso ele já gozava era incrível, nessas situações eu precisava quase sempre da ajudazinha da mão para ejacular, mas quando vínhamos desses bares portuários eu gozava também com a maior facilidade só de medir o meu pau com o dele, e depois ainda íamos ver onde caíra a porra de cada um, qual delas fora mais longe, o campeão! (*A céu aberto*, p. 123-124)

Semelhante às experimentações vivenciadas pelo protagonista de *A céu aberto*, o personagem principal de *Harmada* também busca em seu corpo uma forma de encontrar a sua

identidade, desdobrando-se em práticas sexuais variadas: com apenas uma mulher, com duas, ou mesmo na presença de outro homem, como ocorre, por exemplo, quando conhece Amanda, mãe da personagem Cris e mulher pelo qual parece ter uma repentina paixão, e único momento da narrativa em que da voz do narrador saem palavras que nos remetem a certa euforia:

Amanda começava a se despir. Extraiu a última peça, a calcinha, numa rapidez fulgurante, como a representar, e veio para a cama, e entrou a agarrar e beijar sua parceira de espetáculo, mordida seus seios, a nuca, lambia entre as coxas.

As duas estavam ali, a fazer um amor descabelado, ruidoso, frenético. E eu?, eu me masturbava, me masturbava desejando sobretudo alisar, bolinar a bunda gloriosa de Amanda, aquela bunda já toda lanhada pelas agudas unhas da outra.

Eu me masturbava todo olhando a gloriosa bunda de Amanda, olhando o corpo inteiro de Amanda, Amanda não poderia ser melhor, os seios grandiosos de quem amamenta, a cicatriz recente e ainda túrgida no baixo-ventre, com certeza de uma cesariana, e fui me aproximando dela, bem devagarinho, enquanto as duas se beijavam gulosamente na boca e nem me notavam, fui me aproximando e num bote tirei Amanda dos braços da outra e comecei a comê-la com tal fúria que deste momento em diante já não me lembro de mais nada. (*Harmada* p. 20-21).

Contudo, o destaque da experimentação sexual vivida pelo protagonista de *Harmada* manifesta-se em uma situação de grande estranhamento para o leitor. Após uma conversa de bar com um homem que acabara de conhecer, o protagonista encontra-se repentinamente sozinho, pois, como ele diz, “não havia mais ninguém por perto, eu acabara, no meio da intempérie” (*Harmada*, p. 83). Logo após fazer tal afirmação, ouve o grito de um animal e, neste momento, uma certa pele escura o cobre. Logo depois, percebe que essa pele escura não era algo que se lançou sobre ele, mas ele próprio que havia se transformado e, por conta disso, já não se reconhecia.

Após essa “transformação” de caráter estranho, observa seu sexo e o vê de forma desproporcional, como se pertencente a alguma espécie animalesca. Neste momento, uma fêmea semelhante a ele se aproxima e com esse ser ele mantém relações sexuais:

E quando vi meu sexo pronto não tive tempo de me assombrar com a pujança que eu nunca vira antes e fui ali, botei as mãos enormes e escuras sobre as coxas daquela a quem eu ainda nem sabia que nome dar e meti, meti fundo, e ela respondeu com um som mais fundo ainda, que a princípio me assustou por sua vibração tão colossal que chegou a revolver brutalmente as minhas entranhas, mas que num segundo instante trouxe a minha própria voz a tona e eu também urrei com o mesmo timbre impressionantemente côncavo, cheio e monumental... (*Harmada*, p. 84)

Ao que parece, o personagem em questão sofreu uma espécie de metamorfose. Porém, seus pensamentos, como se vê, são constantemente formados por fluxos de consciência sem sentido aparente. Essa situação dá margem a uma desconfiança por parte do leitor, que pode interpretá-la como uma ocasião em que o protagonista está delirando e, portanto, o que conta é apenas mais um de seus devaneios insensatos, além do fato de que ele acabara de se embriagar.

Segundo o pensamento de Hall (1999), de que o sujeito pós-moderno não tem uma identidade permanente, pode-se depreender que é no sexo que esses protagonistas de Noll buscam encontrá-la, uma vez que em um mundo cada vez mais complexo, feito a partir de imagens abstratas, o corpo nos dá uma relativa certeza sensorial (EAGLETON, 1998, p. 73). Desse modo, a característica transitória dos protagonistas desses romances apresenta-se como um espelho da complexidade ao qual estamos expostos no mundo pós-moderno e, nessa esteira, a sua propulsão ao sexo e ao prazer indica que seu corpo age como um meio de busca identitária. Ainda recorrendo a Eagleton (1998, p. 76), é por meio da linguagem que nos emancipamos das limitações de nossa biologia, o que permite abstrair-nos do mundo e, dessa maneira, transformá-lo ou destruí-lo. Assim, se o corpo nos romances se articula por meio de signos para, só a partir disso, ser traído por eles, então a presença e focalização do corpo nestes personagens de João Gilberto Noll é uma maneira de fazer com que eles, protagonistas, busquem transformar ou destruir as suas identidades.

A partir disso, pode-se afirmar que algo que ganha destaque nessas narrativas não é o fato de os narradores serem indivíduos que *têm* um corpo, mas de dois personagens que *são* um corpo. Isto deve ser entendido considerando-se que o corpo, nesses romances, não é tão somente um simples meio que os protagonistas encontram para saciar o prazer, mas uma maneira encontrada por eles para se sentirem vivos, o que vem ao encontro das postulações de Eagleton a respeito dessa questão:

Se está em questão substituir o discurso da alma pelo discurso do corpo, então faz sentido deixar de lado o discurso de *ter* um corpo e substituí-lo pelo discurso de *ser* um corpo. Se meu corpo representa algo que uso e possuo na analogia de um abridor de latas, então poder-se-ia pensar que eu teria necessidade de outro corpo dentro desse para fazer o uso, e assim por diante, num retrocesso infinito. (EAGLETON, 1998, p. 76)

Nesse sentido, concordamos com a afirmação de Sobreira (2010, p. 81), quando diz que as pulsões sexuais dos narradores dos romances de Noll não são apenas exposições de

aspectos carnavais. Além dessa acepção, tais aspectos são também assumidos e vividos de uma maneira aberta pelos personagens que, além de narrarem, protagonizam os episódios libidinosos tão constantes, de modo que não faltam palavras que dizem respeito ao baixo corporal e de baixo calão.

Todavia, deve-se levar em consideração que esse instinto sexual dos protagonistas (e, claro, dos outros personagens em geral), configura-se em uma falsa sensação de identidade, uma vez que, embora realizem as suas pulsões sexuais, satisfazendo-as, eles continuam preso às suas amarras de não-identificação, que são traduzidas pelo eterno vaguear corporal. Em outras palavras, da mesma maneira que estes sujeitos peregrinam por diversos lugares e são anulados em todos, eles agem de forma semelhante em relação ao corpo, peregrinando em experimentações sexuais diversas, sem que, contudo, encontre em alguma das experimentações um ambiente seguro.

Pode-se afirmar, com base nisso, que “a experiência vivida pelos narradores de João Gilberto Noll indicia o embate do mundo com o corpo” (NUNES, 2009, p. 42), posto que se trata de um modo de agir que culmina na expressão de uma condição humana que já não encontra em si traços bem delineados, mas que apenas indicam um humanismo degradante em face de um esfacelamento do corpo em diluição (NUNES, 2009, p. 42). Desse modo, concordamos com a afirmação de Jameson, em seu texto *Pós-modernidade e sociedade de consumo* (1985, p. 23), que o que parecia ser uma experiência desejável, no caso, a intensificação libidinal, “é sentido como perda, como ‘irrealidade’”. Assim, esta insaciável fome de sexo, tal qual define o protagonista de *A céu aberto*, ainda que aparente ser uma experiência que se mostra desejável, comprova apenas mais um dos sentidos de perda de identidade protagonizados pelo narrador, uma vez que pode ser entendida como um simulacro da identidade desse personagem.

3. CORPO E VOZ: O GROTESCO MANIFESTADO

3.1 UMA PERSPECTIVA DO GROTESCO LITERÁRIO

A partir das leituras apresentadas nos dois primeiros capítulos, nota-se que em ambos os romances há uma espécie de desconstrução de uma visão de literatura a qual os leitores estão mais habituados, principalmente por meio de mudanças operadas em dois elementos: o narrador e o personagem. Essa quebra induz a uma ruptura com o conteúdo e a estrutura dos romances e, dessa maneira, instaura-se uma crise narrativa, que dá margem a uma visão acerca da atual condição da literatura, evidenciando que a linguagem, tal qual o indivíduo social e pós-moderno, está em um processo de mutação, ou seja, aberta, contraditória, inacabada e fragmentada.

A partir do primeiro capítulo, foi possível demonstrar que o ato de narrar nesses dois romances de Noll é relativizado pelos próprios sujeitos que têm como função primeira serem os narradores de suas próprias histórias. A voz do enunciador da trama, muitas vezes, é passada a outros personagens, que partilham apenas narrativas cujos conteúdos afastam-se dos moldes canônicos. Geralmente são descrições de relações sexuais, pensamentos insensatos, desejos do baixo corporal e baseadas em lembranças de um passado obscuro daqueles que deveriam ser os reais narradores dos romances, de maneira que tudo isso constitui, como avalia Cordeiro (2008, p. 16), narrativas cujas “experiências são fugazes e alheias à transmissibilidade”. Portanto, o que se tem é o rompimento com a estrutura de uma narrativa convencional, deixando-se de lado a figura do narrador clássico, bem como do personagem tal qual estamos acostumados a ver, para abrir espaço a um narrador-personagem que, como já fora previsto por Benjamin (1994), não sabe mais como narrar e, quando o tenta, o faz de forma imprecisa. Conforme assevera Avelar (2003, p. 217 *apud* CORDEIRO, 2008, p. 59), trata-se de um texto anticlimático, em que a narrativa é “aparentemente arbitrária, deixando ao leitor uma incômoda sensação de incompletude”, de forma que toma uma “sequência banal de acontecimentos e a converte numa reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência”.

No segundo capítulo, dedicado à constituição desse narrador-personagem enquanto sujeito, demonstrou-se que ele não possui uma identidade bem delineada. Ao contrário de personagens que se configuram por meio de características inerentes ao elevado, ou seja, à sobriedade, ao comedimento e, principalmente, ao heroísmo, os protagonistas mostram-se como dois sujeitos cujas identidades são formadas a partir daquilo que diz respeito ao baixo e, portanto, ao sexo, à inconstância, à falta de memória, sendo que todos esses fatores

corroboram o fato de que eles vivenciam, não apenas pelas situações vividas, mas em seu próprio modo de ser, o esvaziamento do sujeito, aspecto constante na literatura pós-moderna. Assim, como observa Schollhammer (2009), as narrativas e personagens de Noll se apresentam por meio de um texto que

se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo. Acontecimentos violentos interrompem seus trajetos de modo enigmático e deixam o corpo em estado de ferida e num arriscado percurso de vulnerabilidade e exposição. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.32)

O que temos é um personagem que destoa das características formais clássicas de um protagonista de romance. Assim, Noll retira o leitor da salvaguarda da tradição literária e o coloca defronte a textos literários que têm como protagonistas sujeitos problemáticos que contêm em si a insígnia da sociedade pós-moderna: a falta de identidade e o esvaziamento do sujeito. Nesses termos, a crise presente nesses romances manifesta-se, portanto, não apenas na estrutura narrativa, revelada especialmente pela voz do narrador, mas também pelo conteúdo presente na obra que, devido à “coisificação” do homem, mostra-se como pertencente a uma estética que encontra na representação do baixo e no estranhamento a sua condição primeira.

Ao tomar o baixo e o estranhamento como premissas de sua constituição, os dois textos constituem-se a partir de indeterminações narrativas, deixando lacunas no que diz respeito à sequencialidade dos eventos ocorridos. Esse procedimento gera “supressões radicais de dados contextuais envolvendo personagens e situações, bem como sujeitos e focos narrativos instáveis” (SOBREIRA, 2010, p. 67), que levam à referência a órgãos sexuais, constantes quebras narrativas e rupturas espaço-temporais. De todo modo, o que se tem é, como em experimentos lúdicos surrealistas, elementos ficcionais do texto que emergem “como imagens mentais caracterizadas pela desordem, pela dissociação entre as partes e, em especial, pelo desarranjo das hierarquias das estruturas de representação” (SOBREIRA, 2010, p. 42).

Assim, rompe-se com a ordem tradicional de uma narrativa e celebra-se certa desordem, que encontra em si mesma uma manifestação estética que, tal como a maioria das obras artísticas, reflete – ou mesmo anuncia – a condição humana vigente. Sobre o assunto, Sobreira (2010, p. 70) cita Hassan e afirma que este

aceita (e até certa medida, celebra) o caráter ‘humano e inconclusivo’ das indeterminações, salientando o fato de que, devido à sua propensão a

materializar-se em nossa cultura sob múltiplos ‘disfarces’ - processos paratáticos, colagens, montagens, música aleatória, happenings, arte cinética, entre outros -, esses traços indeterminados tendem a ‘retardar fechamentos, frustrar expectativas, promover abstrações, admitir uma pluralidade lúdica de perspectivas e desestabilizar, de maneira geral, a base do sentido junto ao público’.

Portanto, uma das estéticas que manifesta a desordem citada e que reúne os traços de indeterminação é a do grotesco, que encontra na representação do baixo e no desordenado sua forma de manifestar a configuração do fragmentado e disperso.

Por tal via, ainda que em sua aparência a estética do grotesco seja pautada pelo caos, ela não se constrói de forma totalmente aleatória, misturando elementos de maneira disparatada e sem qualquer ordem. Pelo contrário, constrói-se a partir de traços realizados conforme uma harmonia própria e, nesse sentido, se postos em outra ordem, poderiam já não mais fazê-lo. E como o grotesco reúne em si aquilo que causa estranhamento, Bakhtin (1987, p. 9) defende que ele é o produto de uma visão que busca opor-se às ideias de perfeição e acabamento e, conseqüentemente, a qualquer pretensão de imutabilidade e eternidade. Dessa maneira, ainda para Bakhtin (1987, p. 10), o grotesco “caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro”.

O grotesco coloca em evidência a maneira com que o homem organiza o mundo, penetrando nas estruturas sociais para descobrir sua aspereza e, no seu processo de inversão, transformar aquilo que é alto em baixo, o que é baixo em alto. Assim, se pensarmos que as noções de alto e baixo, superior e inferior, compõem uma tendência humana de pensar as organizações do mundo em uma estrutura vertical, o artista que se apoia no grotesco como estética para construção de sua obra busca “romper os cânones preestabelecidos por uma Ordem” (SODRÉ, 1971, p. 78). Ou conforme afirmação de Kayser (1986, p. 59), o grotesco busca alterar, fundamentalmente, as ordenações do mundo, trazendo o que é belo para o feio, o ordenado para o desordenado, isto é, uma negação do senso comum. De fato, os dois romances ora estudados compõem-se por meio de certa desordem que se evidencia na constituição das narrativas e, com isso, o grotesco mostra-se como uma das estéticas fundamentais na qual se baseia o autor para demonstrar a crise narrativa e o caráter grotesco de suas obras.

Consoante a essa negação do senso comum, Jean Onimus, citado por Sodré (1971, p. 72), atenta que o grotesco é “um estado ‘segundo’ de consciência, essencialmente crítico. Seria uma reflexão sobre a vida, nascida de uma comparação entre as coisas tal como são em

profundidade e tais como nos aparecem em superfície”. Dessa maneira, a noção de grotesco pode ser apreendida por meio da destruição da ordem natural do mundo, cujo aspecto fundamental passa a ser o disforme em que a excentricidade das imagens e alteração do habitual é aspecto marcante, de forma que “ele [o grotesco] nos assombra, como um sonho fantástico, pela vinculação extravagante de objetos, que não possuem entre si relação natural alguma” (KAYSER, 1986, p. 47, nota 22) e que também são caracterizados pela desproporção e pelo exagero.

O grotesco, entretanto, não deve ser percebido apenas a partir dos elementos utilizados em sua configuração, pois sua percepção é decisiva para apreender as informações grotescas presentes nas obras literárias, afinal é ela “que instaura o grotesco como um mundo distanciado, um mundo onde as coisas conhecidas e familiares revelam-se estranhas e sinistras” (AZEVEDO, 1988, p. 78), de forma que o que torna o grotesco poderoso é, precisamente, a estranheza gerada por ele, sem que precise fugir do mundo imediato e real dos homens. Dessa forma, para a percepção do grotesco em uma obra de arte, é necessário um reconhecimento da realidade que será identificada como algo estranho pelo leitor.

Essa realidade que se torna estranha no grotesco surge por conta da desarmonia que se manifesta por meio da associação entre o cômico e o terrificante, o natural e o disforme, o exagerado com o preciso. Todavia, no grotesco, esse exagero deforma e, sobretudo, impõe uma natureza não resolvida no lugar do mundo real e imediato que se está acostumado:

Nos grotescos, imagens delirantes e potencialmente ameaçadoras transformam-se em padrões visuais que são repetidos e alternados segundo ritmo e cadência surpreendentes. Em muitos grotescos essas imagens são submetidas a uma ordenação espacial extremamente complexa, entre o labirinto e o caos (PAIM, 1996, p. 115).

Essa deformação ocasionada pelo exagero pode ser encontrada de diversas maneiras, variando desde formas físicas e psicológicas, até econômicas e sociais, construídas a partir de recombinações em que se alteram contornos, subtraem-se ou somam-se partes ao corpo. Em outras palavras, rebaixa-se, exagera-se, violam-se fronteiras, transforma-se o corpo e a natureza levando até ao burlesco, ao feio e à destruição da harmonia. Nessa esteira, Muniz Sodré (1971, p.38) percebe o grotesco como uma apreensão do *ethos* coprológico, ou seja, o fascínio pelo que é extraordinário, pela aberração, o macabro, o demente, em suma: “tudo que à primeira vista se localiza em uma ordem inacessível à ‘normalidade’”, onde falta para o ser humano uma relação segura com a vida e o que se tem é uma vivência constante com a angústia. Como afirma Kayser (1986, p.159), “não se trata do medo da morte, porém da

angústia de viver”, como de fato vivem os personagens nollianos ao longo de suas peregrinações rumo ao esvaziamento, em que não se fala sobre a morte do sujeito, mas refere-se ao processo de morte enquanto esvaziamento daquilo que torna os sujeitos, de fato, seres humanos. Assim, o grotesco é fruto de um processo de decadência, desvirtuamento, desintegração e transformação de algo que era belo para feio, de saudável para doentio. Conforme pondera Hugo (s.d., p. 36), o grotesco reúne, em sua esfera, o sublime, o terrível e o bufão, a tragédia e a comédia, o que evidencia, nessa relação dialética, a verdade, ou seja, o Homem enquanto ser humano. E como enxerga o Homem em sua verdade humana, o grotesco tem, dessa maneira, um caráter realista, pois mostra o drama do real que, no caso das obras de Noll, representa a vivência angustiante de seus protagonistas.

E como observa o Homem em sua verdade humana, a estética do grotesco privilegia o corpo a partir de suas partes simbólicas: o ânus, o falo, a boca “invadem o mundo ou são invadidos pelo mundo” (AQUATI, 1997, p. 34). Além do mais, o ato de saciar necessidades físicas naturais de corpo e prazeres do baixo são aspectos constantemente presentes no grotesco, como ficou exemplificado em vários trechos citados dos romances. Dessa maneira, a estética em questão coloca-se contrária à clássica, ou até mesmo contrária em relação ao senso comum de literatura, pois, se a literatura clássica silenciava-se no que diz respeito às funções do corpo, o grotesco caminha em direção contrária e deixa de lado o sublime e passa a expressar o corpo humano por meio das proeminências: nádegas tornam-se salientes, pés e genitálias fora de proporções, orifícios até então escondidos são postos à mostra e demonstram que o corpo grotesco “contém profundezas sem fim” (BUUREN 1982, p. 61 *apud* AQUATI, 1997, p. 35).

Assim, é nesse foco corpóreo que se pode conferir que o grotesco aponta para uma espécie de transferência ao plano material e corporal de tudo aquilo que é alto e do céu. Nota-se, dessa forma, que o mundo grotesco possui leis e integridade diferentes da clássica, uma vez que sua perfeição não é subordinada aos padrões pré-estabelecidos da beleza e do sublime e, assim, a vida no grotesco “passa por todos os estágios, desde os inferiores inertes e primitivos até os superiores mais imóveis e espiritualizados, numa guirlanda de formas diversas, porém unitárias” (PINSKI, 1961, p. 119-120 *apud* BAKHTIN, 1987, p. 29, nota 09).

Percebe-se, com tudo que foi dito, que o grotesco é “um tipo fantasioso de decoração composta por pequenos motivos frouxamente conectados” (PAIM, 1996, p. 105), sendo que tais motivos são de origens diversas, indicando a simultaneidade do que causa horror e do que causa o riso e, com isso, alterações súbitas de humor, fazendo-o por meio do questionamento da ordem usual das coisas. Sendo assim,

os conservadores o julgariam ofensivo, incivilizado, tal qual um acinte à decência e um ultraje à realidade e à normalidade. Aqueles a quem agradam as novidades e inovações, os neólogos, poderiam sem qualquer embaraço vê-lo fascinados justamente por seu sentido revolucionário, de modo que o sentimento sobre o grotesco pode variar de um extremo a outro, isto é, de algo como nauseante ou horrível a algo como simplesmente divertido e instigante, passando ainda por um misto desses dois sentimentos (AQUATI, 1997, p. 24)

A partir disso, à medida que o grotesco se manifesta nessa linha de questionamento da ordem e, para tanto, se apoia em elementos do baixo e do estranhamento, pode-se afirmar que em Noll o grotesco apresenta-se a partir dos dois tópicos discutidos nos capítulos anteriores: na voz do narrador – o que nos leva às estratégias narrativas empregadas pelo autor na estrutura da obra – e no corpo do sujeito, o que nos leva ao plano do conteúdo e, assim, aos elementos grotescos que surgem e compõem a identidade dos protagonistas dos romances.

3.2 CORPO E VOZ GROTESCOS: CONTEÚDO E FORMAS DO NARRAR

Considerando-se que em sua esfera de organização o grotesco aborda um processo de decadência e desintegração do homem e o enxerga por meio de um olhar realista, observando-o em sua realidade corporal e material, é fundamental atentar-se para a manifestação do grotesco literário no corpo dos indivíduos que compõem as narrativas a partir de alguns motivos específicos que permeiam as obras, a saber: o corpo aberto, que aborda em si a sujeira e o repugnante; a loucura e a mania; o sexo e o foco nas partes baixas do corpo, sendo que tudo isso conduz a uma “coisificação” do homem e revela um processo de decadência e desintegração. De fato, na medida em que nessa estética o corpo grotesco revela-se na desproporção, no contato com o mundo exterior, na excentricidade e na distorção, é coerente que, como esses romances se apoiam nessa estética para sua construção formal e conteudística, os personagens se revelem por meio de protuberâncias, excrescências, elementos fálicos, barriga e corpo incompletos e, por isso, gerador de riso e, ao mesmo tempo, asco: elementos contrários que são condição primeira para a construção do efeito grotesco das obras.

Nesse sentido, aponta Ambrozio (1984, p. 18) que uma das propostas do grotesco é a ênfase ao corpo sem ligação alguma com qualquer tipo de elemento espiritual. O corpo grotesco rompe com as cadeias do pecado, com ameaças que possam vir do céu e, por conta disso, encontra sua plena satisfação e sua identidade em tudo o que é da terra, em toda a vida

do presente, o que, de certo modo, explica o presente perpétuo vivenciado pelos personagens. E se o grotesco observa e revela o homem a partir de sua relação com o que de carnal lhe constitui, é possível afirmar que ele representa o homem e sua necessidade de satisfação e convivência com a sua bestialidade e irracionalidade – tal qual elucida Barasch (1971, p. 159 *apud* AQUATI, 1997, p. 26) – provocando situações que representam “a irracionalidade e o absurdo da vida” e, para isso, o corpo passa a representar o papel da alma.

Na medida em que ocorre essa manifestação do grotesco na esfera corporal dos personagens, é possível afirmar que eles estão sempre com o corpo aberto, isto é, receptivos àquilo que vem de fora e, portanto, como prevê essa estética, invadem o mundo ou mesmo são invadidos por ele. Nesse sentido, há em ambos os textos literários uma constante oposição: o corpo aberto *versus* o discurso autocentrado, revelando um conflito corporal e narrativo, o que corrobora a interpretação de que é pelo corpo e pela voz que o grotesco se manifesta nos romances.

De maneira geral, os corpos desses narradores estão normalmente em um estado de decadência e até de putrefação e, por isso, pode-se dizer que estão abertos em um sentido metafórico e também literal, quando expõem as suas carnes ao mundo por meio de feridas, mau cheiros e diversas outras exposições corporais de si próprios. Exemplo disso se dá logo no início da narrativa de *Harmada* em que, ao acordar, o protagonista percebe um menino à sua frente que está com a perna machucada e, portanto, com feridas expostas, confirmando o que acabamos de dizer. Em contrapartida, o grotesco presente nessa cena não para apenas na referência à perna do garoto, mas no fato de que, em uma atitude torpe, o protagonista sugere cuspir, o que de fato faz, na ferida do menino para que esta seja curada:

_ Hoje machuquei a perna numa pelada, preciso de um curativo antes de dormir, não enxergo direito a ferida, é aqui atrás.

[...]

Pois resolvi levar essa informação a sério. Me curvei, apertei a barriga da perna do garoto, perto do ferimento, ele exclamou um ai, respondi que não era quase nada [...]

Voltei para bem próximo da ferida do garoto, saboreei o gosto meio repulsivo da minha boca vazia, e soltei uma cusparada bem no centro da ferida.

_ Isso é bom – afirmei resoluto –, os povos da Mesopotâmia tratavam assim as suas feridas, isso é muito bom. (*Harmada*, p. 7-8)

De imediato, a cena aborda um tema considerado pelo senso comum como repulsivo, dado o seu caráter repugnante, sendo que nisso já se poderia considerar a presença do

grotesco. Porém, deve-se perceber que há nessa passagem o que sai do corpo e o que entra no corpo, ou seja: o ato de invadir e, ao mesmo, ser invadido pelo mundo, sendo este sofrido pelo garoto, enquanto aquele é realizado pelo protagonista. Com o objetivo de intensificar o artifício dessa estética, não falta ao narrador a utilização de vocábulos que intensificam a atmosfera repugnante e grotesca que se cria com a imagem da “cusparada” na ferida. Dentre tais palavras, destaca-se o uso do verbo “saborear” e a sua relação com o gosto repulsivo presente no cuspe. Ora, o verbo “saborear” denota uma apreciação de algo que, se espera, tenha um sabor considerado bom e por conta disso, espera-se que o objeto direto de tal verbo conduza o sujeito a deliciar-se com algo que seja de paladar agradável. Todavia, não é o que ocorre na passagem, pois o que é apreciado é, na verdade, o que causa asco: “o gosto repulsivo”. Assim, colocam-se em um mesmo patamar dois elementos que são incompatíveis e que, por estarem incluídos na estética do grotesco, causam estranhamento ao leitor.

De forma semelhante, o protagonista de *A céu aberto* incita no leitor o grotesco por meio da repugnância, ao “pintar” uma cena em que o seu irmão adoentado vomita e ele, guiado por um sentimento de pena pelo seu consanguíneo, cogita a possibilidade de receber o vômito que seu irmão cuspira:

O meu irmão soltava alguns vômitos pelos cantos da boca e eu ficava olhando aquelas golfadas como quem dissesse: vai, vomita tudo, se quiseres eu boto na minha boca a baba morna e estragada do teu vômito, te apóia em mim, vamos procurar o nosso pai no campo de batalha, vamos lhe pedir um dinheiro, com o dinheiro na mão vamos à primeira farmácia comprar todos os medicamentos para você [...] (*A céu aberto*, p. 11).

Novamente, percebe-se nesse excerto aquilo que foi dito sobre invadir o mundo ou ser invadido por ele. Nesse caso, o irmão do personagem principal de *A céu aberto* é quem expulsa de si o mundo, por meio do vômito, enquanto o protagonista, neste caso, é a pessoa que se imagina sendo invadida por ele, uma vez que pensa em tomar para si aquilo que seu irmão expelira. Ainda que não apareçam feridas nesse trecho, o grotesco materializa-se, também, por meio da fragilidade do corpo do pequeno garoto no que tange à sua doença. Assim, é essa fragilidade que o torna um corpo aberto a uma manifestação do grotesco que, nesse caso, é expressa pela atitude de regurgitação; por sua vez o personagem principal se mostra também de corpo aberto, porém a receber os resultados da doença de seu irmão. Por meio desse ato, cria-se uma atmosfera de repulsa através da utilização de imagens como a do vômito saindo pelo canto da boca de um dos personagens e dirigindo-se à boca do narrador do

romance, além de expressões como “golfadas”, “baba morna” e “estragada”, que corroboram a pintura dessa cena grotesca do romance em questão.

Porém, a manifestação do corpo aberto, como sugere um dos títulos (*A céu aberto*) não se revela apenas nos personagens secundários da obra, tal como o garoto ferido, em *Harmada*, e o adoentado irmão do protagonista, em *A céu aberto*. Os personagens principais também se mostram como sujeitos que têm o corpo em um constante estado de degradação, com feridas e profundezas sem fim. No caso de *Harmada*, isso se nota no momento em que o personagem principal acorda de um terremoto que, muito embora não se saiba se real ou não, causara-lhe machucados diversos:

Depois se fez um mortal silêncio, e o que posso antecipar é que torrei ao sol por dias e dias, o que me ocasionou feias queimaduras na testa, no peito (a camisa se rasgara), em meio a traumatismos e outros ferimentos.

De início, quando voltei a mim, todo queimado e ferido, avistei de cara uma fila num enorme descampado, isto, uma gigantesca fila com pessoas de olhar súplice, andrajosas, algumas com chagas como eu, destroços, crianças por ali saltavam obstáculos imaginários [...] (*Harmada*, p. 25)

Mais adiante ele revela a sua condição e as feridas abertas em seu corpo em decorrência desse suposto terremoto: “Olhei a palma de minha mão com uma ferida arreganhada, vagamente obscena” (*Harmada*, p. 28). Destaca-se aqui o termo “arreganhada”, que revela por meio do exagero – também elemento do grotesco – a condição de seu corpo ferido. Em contrapartida, na fila gigantesca que se encontra, há diversos outros personagens que vivem situação semelhante. Dentre eles, chama a atenção um homem que o observa por detrás de uma árvore e possui os olhos em um estado de decomposição total:

Um olho vazando remela me olha sorrateiro atrás de uma árvore. Um olho só, não vejo o outro escondido atrás do tronco. Vazando remela, mas agora percebo não se tratar exatamente de remela, aquele olho está é supurado, secreções sérias aumentam pelos cantos, e de repente aparece o outro olho, ele está em idênticas condições, são dois olhos doentes a me olhar, pertencem a um rapaz, agora vejo, um rapaz que, como eu, sorve uma sopa. Ele sai do esconderijo com o prato já vazio. Eu continuo sorvendo o meu ralo caldo de cenoura e nabo (*Harmada*, p. 27)

Por meio desse personagem, é possível fazer um paralelo entre o homem que o observa e a própria condição do narrador nos romances. Ora, se entendemos que a figura do

narrador se pauta, basicamente, pelo ato de olhar e, assim, descrever e narrar o que vê, neste caso temos um sujeito que também observa, mas tem seus olhos doentes e, porque não dizer, estragados. Assim, o que se tem aqui é uma espécie de mimetização do narrador que ainda observa, mas que já não consegue fazê-lo de maneira adequada, posto que tem em seus olhos “os vírus do mundo” (*Harmada*, p. 28) e, por conta disso, está ficando cego e, portanto, com “a vista se apagando” (*Harmada*, p. 28), perdendo a base daquilo que o constitui como um narrador: o seu olhar.

Como esse sujeito que aos poucos fica cego e representa, de certo modo, a figura do narrador, tem-se, no caso de *A céu aberto*, a figura de um marinheiro que, como já referido no primeiro capítulo, mantém uma ligação com um dos narradores tradicionais mencionados por Walter Benjamin (1994), o mercador viajante. O que se espera de um personagem que tenha tal característica é um sujeito de caráter louvável e dotado de certa altivez. Porém, da mesma forma que o homem com “os vírus do mundo” nos olhos pode representar uma quebra com a figura do narrador por meio do corpo aberto, o mesmo acontece com esse marinheiro viajante: seu corpo também se encontra em estado de putrefação e suas ações podem ser questionadas nos moldes daquele que seria um narrador tradicional. Ao longo da trecho em que o narrador-personagem viaja pelo mar com o capitão do navio, ele focaliza o corpo decadente, por conseguinte grotesco, desse comandante. Por conta disso, há uma demasiada utilização de palavras como “escamas” e “cascas” que saíam do corpo do capitão e deixavam nos lugares de onde elas caíam verdadeiras feridas abertas, além, é claro, da descrição geral de seu corpo em decadência:

[...] sua pele em certas regiões só ferida de tanto que lhe coçava aquela aspereza da epiderme que ia se desmoronando aos poucos. Mas ele era só calor e vinha para cima de mim querendo coisa, turbilhões de saliva suor porra sangue das feridas [...] (*A céu aberto*, p. 132)

Ao lado dessa característica do comandante do navio, o protagonista de *A céu aberto*, semelhante ao que é feito pelo correspondente de *Harmada*, também apresenta em si certa decadência e revela que seu corpo possui predisposição a ser aberto e, portanto, indicador de certa desagregação com o mundo. Contudo, no caso desse protagonista, deve-se destacar o fato de que o seu corpo aberto surge na narrativa não por meio de uma ação real, mas através de um pensamento insensato que ele tem sobre a sua própria morte. Tal fato, porém, não descarta o que vem sendo dito. Ao contrário, destaca que esses narradores personagens

apresentam uma psique que também tangencia a estética do grotesco, evidenciando que suas constituições como sujeitos pertencentes ao baixo e, conseqüentemente, ao grotesco, dão-se não apenas no plano corporal, mas também no plano mental:

Na terra para onde irei precisarei ficar tão sozinho que nem enterro terei. O morto a céu aberto, repasto para os urubus, expostos às intempéries com o fígado despedaçado à mostra, a sobra de uma tripa intestinal a poucos metros... Que um cão faminto vislumbre e venha... (*A céu aberto*, p. 130)

Primeiramente, tem-se, por meio da expressão “morto a céu aberto” uma interação entre o corpo e o céu, o humano e o mundo natural, elementos contrários que, postos em um mesmo nível, indicam a presença do grotesco. Desse modo, é possível dizer que por meio do corpo aberto, seja com feridas, seja com a disponibilidade de se abrir ao mundo e buscar o baixo, esses personagens mostram-se como grotescos na medida que têm seus corpos constantemente dilacerados. Além disso, os personagens que se assemelham aos narradores, o homem quase cego que observa por detrás da árvore e o marinheiro viajante, também estão propensos a esse corpo aberto. Assim, se aquilo que os constitui como sujeitos, seja em termos de corpo ou “alma”, é grotesco, suas narrativas também o são, uma vez elas são reflexos de seus corpos, mantendo com eles uma relação de espelhamento.

É importante observar também que o corpo parece ser motivo até mesmo para o desenvolvimento do conteúdo da própria narrativa dos romances. Em outras palavras, pode-se dizer que o corpo grotesco torna-se um elemento metatextual, permitindo aos personagens falarem sobre o fazer literário e, nessa esteira, sobre a própria estética de João Gilberto Noll, o que se pode perceber no seguinte trecho de *A céu aberto*, em que um dos personagens, o filho de Artur, fala sobre a peça teatral que escrevera:

- _ E aí, o enredo da peça? – perguntei
- _ Enredo? – ele perguntou.
- _ Sim, o que acontece entre esses dois?
- _ Ah! os dois falam tanto mas tanto sobre seus fluxos próprios de memórias que jamais coincidem que jamais se interpenetram, que chega um plano em que desponta um personagem para apartá-los daquele diálogo de surdos, mas aí parece ser tarde demais.
- _ Por quê?
- _ Por quê?, porque os dois são tão inseparáveis nessa intransponível distância que a história foge brutalmente do controle com o aparecimento de uma medonha urticária que passa a tomar conta da pele de ambos... manchas horrendas dominam seus corpos, de todos os poros são secretadas substâncias purulentas, e o mais curioso não é isso: o mais curioso é que o personagem que surge para apartar o diálogo começa a lamber aqueles corpos nessas alturas putrefatos e a ganhar com o gesto uma força inusitada,

não sei se você me entende, uma força que o leva em assunção aos céus como Maria, acho até que esse personagem vai ser uma mulher com o nome de Maria subindo aos céus rodeada de uma pálida luz lilás como convém a uma aparição. (*A céu aberto*, p. 86-87)

Trata-se de um trecho bem ilustrativo do grotesco, uma vez que indica a aproximação de extremos, a união de forças estranhas e contrárias capazes de transformar a decadência em sagração, epifania. Contudo, não somente os seus corpos trilham um caminho de degradação, os seus pensamentos e atitudes também seguem nessa linha e revelam, por meio da psique dos protagonistas e de outros personagens, sujeitos que manifestam através do absurdo, da impossibilidade e de hábitos estranhos algum traço de grotesco. Entendendo-se que tal estética apoia-se em personagens cujas características dizem respeito à loucura e à mania, não é de se surpreender o fato de que os personagens nollianos mostrem-se inclinados a constituírem-se por tais aspectos, dado o fato de que suas identidades moldam-se a partir da estética grotesca. É o que ocorre, por exemplo, com o narrador de *Harmada*, que em determinado momento da narrativa demonstra possuir uma mania incessante de dizer “Cara, oh cara”:

Cara, oh cara – eu disse ao deitar, e lembrei que, depois de alguns anos, era a primeira vez que eu fazia tal exclamação.
Esta cadência exclamativa nunca mais se tornou para mim um verdadeiro hábito, reaparecendo assim esporádica, um vício que volta a se insinuar mas que já não revela forças, até quem sabe desaparecer de vez. (*Harmada*, p. 41)

Do mesmo modo, é possível dizer que a insensatez desses sujeitos surge como uma das principais características de ambos os protagonistas, que parecem viver em uma espécie de mundo paralelo, dado o fato de que vivem em um constante estado de evasão. Assim, esse estado que se assemelha à loucura é o responsável pelas atitudes grotescas tomadas por eles, bem como pelos delírios narrados.

Exemplo característico disso e que já insere o leitor na atmosfera da insanidade dos personagens é o início do romance *Harmada* em que o protagonista está deitado na lama e cogita a hipótese de permanecer por lá: “Aqui ninguém me vê. E eu posso enfim me deitar na terra. Aproveitar a terra que virou lama depois do temporal” (*Harmada*, p. 7). Vê-se que há aqui uma interação entre corpo e mundo, o homem e a natureza e o grotesco surge, justamente, dessa necessidade de comunhão, de ritual, em que o protagonista, apartado da sociedade humana, acabe por se integrar em outro plano, sendo, nesse contexto, o da natureza. Contudo, ainda que essa atitude possa soar como uma ação isolada, tal fato não se confirma,

posto que mais adiante, o personagem Bruce, seu amigo, relata uma situação, em que o narrador, em outro momento de manifesta loucura, decide repentinamente por enlamear-se: “você tirou a roupa e começou a passar lama pelo rosto, pelo corpo todo” (*Harmada*, p. 89).

Consoante ao fato de que suas ações seguem como um reflexo de sua mente insana, a percepção do real por parte desse protagonista e a maneira com que ele revela suas ações também sofrem alteração e, como consequência, a maneira com que ele percebe e, principalmente, descreve os eventos em sua volta se dá de maneira ilógica. Exemplo disso ocorre no momento em que vivencia aquilo que ele afirma ser um terremoto:

Este calor, este calor, eu repetia ali, sentado, conforme vi em estampas da minha infância, com um pedaço de pau na mão, escarafunchando na terra, tendo ao lado um formigueiro medonhamente grande, o sol quem sabe em seu zênite, o caboclinho da estampa da minha infância talvez fosse mais feliz, havia aquele sorriso das estampas da infância, sorri esgazeado, um sorriso para tudo e para nada, e vi uma cobra serpenteando o formigueiro, me profilei automático, mesmo sem me levantar me profilei, e o sorriso ali, intacto, para tudo e para nada, para a cobra inclusive, pensei, este sorriso vai para a cobra também, para a cobra este sorriso vai, vai sim, vai para essa imensa cobra que pretende se aconchegar aos meus pés – súbito bati com aquele pedaço de pau na cobra, duas, três vezes, quatro, paulada e mais paulada, e a cobra se partiu em dois, três, quatro pedaços, e o sangue em torno era escuro, quase preto, e a terra ao redor de mim, a terra como eu nunca imaginara antes tremeu, tremeu sim, tremeu no duro, de verdade, um tremor de terra, e deu para perceber que alguma coisa no alto ia despencar em cima da minha cabeça, e depois disso não me perguntem mais nada, porque de nada adiantaria mentir que vi, que remexi, que aconteci. (*Harmada*, p. 24-25)

Nesse momento ele mescla diferentes zonas de sua existência, compartilhando, em um mesmo parágrafo e em uma mesma situação, aspectos que dizem respeito ao passado e ao presente de sua vida, o que causa certo estranhamento no leitor. Nesses termos, não há uma clara distinção que torne possível afirmar se as ações por ele executadas, a de estar sentado e, com um pedaço de pau, matar uma cobra, ocorrem necessariamente no exato momento em que são verbalizadas ou se ocorrem no passado do protagonista, de forma que ambos os tempos fundem-se em uma mesma linha memorativa e enunciativa, tornando todos os eventos ocorridos como se vivenciados no exato momento em que estão postos dentro do romance e, assim, como avalia Otsuka (2010, p. 114) “a construção episódica da narrativa e a sucessão de acontecimentos desconectados produzem a sensação de presente perpétuo”. Vê-se que o narrador-personagem, dado a sua loucura, não desenvolve aquilo que conta de forma ordenada, pois, como diz Horne (2005, p. 31), “a quebra da percepção ‘normal’ dos personagens coincide com uma interrupção de certa lógica textual que se define como

racional, simbólica ou pertencente ao sentido comum e inaugura uma lógica textual diferente, um tipo de representação diferente”. Portanto, a loucura do personagem leva, conseqüentemente, a uma ruptura com a lógica textual comumente reconhecida, causando um estranhamento devido a sua diferente forma de manifestação e expressão.

No romance *A céu aberto* também temos uma figura que, conforme o ocorrido em *Harmada*, manifesta ações que decorrem de sua aparente loucura. De fato, pelo contexto no qual se insere a narrativa é possível compreender que o personagem protagonista desenvolva uma aparente insanidade, uma vez que ele está imerso em um ambiente bélico. Dessa maneira, o ambiente no qual se encontra é propício à demência, visto que as catástrofes geradas pela guerra não causam apenas sequelas corporais, mas também mentais, fato reconhecido pelo próprio protagonista que indaga a si próprio: “Estaria eu enlouquecendo no meio daqueles soldados?” (*A céu aberto*, p. 48).

Contudo, não é apenas no ambiente de guerra que ele expressa a sua demência, pois enquanto trabalha como vigia de um paiol toma atitudes que refletem essa condição. Trata-se do momento em que come mariposas apenas para provar “o conteúdo inóspito da força crua” (*A céu aberto*, p. 71):

Nessa noite, sentado de vigia comi mariposas. Eram tantas que volteavam a lâmpada da entrada do paiol... Algumas voejavam muito perto de mim, e eu às vezes atacava com minha mão firme e as botava na boca e as mastigava, algumas ainda tremulando de vivas lá na minha língua, e eu as engolia sentindo um gosto acre e aveludado e aquilo ia me ajudando a passar o tempo e me fazer provar sim o conteúdo inóspito da força crua, sem meter panela no meio nem óleo nem tempero. Não era ruim aquele gosto, àquela altura já comera umas treze. (*A céu aberto*, p. 71).

A expressão “força crua” parece ser uma espécie de fonte que move o indivíduo colocado à margem. Uma energia que compensa a separação social com uma integração cosmológica, pelo avesso, que o aproxima do “conteúdo inóspito” do grotesco. Nesse sentido, a maneira de agir desse sujeito faz-se grotesca também por gerar certa repugnância incitada pelo ato de comer mariposas que, em alguns casos, ainda estavam vivas. Desse modo, temos aqui instaurado o asco e o repulsivo, sendo que ambas as características são previstas pela teoria do grotesco como premissas para a sua constituição e percepção. Por tal via, a respeito delas, Rosenfeld (1985, p. 61) atenta que a arte do grotesco é feita pela realidade tornada estranha e imperscrutável e, assim, “ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado” causada pelo grotesco. Em outras palavras, Rosenfeld avalia que o grotesco ocorre a partir do momento em

que nos distanciamos daquilo que consideramos o normal de nossas experiências, o que de fato ocorre nesse trecho, pois não estamos acostumados a ver pessoas degustarem insetos como as mariposas, o que culmina com a quebra de nossa alienação do mundo, gerando, assim, o nojo que é característico do grotesco.

Mais adiante, o protagonista inicia um processo de sobreposição de imagens sobre si, seu irmão, sua mulher e o filho que estava por vir. Essas imagens tem início a partir de um pensamento insensato acerca de um imaginado acidente de avião que pudesse sofrer e, para sua sobrevivência, fosse necessária a ação de comer o seu parceiro de voo:

eu talvez fosse fazer outra coisa como plantar num campo que precisasse de mim, pilotar um avião sobre os Andes, sofrer uma queda com o aparelho sobre os píncaros da neve, sofrer da fome decisiva, pegar da carne do companheiro, comê-la aos pedaços, digeri-la com dificuldade, aos poucos, esquecer do paladar com medo de sentir meu próprio gosto, depois cagar os restos do companheiro, mijar a cerveja que ele tomara ontem, filtrar no meu corpo o homem com quem brindara à noite o voo da manhã seguinte, deixar o melhor dele no meu organismo, dele a minha nova proteína, dele o novo mistério que me habita, ele o meu novo Deus agora que o comi.

Pois era ele, a minha mulher, comigo dessa vez no meu serviço do paiol. Me lembrei do meu irmão que eu tanto costumava pensar como estando dentro dela, submerso para que ela pudesse existir, ali, inteira se oferecendo a mim. Essa criança que viria dali a meses, quem era afinal? Seria o meu irmão redivivo ou quem sabe o irmão do meu irmão? Em ambos os casos – se tivesse sido o meu o sêmen a fertilizá-la – esse embrião além de filho seria meu irmão. Que confusão eu tinha na cabeça, seria isso o que chamavam de loucura? (*A céu aberto*, p. 105)

Nesse trecho, vê-se que o protagonista constrói um caleidoscópio grotesco por meio da falta de linearidade, pois mistura em um mesmo pensamento diversas pessoas em diferentes situações, de forma que uma está contida dentro da outra: o parceiro de voo em si mesmo por meio da antropofagia; o irmão que habita dentro da esposa por meio de um pensamento insensato e uma imagem adotada ao longo da narrativa: de que o irmão virara a esposa; e o filho dentro da esposa que estava grávida. Assim, faz-se um quadro grotesco na medida em que se sobrepõe imagens e diversos indivíduos formando uma gravura semelhante às pinturas de caráter grotesco.

Cordeiro (2008, p. 34) comenta que, na literatura nolliana, a “multiplicidade e a sobreposição de imagens propiciam a neutralização umas das outras, isto está ‘intimamente relegacionado com os significantes desconexos e com uma realidade totalmente estetizada no qual há uma perda da noção de realidade concreta’”, uma vez que os protagonistas, de fato, já não reconhecem mais os limites entre uma realidade concreta e o pensamento abstrato, visto que, por sua aparente loucura, encontram nesses dois mundos o caminho pelo qual possam

trilhar e, por conseguinte, desenvolverem suas narrativas que revelam, ainda de acordo com Cordeiro (2008, p. 44), mais “o ritmo de seu pensamento paranoico” do que “o deslocamento de suas ações”. Nessa linha de raciocínio, as imagens criadas pelos protagonistas são neutralizadas devido à sobreposição a que são inseridas e, por conta disso, perdem qualquer caráter sentimentalista, revelando que, para esses sujeitos narradores, é como se “nada tivesse importância, e as ações servissem apenas para que o tempo passe, ocupando a mente com outras coisas que não as que remetem à dor ou ao que se quer esquecer” (OTSUKA, 2001, p. 115-116).

Assim, o que Noll traz à luz por meio desse excerto e pela fugacidade de assuntos de seus protagonistas é também a anulação, na literatura, do subjetivismo em seu sentido compassivo e, por conta disso, dá margem ao esvaziamento do sujeito e à anulação do ser humano. De acordo com Otsuka (2001, p. 104), esse processo indica que, em Noll, “os signos da subjetividade apontam somente para um vazio – o vazio deixado pela interioridade inacessível. Essa consciência narradora constitui certo tipo de sujeito que emerge num mundo em que as possibilidades de vida interior são bastante reduzidas” (p. 104).

Como vive entre a loucura e a lucidez, o protagonista de *A céu aberto* demonstra em suas atitudes estar sempre nesse limiar, como se este fosse o espaço ao qual sempre pertencesse. Por conta disso, seus sentimentos demonstram apenas o vazio de sua interioridade e, justamente por conta desse esvaziamento, ele não se apega a sentimentalismos, demonstrando, assim, a total “separação do Eu e do mundo, e do personagem de si mesmo” (OTSUKA, 2001, p. 116). Dessa maneira, os acontecimentos desencadeados ao longo da narrativa e aos quais os protagonistas são expostos não geram nesses sujeitos introspecções. Ao contrário, ressaltam a característica grotesca, evidenciando que tais sujeitos não encontram no que vivem experiências que possam ser passadas adiante, como seria o esperado em uma narrativa tradicional. Assim, naquilo que tange às emoções, o protagonista opta sempre também pelo limiar, pois isso lhe permite oscilar entre um sentimento e outro, geralmente, antitéticos.

De fato, o grotesco compõe-se a partir de ambivalências que contém em si a lógica da permutação. A partir do momento em que o protagonista, no que se refere àquilo que sente, opta por ser um sujeito ambivalente, apenas contribui para o que se vem argumentando até então: de que este sujeito, dado à sua aparente loucura, revela seu caráter grotesco por meio de suas atitudes e sentimentos. Exemplo disso pode ser verificado no momento em que um dos narradores depara-se com sua nova vida ao conseguir escapar do navio no qual era escravo sexual do comandante. No desconhecido país para onde fugiu, ele percebe-se como

um sujeito sem identidade e sem um destino, além, é claro, de conhecidos que o pudessem abrigar. Por conta disso, demonstra duas emoções contraditórias quase que concomitantemente, partindo de um plano disfórico para um plano eufórico em questões de instantes, colocando em dúvida o futuro em relação ao presente e ao desejo de viver:

eu precisava de uma força que sentia faltar; aí me sentei no chão do terreno baldio e chorei, chorava e contava as notas do dinheiro que afanara do bolso da calça puída do comandante, e pensava até quando poderia viver com aquelas parcas notas e de súbito tudo passou e saí do choro para uma risada, assim, abrupta vadia inconsequente interminável vã...

No meio desses transbordamentos acho que me sacudi demais porque acabei tonteando e batendo a cabeça numa pedra. [...] O dia estava claro, bonito, fui caminhando passando meu lenço na testa, não fazendo nenhuma cerimônia de gravidade, um pouco como se estivesse limpando o suor. Como era feliz novamente, meditei. (*A céu aberto*, p. 138-139)

Portanto, ele não se apegua a um ou outro sentimento, mas transita pelos dois, alternando a tristeza com a alegria sem uma razão aparente que o leve a mudar tão repentinamente o seu humor. Desse modo, como esse narrador não possui uma forte ligação com aquilo que podemos chamar de “alma humana”, dado o fato de que está em um constante processo de degradação, não apenas naquilo que chamamos de corpo aberto, mas também no que diz respeito ao seu interior, suas sensações perante as circunstâncias nas quais se vê exposto serão, sem dúvida, transitórias, tal qual ele próprio ao longo de toda a narrativa. Esse fato o torna, portanto, segundo Hartmann (2011, p. 120), “esse ser errante e destituído de sentimentos, apenas mais um código de barras do universo Simbólico” e, desse modo, se “expõe a fragilidade da vida contemporânea. É como se o narrador resistisse ao diagnóstico dado por Vladimir Safatle ao presente contemporâneo, quando afirma que se vive literalmente ‘o esgotamento da humanidade do homem’” (HARTMANN, 2011, p. 120). Nessa esteira, concorda-se, aqui, com Otsuka (2001, p. 104) e sua afirmação de que nas narrativas de João Gilberto Noll a narração se desenvolve a partir de um ponto de vista totalmente externo, de modo que o próprio protagonista não tem acesso à sua interioridade, uma vez que ela já está, aparentemente, esvaziada ou, ao menos, em processo de esvaziamento. Desse modo, de acordo com este crítico, “os sentimentos que assaltam o narrador não são verbalizados enquanto sentimentos; estes nunca são nomeados” e o que se tem são apenas restos de humanidade e que, por conta disso, são protagonistas que gostariam “de poder ‘entrar numa história com alguém’, mas a quem essa possibilidade é continuamente negada pelo mundo” (OTSUKA, 2001, p. 108). Nessa linha de raciocínio, eles próprios veem-se como indivíduos propensos ao grotesco e, desse modo, buscam claramente essa posição de sujeitos inferiores

tanto narrativamente – como evidenciado no primeiro capítulo, em que ambos afastam-se da posição de narrador –, quanto pessoalmente, em que se enxergam como seres em plena decadência, como o narrador de *Harmada* que se reconhece como um sujeito “desgrenhado, cabelo e barba por fazer, a camisa rota, gravemente puída [...] dentes arruinados” (*Harmada*, p. 16). É o que faz, também, o narrador de *A céu aberto*, quando diz que

uma vez ou outra chegava perto de um espelho e analisava que no outro lado além de mim não havia mais ninguém e eu possuía contornos me resguardando das forma que pareciam se desmancharem em volta... sim, a pele curtida de sol, um bigode eternamente por sair, os dentes amarelados, os olhos mais velhos do que eu mesmo aparentava. (*A céu aberto*, p.58)

Portanto, ao passo que esses sujeitos mostram-se inclinados a manifestarem em si o grotesco que os constitui e, principalmente, reconhecem que seus corpos e suas mentes apresentam traços que dizem respeito à estética mencionada, é inevitável que seus corpos busquem essa condição no qual vivem, de modo que eles procurarão o baixo corporal, o sexo, a sujeira. Nesse caminho, entendendo-se, consoante ao pensamento bakhtiniano acerca do grotesco, de que este “não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação [...] o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal, o baixo é sempre o *começo*” (BAKHTIN, 1987, p. 19). Assim é possível afirmar que é pelo baixo que esses protagonistas poderão encontrar algo que os possam fazer sentirem-se vivos, manifestando por meio do prazer o pouco que lhes resta de humanidade.

Nessa via, o foco no baixo corporal manifesta-se a partir da satisfação das necessidades naturais do corpo; contudo tal satisfação não será apresentada através de simples menções àquilo que se pratica, mas por meio do exagero e de descrições detalhadas das ações corpóreas, o que fica claro, por exemplo, quando o protagonista de *Harmada*, após ver a personagem Cris já adolescente e descobrir de quem era filha, sente um mal estar e, por conta disso, dirige-se ao banheiro para evacuar:

Abaixei a calça, sentei na privada, e uma enxurrada de merda líquida começou a escorrer do meu cu, assombrando com certeza a boca do vaso com a sua aparência esquisitamente preta, como se aquilo que não parava de escorrer fosse uma mistura de fezes com sangue, sei lá. Quando voltei para debaixo da árvore de onde eu saíra antes de quase me esvair em merda, Cris ainda estava lá. Embora permanecendo estonteado, eu via novamente as coisas em seus contornos. (*Harmada*, p. 49-50)

Em *A céu aberto*, o protagonista relata um momento semelhante. Porém, a forma com que descreve essa ação possui uma relação com a raiva que sentia do filho de Artur, um pederasta com o qual gostaria de ter tido relações homossexuais. Esse fato evidencia uma relação direta entre seus pensamentos e seu corpo, um espelhando o outro, conforme vem sendo defendido:

[...] meu ódio já não se aguentava dentro de mim e me vinha saindo pelo sangue nas fezes, havia dias em que eu ia cagar no campo feito a oferenda de um sacrifício ao filho-da-puta que governa este mundo, que pela minha cagada então saísse um pouco das tripas e que debaixo do meu cu tudo virasse um poça de sangue e que esse lobo sanguinário que traça os destinos viesse beber do meu sangue nauseabundo e que com isso me limpasse do ódio para que na próxima vez pudesse odiar com fôlego novo, como se a primeira erupção das babas de um vulcão. (*A céu aberto*, p. 84)

Nos dois trechos citados há a presença de expressões que remetem ao exagero como “enxurrada de merda”, “assombrando”, “esvair em merda”, no caso do primeiro exemplo, e “saísse um pouco das tripas” e “poça de sangue”, no segundo. Desse modo, fica clara a predisposição ao baixo desses dois protagonistas e, principalmente, a presença do exagero grotesco na descrição daquilo que vem do baixo. No mesmo caminho, deve-se destacar que em ambos os casos a descrição e o ato de evacuar ocorrem a partir de uma emoção sentida pelos personagens. Ou seja, ambos os sujeitos não conseguem, ou não sabem, manifestar os seus sentimentos, uma vez que eles próprios não têm acesso à sua interioridade. Desse modo, o ato de defecar surge como reflexo do estado de alma dos sujeitos, indicando que a interioridade e o corpo desses homens encontram na sujeira e no baixo a sua representação e, logo, a sua forma de manifestação.

Entendendo-se que os corpos, conforme pensa Terry Eagleton (1998, p. 73), “constituem formas de falar dos sujeitos humanos sem cair no humanismo piegas”, pode-se afirmar, assim, que o corpo surge nos romances como uma tentativa de esses protagonistas manifestarem a sua interioridade sem que explorem, contudo, aspectos humanistas que pudessem indicar traços de um indivíduo estereotipicamente forjado pela sociedade. E como buscam nas manifestações corporais a via pelo qual possam encontrar alguma espécie de sentido para a própria existência, é cabível que esses protagonistas busquem na exploração sexual o cerne de suas vidas e, por conta disso, tenham uma sexualidade extremamente aflorada, mostrando, cada um deles, um constante estado de excitação. Tal aspecto fica claro no protagonista de *Harmada*, uma vez que encontra em um simples sonho traços de erotismo e razão para que, por meio dele, obtenha prazer, chegando ao orgasmo:

sonhei não me recordo com nitidez o quê, recordo que uma força informe conseguia me tragar, e que embora a princípio amedrontados, isto que me expelia de mim não me tornava propriamente um trãsfuga mas me dissolvia dentro de uma espécie de passagem que era quente e lembrava não sem um assombro, o gozo sexual, e tanto isso é verdade que acordei no instante exato de uma poluição. Quis confirmar, e toquei na virilha melada. (*Harmada*, p. 9)

Por seu lado, o protagonista de *A céu aberto* indica sua afeição ao sexo, dentre várias formas, por meio da observação de outros personagens que, assim como o protagonista, manifestam algum aspecto tangente ao baixo corporal. Por conta disso, mostra relativa disposição em observar as pessoas em atos libidinosos, seja durante o ato de masturbação ou durante o ato sexual propriamente dito:

[...] o pau do cara estava sendo socado pelo dono com uma inclemência louca, o cabeção parecia na escuridão arroxeadado feito um complemento da farda, e vi o cara abrir a boca como se fosse dar um grito e vi que a boca se fechou repentina trancando toda a exaltação que dela pudesse sair e vi a porra do cara saltar e aterrissar logo em cima da minha bota e vi o cara de súbito se desmanchar no piso do topo da torre gemendo e chorando baixinho, enrodilhado no pau agora murcho e gosmento... (*A céu aberto*, p. 44-45)

Deve-se perceber nesse trecho não apenas o simples relato da observação de um homem que olha e descreve a masturbação de outro. Além de tal perspectiva, deve-se vislumbrar o fato de que temos aqui a voz de um narrador que enuncia aquilo que olha. Portanto, o ato de olhar, intrínseco à função do narrador, bem como o ato de narrar em si são rebaixados por meio daquilo que se olha e que se conta. Assim, na medida em que temos um sujeito narrador que olha e narra a prática da masturbação, há, por meio da enunciação, um rebaixamento da função do narrador, cujos olhos não mais observam tão somente grandes feitos, mas que desviou as suas lentes de focalização para o baixo corporal do ser humano. Nessa esteira, a própria enunciação narrativa executada por aquele que conta a história já não mais fala apenas sobre as glórias de um povo ou mesmo sobre grandes heróis, mas sobre indivíduos que encontram no corpo sua fonte de satisfação, o que inclui tanto o protagonista, quanto os demais personagens do romance.

Como o protagonista também encontra em ações libidinosas a forma de sentir-se humano, já que é pela esfera do prazer que desvenda algum tipo de sentimento, ele predispõe-se ao sexo, o que inclui desde masturbações até o ato sexual propriamente dito. Portanto, no caso, ainda, de *A céu aberto*, este sujeito, inclusive em um momento no qual ser-lhe-ia favorável a reflexão sobre si e sobre o mundo, opta por buscar os prazeres do sexo, revelando

que o sujeito narrativo dos romances nollianos não se dispõe a meditações, uma vez que “as possibilidades de vida interior são bastante reduzidas” (CORDEIRO, 2008, p. 93):

Nas noites em que o tédio apertava eu entrava no paiol, abria a braguilha e de pé mesmo me masturbava. Quem me visse assim no escuro pensaria que eu estava urinando. E não havia muita diferença mesmo, salvo um soluço agudo na hora em que eu me expulsava de mim. De imediato então me encolhia em torno do meu púbis, e costumava aí escutar o ruído dos ratos ali dentro, eles roíam, roíam o que viam pela frente, uma vez roeram a minha merenda ocasional, roíam tudo (um deles uma noite, vi de longe à luz da lua, parou a furungar no meu ralo esperma jorrado no chão de barro batido do paiol). Eu esfregava a mão lambuzada de esperma na calça, limpava ela, cheirava-a, e voltava ao meu posto de vigia sentado ao lado da entrada principal da velha construção de madeira. (*A céu aberto*, p. 72)

Como não há sentimentos nas atitudes dos protagonistas, as relações com outras pessoas do mesmo sexo ou sexo oposto são também pautadas apenas pela atmosfera erótica, sem qualquer tipo de aprofundamento. No caso de *A céu aberto*, isso fica claro quando o protagonista e sua esposa, depois que ela o abandona e retorna, praticam o ato sexual pelo simples fator costumeiro da relação, sem qualquer sentimento envolvido a não ser o prazer:

Ela estava no meu colo enquanto eu fazia a vigília sentado à entrada do paiol. Senti mais uma vez enrijecer o meu pau sob suas coxas, houve um relâmpago, uma trovada, e pensei que antes que caísse o aguaceiro eu ia meter e foi o que se deu, abri a braguilha, arredei os fundilhos molhadinhos da calcinha dela, e a água começou a rolar torrencialmente sobre nós e senti que ela podia se liquefazer junto com tudo, e mais líquido expulsei de mim para suas entranhas e nós gritávamos juntos, num solavanco me saiu outra gozada surpreendente como se viesse do cérebro de tão espremida, e molhados entramos no paiol e nos deixamos aquecer pelo bafo de uma vaca inesperada que de repente começou a nos lambar lambar lambar... (*A céu aberto*, p. 109)

De maneira semelhante, em *Harmada*, quando a ação sexual envolve algum tipo de sentimento, ela é negada, como se vê no exemplo abaixo em que, para verificar a fertilidade do protagonista, é solicitada uma amostra de esperma:

O meu pau iniciou a inchar, dali irromperia o jorro que eu levaria para o doutor analisar, seria eu o estéril?

Jane berrava que ao menos não me fizesse de morto no banheiro, que eu não quisesse contar a conversa com o doutor, que pelo menos lhe dissesse alguma coisa, um boa-tarde, um beijo ela já nem pedia mais porque era artigo de luxo atualmente.

O meu pau já não se apresentava tão grosso nem tão comprido como antigamente, já não ficava na posição tão certa diante da força gravitacional de uma boceta, coisas da tal meia-idade; mas, mesmo com Jane a dar bordoadas na porta, ele alcançara naquele banheiro o seu ápice, com

esse jorro que vinha vindo eu ficaria sabendo enfim se a minha porra dava ou não no coro [...] ai Jane, ai Jane, não me enche o saco Jane, gritei ejaculando dentro do vidrinho. (*Harmada*, p. 32)

Portanto, nos dois romances o baixo corporal e tudo o que está relacionado a ele é destacado, enquanto o mundo interior é minimizado ou espalhado no rebaixamento daquele. Dessa maneira, é pelo corpo que estes sujeitos evidenciam alegrias, tristezas, ódio ou afastamento de outros seres humanos. Nesse sentido, se o grotesco literário, por intermédio do corpo, surge como uma forma de experimentação da vida, será somente pelo corpo e, conseqüentemente, pelo grotesco que esses sujeitos entrarão em comunhão com a própria vida.

Assim, é por meio de seus pensamentos, de suas ações e de seus corpos que eles se tornam parte de todo o conteúdo grotesco presente nas duas obras. Por isso, o conteúdo das narrativas é manifesto nos corpos dessas vozes que contam tudo o que sucede ao longo dos romances. O narrador é quem apresenta em sua mente – por meio da loucura e da mania –, em seu corpo – aberto em feridas e a exterioridades – e no baixo corporal, aspectos que tangem à estética do grotesco, comprovando que o conteúdo presente nos romances, por meio da voz do narrador, de fato, é constituinte dessa estética.

Semelhante ao que acontece com o conteúdo das narrativas, seu aspecto formal segue no mesmo caminho, evidenciando, a manifestação do grotesco também no que diz respeito ao aspecto estético. Com efeito, se pensarmos a partir do fato de que esses personagens constituem-se como sujeitos grotescos e, consoante a isso, entendermos conforme nos diz Antonio Candido (1974, p. 79), que “os contextos adequados asseguram o traçado convincente da personagem”, veremos que os contextos narrativos nos quais os personagens são inseridos assemelham-se e refletem os traços que delineiam as suas formas de viver. Portanto, à medida que são sujeitos que se compõem como indivíduos grotescos, a configuração da narrativa de cada uma das obras dá-se da mesma forma, confirmando que elas se apoiam na estética referida.

Nesse sentido, Bennet, citado por Candido (1974, p. 75), afirma que em um texto literário, um personagem “deve, de algum modo, fazer parte do molde, constituir o lineamento do livro” como, de fato, fazem parte do conjunto da obra os personagens nollianos. Em outras palavras, se os personagens que constituem os romances são grotescos, a sua forma de narrar seguirá em um lineamento análogo. Inevitável, nesse contexto, não concordar com a fala de Rosenfeld (1985, p. 85) quando afirma que na literatura contemporânea o ser humano foi desmascarado e, assim, ele “também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não

podendo demiti-lo por inteiro, deixa de representar o retrato de indivíduos íntegros” e, por isso, o próprio romance passa a ser um tipo de narrativa fragmentada, opondo-se àquilo que é considerado tradicional. Assim, o grotesco surge como elemento unificador que dá sentido às quebras apresentadas nos romances, questionando a forma linear clássica de escrever um texto literário, conforme atenta Kayser:

Com a perspectiva grotesca dá-se unidade ao romance e, ao mesmo tempo, determina-se a escolha do narrador. Do ponto de vista formal, as cenas se alinham, uma presa na outra; o relato concentrador e a descrição extensiva apenas podem desdobrar-se. E quase todas essas cenas são grotescas: o que parece pleno de sentido, se nos revela como algo destituído de sentido, e o que nos era familiar, fica estranhado. Trata-se de arrancar o leitor da segurança de sua cosmovisão e de salvaguarda no seio da tradição e da comunidade humana (1986, p. 62).

Assim, como o grotesco é uma estética que tem por característica unir o que, em aparência, é fragmentado e disperso, é justamente ele quem reúne em um todo coerente a problemática da voz grotesca e do questionamento da forma de narrar presentes em *Harmada* e em *A céu aberto*. Dessa maneira, o grotesco literário e seu modo de se manifestar na forma dos romances surgirão a partir da supressão e da quebra do espaço-tempo, além de procedimentos tangentes ao fluxo de consciência dos narradores protagonistas – que indica na forma do romance a loucura de seus personagens – e suas narrativas frívolas, que revelam na falta de narratividade a incapacidade de contar dos narradores.

A partir disso, as narrativas ramificam-se em digressões, regressões e mudanças de cena que revelam a presença do grotesco, de forma que a enunciação atua como uma espécie de reflexo da psique dos personagens principais, confirmando a fala de Candido, quando diz que “a personagem só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim das contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (1974, p. 54). Assim, personagens grotescos encontram-se em situações narrativas geradas por uma estrutura e enunciação de procedimentos também grotescos. Portanto, aliando-se um fato a outro, temos um tipo de narrativa que se dá de maneira fragmentada, com repentinas mudanças de foco daquilo que se narra, mas que encontra no grotesco a forma de unir-se em um todo coerente.

Consoante a esse fato, conforme mostra Rosenfeld (1985, p. 77), na arte moderna a perspectiva foi abolida e, por conta disso, a realidade representada nas obras de arte sofreu – e ainda sofre – variações e distorções que, no caso do romance, indica a ruptura com o espaço, ou, como nos dizeres do crítico, “a eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece

corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal, foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’, funde-se passado, presente e futuro” (1985, p. 80). Exemplo dessa fusão acontece no momento em que o personagem central de *Harmada* conhece, no escritório em que trabalha, Jane, a sobrinha de seu chefe (Alexandre), com quem decide se casar:

Eles [Alexandre e Jane] se retiram, vão para uma sala ao lado. Conversam a meio-tom, volto ao meu trabalho, toc-toc-toc nas teclas. Sou um homem, ela uma mulher, um minuto de meditação, estalando os dedos fatigados. Porque enfim não caso?
Jane é o nome dela. Todos têm um nome, é preciso proclamar o seu, o seu é... JANE!
Com Jane estou casando hoje, exatamente três meses depois de ela chegar e me apresentar o endereço onde nós dois nos encontrávamos naquele preciso instante. (*Harmada*, p. 30)

Nesse trecho, é nítida a subversão da temporalidade na qual se pauta a narrativa, uma vez que apenas na mudança de um parágrafo para outro o narrador sai de uma situação narrativa para outra completamente distinta. Ressalta-se também que em ambas as situações o narrador utiliza os verbos no presente do indicativo, como se tudo estivesse ocorrendo ao mesmo tempo em que enuncia os episódios, revelando um tipo de narrativa sem pausas e sem mencionar qualquer aspecto transitório separando a ação de conhecer Jane e a de se casar com ela. Assim, a marcação temporal é deixada de lado em favor da sensação de rápida transitoriedade, gerando uma sensação de presente perpétuo. Com isso, o narrador estreita os espaços no qual se encontra e rompe com a cadeia diacrônica do tempo. Assim, de acordo com Cordeiro (2008, p. 31), “a descontinuidade das ações transparece devido à intensidade com que o momento presente é narrado. O ritmo da narrativa acompanha o olhar do narrador-protagonista, um olhar vago que nada extrai das coisas que contempla”.

Caso semelhante, no mesmo romance, aparece quando o protagonista, ao retornar a si após uma intensa digressão, troca algumas palavras com seu amigo Bruce e, em seguida, muda-se o foco do que é narrado de forma que, repentinamente, ele e Cris estão visitando um apartamento que objetivam alugar:

Eu lembro: este espetáculo ficou oito meses em cartaz.
_ Você fez a sesta? – perguntei de novo para Bruce que, eu via agora, voltara a se sentar na sua velha poltrona da sala.
_ Não – ele respondeu tirando os olhos por um segundo da página de um livro.

Eu e Cris entramos num apartamento que vimos num anúncio, para alugar. Cris avança pelo espaço mais rápida que eu, entra nos dois quartos, diz que gosta mais do quarto que dá para os fundos. Por enquanto ainda olho pela janela da sala, vejo uma fila enorme que dobra a esquina, pelo jeito candidatos a algum emprego de uma fábrica de cofres, onde a fila começa... (*Harmada*, p. 66)

Novamente, espaços diferentes são aproximados pela forma com que o narrador conta os fatos que vivencia. Para produzir esse efeito, ele demonstra, primeiramente, o diálogo que mantém com seu amigo e, em seguida, recorta outra cena, utilizando vocábulos no presente, que indicam a imediata experiência do que é narrado, o que nos leva a entender que a linguagem passa a ser o elemento narrativo mais importante do que o próprio acontecimento narrado, uma vez que é tão somente por meio dela que o protagonista se apoia para indicar que vive em um presente perpétuo, sendo este uma forma de manifestação da interioridade do sujeito narrativo. Ao fazer isso, situações distintas são postas lado a lado como se formassem, juntas, um todo contínuo, comprovando que os acontecimentos do passado, do presente ou do futuro representam, para o protagonista, uma linha que não é interrompida por lembranças, saudosismo ou aspirações, o que vem de acordo com o que diz Sobreira (2010, p. 71-72) ao afirmar que as obras literárias de Noll se fazem por meio de

fragmentações e outras 'sequelas do subdesenvolvimento' narrativo [...] Portanto, mais do que buscar o valor tradicional contido na "reconciliação harmoniosa das ambiguidades textuais", como recomenda Iser (2000, p. 311), as narrativas de Noll optam por multiplicar essas ambiguidades e indeterminações, bem como promover "desarranjos" textuais, que se materializam sob a forma de omissões, rupturas, processos paratáticos, entre outros.

Por sua vez, o narrador de *A céu aberto* cria uma sensação de atemporalidade e embaralhamento espacial quando passa de um acontecimento a outro. Em um primeiro momento ele começa a refletir – enquanto faz sexo com sua esposa – sobre o fato de que ela objetiva ir para a capital da Suécia com o filho de Artur. Assim, ele insere, em um único momento, variados pensamentos seus e, no ritmo deles, pode-se observar a intensidade da relação sexual que ocorre naquele instante. Entretanto, logo após o orgasmo, o narrador dá início a um novo parágrafo e, neste, sua mulher já retornara de Estocolmo:

[...] pois nesse momento a minha mulher senta-se nas minhas pernas, os braços em volta dos meus ombros e parece que vem me pedir um afago porque vai me abandonar. Eu sinto, ela quer seguir o filho de Artur por onde ele for, agora é Estocolmo, ela vai também eu sei,

conta balbuciando aos meus ouvidos como alguém que se confessa, murmura a sua paixão implacável pelo rapaz, sim, vai para Estocolmo com ele, depois verá no que vai dar, mas por enquanto quer segui-lo para Suécia, que nossa paixão se esgote lá se for o caso, em Estocolmo, mas que eu não deixe de vivê-la em toda sua extensão, o meu pau estava endurecendo entre as coxas dela e acabou gozando antes do tempo, a virilha toda molhada.

Pois vivi os últimos anos com ele em Estocolmo, me conta a minha agora ex-mulher já muito mudada, a fisionomia com algumas quase-marcas, o olhar sem o brilho afoite de antes [...] (*A céu aberto*, p. 106)

O que o narrador faz nesse trecho é uma supressão do tempo narrativo, indicando que alguns anos se passaram de um parágrafo a outro, o que torna passível ao leitor depreender duas interpretações: a primeira faz com que ele entenda que qualquer fato que tenha ocorrido entre o momento da partida da mulher e o seu retorno não tem importância para o enredo, por isso a omissão do narrador. A segunda leitura complementa a primeira e faz com que o leitor entenda que nos anos que se passaram o protagonista manteve a sua condição – diferentemente da de sua mulher – como se o tempo não exercesse qualquer tipo de influência em si próprio, pois não há referências sobre envelhecimento, mudança de vida, atitudes, parecendo até que permaneceu parado no mesmo lugar. Em outras palavras, o narrador suprime o tempo do romance, tornando-o fragmentado, indicando a persistência da condição grotesca que vive. Assim, sua atitude como narrador assemelha-se à sua condição de personagem, confirmando que a literatura “moderna não apenas reconhece a forma relativa e subjetiva do espaço e tempo no que tange à temática da obra; mas, além disso, assimila essa relatividade à própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1985, p. 81). Dessa maneira, podemos concluir que esse sujeito narra também de forma grotesca, uma vez que rompe com as barreiras do senso comum no que diz respeito à forma de contar uma narrativa.

E como há uma fusão das noções temporais e espaciais, de modo a evidenciar a não influência do tempo na constituição dos narradores personagens, há, por meio do fluxo de consciência, a tentativa de reproduzir no plano da enunciação o aspecto atemporal das obras. Para tanto, “desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador” (ROSENFELD, 1985, p. 83) e o romance faz-se, por conta disso, tão somente pela visão fragmentária do narrador-personagem. Esse procedimento indica o enfraquecimento da experiência e a consequente dificuldade de atingir-se a visão da totalidade dos acontecimentos observados, que são contados fragmentariamente por uma voz que já não sabe mais como narrar. Esta nos coloca dentro da consciência do personagem, permitindo participar de toda a sua intimidade e reflexões que, indicando o processo de esvaziamento da figura do narrador e também da

figura do personagem, demonstra o esvaziamento da própria identidade do sujeito pós-moderno.

Aliado a isso, é importante ressaltar que a estética do grotesco relativiza o conceito de mimese e dá asas a uma “imaginação selvagem”, para ressaltar, segundo Kayser (1986), o sobrenatural e o absurdo. Dessa maneira, o grotesco desfaz os conceitos da lógica e, com isso, demonstra a realidade tornada estranha, a ponto de que “suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz”, permitindo-nos “sentir um ligeiro estremecimento, ante o espetáculo descomunal do mundo cujas categorias básicas perdem sua validade” (ROSENFELD, 1985, p. 61).

A consciência dos personagens manifesta o grotesco justamente por meio dessa ordem desfeita, dando margem a uma imaginação de um “Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” e cuja consciência se apresenta por meio de um constante fluxo psíquico, que desfaz com “a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia dos acontecimentos” (ROSENFELD, 1985, p. 84). Assim, à medida que se desfaz a figura do narrador clássico e evidencia-se a desconstrução do protagonista enquanto herói romanesco, dá-se margem à “imaginação selvagem” defendida por Kayser, que é a maneira de evidenciar o fluxo de consciência.

Em *A céu aberto*, um desses momentos recorrentes de fluxo de consciência se dá em uma passagem em que o protagonista observa os soldados do exército de seu país tomarem banho em um rio e começa a refletir sobre como estaria o seu irmão, imaginando o que eles fariam juntos quando ele voltar a ter boa saúde:

[...] eu não tinha a menor ideia do que seria feito do meu irmão, se ele realmente seria sarado, se um dia receberia alta da enfermaria da frente de batalha e viria novo mais uma vez a me pedir colo quando cansasse das caminhadas, a querer jogar comigo a bola toda de retalhos coloridos, a me pedir historias em cujo final alguém dominasse a *fera da arcada*, era como ele chamava aquele animal misto de muitos que ele próprio inventara numa noite de tormenta tropical em que acabamos flagelados no salão da paróquia da Trindade, pois bem, ao chegarmos no salão da paróquia ele já tinha a *fera da arcada* todinha em mente sei lá, cabeça de leão, dorso enorme, prateado, frio e liso como o de um peixe à luz da lua sereníssima como ele mesmo dizia, lua sereníssima, e se estirava então para o meu colo, coisa que muitas vezes me chateava, aquela massa menor que eu mas não muito se enrodilhando em meu peito e barriga, tantas vezes sentado sobre as minhas pernas, outras tantas sentado sobre o meu próprio pau como se ele não soubesse (...) eu então depressa indo até o colchão dele, despejando-o sobre os lençóis encardidos, depois trepando na cadeira para ver melhor lá fora, a noite esfregando a cara

na vidraça, eu bebendo aguardente, o esperma escorrendo no vidro iluminado pelo poste, mais atrás a lua cheia, em primeiro plano o esperma escorrendo parecia que entre uma estrela e outra, e se o cão latisse eu contaria amanhã de manhã para o meu irmão que o cão latira de madrugada porque um homem tentou forçar a nossa porta e só não conseguiu arrombá-la porque fui acordado pelo cão raivoso latindo, e fui até a porta e dei três pontapés nela para o homem ouvir quem estava ali. (*A céu aberto*, p. 21-22, grifos do autor)

Neste trecho, são postos em um único parágrafo o passado (“era como ele chamava aquele animal misto”), o presente (“eu não tinha a menor idéia”) e o futuro (“e viria novo mais uma vez”), todos vivenciados e imaginados pelo narrador. Com isso, João Gilberto Noll rompe as barreiras temporais usuais de uma estrutura narrativa, dando-lhe um contorno grotesco. Entretanto, o caráter grotesco dessa passagem não se faz apenas por essa atemporalidade, mas também pela reunião de tópicos nela inseridos, como a fera da arcada – animal em si grotesco por misturar em sua aparência a de diversos outros seres –, a atitude de aproximação de seu irmão, remetendo a uma possível relação incestuosa, e também pela inserção repentina da imagem de esperma escorrendo em um vidro, bem como a de um cão latindo e uma possível tentativa de arrombamento. De certa maneira, é como se os mais diversos pensamentos do protagonista se enredassem em uma teia e, nesta, diversas ramificações fossem inseridas repentinamente. Esse fato reitera a falta de lucidez do personagem, de maneira que seus pensamentos insensatos e encadeados de forma disparatada se mostram como reflexos de tal falta.

Em *Harmada*, um desses momentos em que o narrador-personagem nos coloca diante de um fluxo de consciência ocorre logo no início da narrativa. Depois de dar a “cusparada” na ferida do garoto, o personagem sai de um matagal e começa a perceber a sua condição grotesca e, como se estivesse em um intervalo de espaço entre a sanidade e a insanidade, a sua narrativa torna-se mais frenética:

Agora eu me desvencilhava do matagal e tudo me pasmava um pouco, eram aquelas unhas que eu via como sendo minhas, as mãos abertas, os dedos esticados, aquelas unhas enormes como se não as cortasse havia meses, quase não reconhecia mais aquela casa para onde nesse instante eu parecia me dirigir, ali, a poucos passos, bem poucos, é você?, ela disse assim que me viu abrindo a porta, as mãos sobre a mesa, os cabelos loiros escorridos, Sandra, sabe Sandra, eu falei, sabe, estou precisando de um banho, olha, e uma canção manhosa começou a tocar, acho que na vizinhança, e eu poderia dizer o vento, eu poderia dizer a bruma, e poderia dizer o que mais?, que eu viera cheio de presentes, que era só voltar no carro e pegar, mas a minha aparência

estava escura da terra e eu disse que precisava tomar um banho.
(*Harmada*, p. 9)

Percebe-se que o narrador mistura várias cenas em um mesmo parágrafo, visto que fala sobre si, conversa com uma mulher, Sandra, ouve uma música ao longe, e, ao se olhar no espelho, reconhece a sua aparência. Em outras palavras, pode-se dizer que João Gilberto Noll, por meio de seu narrador, mistura elementos de naturezas diversas: visual (aparência), tátil (unhas, presente, mãos sobre a mesa) e auditiva (música), além de quebrar a ordem lógica da estrutura de um parágrafo, uma vez que a maneira de narrar do personagem abandona elementos como o ponto final, o travessão e as aspas, misturando a sua voz e a de outro personagem. Ou seja, por meio do procedimento do fluxo de consciência, no qual se alia o grotesco, rompe-se com a ordem e a coerência das estruturas narrativas que o narrador clássico produzia aos acontecimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, viu-se como nos romances de João Gilberto Noll as posições de narrador e personagem são abaladas, de modo que é possível dizer que há um constante afastamento da posição de narrador por parte dos personagens principais de cada livro, encarregados por tal função. Assim, no romance *A céu aberto*, as narrativas propriamente ditas são mais desenvolvidas por outros personagens que pelo protagonista e também narrador do romance. Por seu lado, o romance *Harmada* não se desenvolve nos moldes de uma narrativa linear e clássica, uma vez que não há um objetivo que guia o protagonista a qualquer fim, de modo que a história se faz por meio do conflito vivido pelo protagonista entre ser narrador ou ser personagem.

Na primeira parte do capítulo discutiu-se a narrativa de *A céu aberto* e, nesta, a guerra no qual estava inserido o protagonista. Nesse caminho, verificamos como a experiência da guerra foi alterando o personagem principal e culminou na ausência de capacidade narrativa daquele que deveria ser o narrador. Desse modo, é com esse momento da vida do personagem que podemos iniciar a comprovação de que fala Benjamin acerca da experiência dilacerante da guerra. De fato, o que ocorreu com o protagonista foi exatamente aquilo que Benjamin (1994) discute em seu texto “Experiência e Pobreza”: a arte narrativa perde seu espaço, posto que uma geração que viu e, o que é mais, que vivenciou a guerra, já não é mais capaz de por em palavras o que sofreu naquele tempo.

Nessa esteira, destacam-se os resultados que a experiência da guerra causou no protagonista, de modo que foi possível comprovar que sua memória foi, de fato, dilacerada e que, por conta disso, sofre de um estado dispersivo agravante, o que o leva a questionar sobre sua loucura: “Que confusão eu tinha na cabeça, seria isso o que chamavam de loucura? De uma coisa sai outra de onde sai outra e assim sem parar, mas sem mostrar o fio que esclarece a sucessão dos fatos. Sim, eu era confuso, o mundo me atordoava” (p. 105). À medida que se questiona sobre seu estado mental, demonstra o seu desejo em perder a posição de narrador. Assim, reitera a sua vontade de silêncio, de não transmitir experiências e, para tanto, dá voz aos outros personagens que, muito embora “aceitam” essa posição, não pronunciam palavras duráveis e, tampouco, narrativas grandiosas, mas apenas narrativas frívolas que pouco interessam para a história.

Para reiterar essa crise narrativa da modernidade, Noll utiliza-se da imagem cunhada por Benjamin a respeito do homem que viaja pelo mar. Portanto, diminui-se a condição (que nunca foi elevada) do protagonista, tornando-o um escravo sexual de um comandante do

navio e, além do mais, limita a sua possibilidade de observação do mundo, que se torna reduzida a uma pequena janela na cabine do navio. De maneira semelhante, o próprio comandante desse navio, que deveria, teoricamente, ser um homem com várias histórias para contar, pouco diz; nessa esteira, ele opta por entender o desprezível – no caso do cuspe que o protagonista lhe dá – como uma medalha mais valiosa que qualquer outra. Desse modo, comprova-se que o baixo ganha destaque em detrimento de feitos heroicos.

Por sua vez, o romance *Harmada* calca-se na figura de um narrador-personagem que oscila entre assumir a posição de narrador ou de personagem. Desse modo, o protagonista, em determinados momentos, vê-se inteiramente como personagem, posto que encara sua vida como uma constante encenação. Por outro lado, percebe a sua condição de narrador, e assume, também, apenas essa postura em certos momentos do romance em que conta histórias para outros personagens.

Por fim, se temos essa situação de conflito no que diz respeito à postura do protagonista, especialmente no que tange às suas ações, temos também esse embate ocorrendo no próprio indivíduo, que encontra em uma voz dentro de si e numa presença que caminha ao seu lado a representação da figura do narrador contra a figura do personagem. Assim, cria-se um combate entre atitude *versus* pensamento, em que o pensamento nos remete à imagem do narrador, enquanto a atitude nos leva às ações realizadas pelo personagem.

A partir disso, vê-se que esta narrativa se desenvolve não por meio de uma história que se desenrola tradicionalmente, ou seja, por um começo, meio e fim, em que é possível determinar facilmente qual seja a trama ali desenvolvida e que, principalmente, gira em torno de um personagem heroico que tenha uma evolução e, conseqüentemente, um aprendizado. Ao contrário de tal estratégia, esse romance não possui uma trama que seja facilmente delineada e, principalmente, dotada de um personagem cuja característica primeira seja o heroísmo. Nessa esteira, *Harmada* constitui-se por um questionamento da tradição narrativa, desconstruindo certas noções estanques da teoria narrativa, como a de narrador e a de personagem, problematizando-as por meio do conflito externo – isto é, para o próprio leitor que estranha o que lê – e interno – no que diz respeito à própria constituição do personagem principal.

Portanto, vemos que não há nos dois romances qualquer tipo de saber que é transmitido pelos protagonistas de cada um. Eles, na realidade, não contam, necessariamente, qualquer história, não passam qualquer exemplo e, por isso, não dizem palavras que possam ser duráveis no tempo, ao pensarmos em termos benjaminianos. Assim, há somente um vazio narrativo, o foco em descrições de estado de excitação, de suas condições de homens

perdidos, seja na guerra, seja na cidade de Harmada, e que são pessoas desprezíveis, ou, como afirma o próprio narrador de *A céu aberto* sobre si próprio, mas que equivale para o de *Harmada* também: um “morto a céu aberto, repasto para os urubus, exposto às intempéries com o fígado despedaçado à mostra, a sobra de uma tripa intestinal a poucos metros... Que um cão faminto a vislumbre e venha...” (p. 130).

Nesse caminho, quando os narradores-personagens voltam-se para si, seus pensamentos são ilógicos, suas narrativas fragmentadas e pessoais, seus modos de narrar tornam-se vagos e, dessa maneira, pouco importa o que se conta. Por conta disso, ganha destaque o como se conta, ou seja, a linguagem que parece ser o verdadeiro personagem principal, como evidencia Costa Pinto (2005, p. 118) ao afirmar que na “obra de João Gilberto Noll há duas personagens fundamentais: uma é o protagonista anônimo que aparece em seus contos e romances; a outra é a própria linguagem”. Nestes casos, torna-se interessante e foco principal dos romances apenas as insensatas reflexões ilógicas e não o que tentam dizer os protagonistas, o que constitui uma característica do grotesco em que estão baseados os romances nollianos.

A partir do que foi exposto no segundo capítulo, pode-se vislumbrar que os narradores-personagens de *A céu aberto* e *Harmada*, como propõe Hall (1999), constituem-se como sujeitos pós-modernos. Dessa maneira, o que se vê são dois homens cujas identidades são intercambiáveis e quase inexistentes. Assim, buscou-se evidenciar as diversas maneiras de manifestação da falta de identidade desses indivíduos pós-modernos que narram os romances, o que ficou claro a partir de dois pontos de vista: o anonimato e falta de origem; o esvaziamento.

Sobre o primeiro caso, a falta de nomeação e origem manifestam-se por meio do fato de não possuírem um nome ou local de origem que os identifique. Desse modo, não é possível chamar estes narradores-personagens por outros nomes que não esses que foram utilizados no trabalho como “personagem”, “protagonista”, “narrador”, dentre outros que dizem respeito às nomenclaturas cunhadas pelas teorias narrativas. Nesta linha de raciocínio, não se pode dizer qual o país ou cidade de procedência destes eus que narram suas histórias, o que corrobora não apenas com a falta de nomeação, como também com o fato de não possuírem uma nação ou qualquer outro tipo de agrupamento com o qual possam se identificar. Assim, pode-se perceber que em seus romances, João Gilberto Noll busca o maior afastamento possível de questões nacionalistas e o faz por meio de narradores que anseiam uma espécie de isolamento.

Em outras palavras, o imaginário coletivo que, segundo Anderson (2008), constitui uma nação, é deixado de lado em favor de uma narrativa pessoal, tanto no que diz respeito ao

seu conteúdo – a existência do protagonista – quanto à sua forma, explicitada pela presença de palavras que dizem respeito à primeira pessoa como pronomes e verbos. Assim, esses personagens nada mais são que um reflexo da sociedade pós-moderna, que já não mais estabelecem relação com um pequeno grupo e tampouco constituem suas identidades com base neles. Ao contrário, tratam-se de homens cujas identidades são cambiáveis, até ausentes, uma vez que não se apegam a qualquer forma de padrões pré-estabelecidos por uma norma social vigente.

Por sua vez, a questão da memória surge como um aspecto complicador da própria questão do tempo e do espaço na narrativa. Conforme diz o narrador de *A céu aberto*, ele encontra dificuldade em unir o passado e o presente em uma linha de tempo racional, pois o tempo e o espaço, para ele, aparecem de forma fragmentária. Desse modo, o conteúdo do romance e a sua forma se espelham, pois há uma constante mudança do foco cenográfico, ou seja, o narrador está em um ambiente e, repentinamente, encontra-se em outro. Da mesma maneira, o tempo parece-lhe fragmentado; e tanto essa afirmação é verdadeira que no intervalo de um parágrafo a outro a mulher do protagonista faz uma viagem de ida e volta para Estocolmo, passando-se vários anos apenas nessa mudança.

Dessa maneira, o afastamento de questões relacionadas à pátria, aliado ao esvaziamento da memória que acarreta a quebra de noções espaços-temporais, levam os protagonistas a um estado de esvaziamento de si e a uma perda de identidade. Assim, ao passo que se consegue mostrar, como foi feito até aqui – que esses dois personagens são indivíduos sem uma confortadora narrativa de si e, principalmente, estão em um processo de esvaziamento daquilo que diz respeito à sua própria existência, pode-se afirmar que são personagens que sofrem um processo de apagamento.

Com isso, a falta de identidade revela-se por meio da exploração corporal de ambos, uma vez que não se limitam a qualquer valor sexual cunhado pela sociedade. Com isso, suas identidades não refletem, mas integram-se aos seus corpos e eles, personagens, passam a não terem um corpo, mas a se constituírem como um. Portanto, o sexo neste contexto não diz respeito simplesmente a uma saciação do prazer, mas a uma forma de demonstrar no corpo o quanto suas identidades são cambiantes.

Em suma, o que pode ver nestas duas narrativas são dois personagens sem um traço identitário definido. Dessa maneira, é possível observar que esta questão atravessa toda a narrativa e continua em aberto mesmo no final dos romances, pois ambos não possuem um encerramento propriamente dito, o que pode dar a entender que os protagonistas continuarão à deriva e, assim, sem encontrarem origens, memórias, nomeação, ou seja, uma identidade.

Por fim, com esta questão da identidade e dos aspectos circundantes a ela, somos levados também a questionar sobre qual é o foco do conteúdo narrativo das obras de Noll. Uma resposta para tal questionamento pode ser encontrada em Machado (citado por Perrone-Moisés, p. 92) que demonstra certa lamentação quando diz que “entre os muitos méritos de nossos livros nem sempre figur[e] o da pureza da linguagem”. A partir dessa afirmação do escritor, é possível dizer que Noll a leva ao extremo, de maneira que torna possível dar a ela um outro sentido: pureza da linguagem, para Noll, é, digamos, “pureza suja”, pois ele preza pela palavra crua, carregada de subjetividade e, principalmente, pelo que diz respeito ao baixo humano e, por conseguinte, ao grotesco. Desse modo, Noll trabalha em seu texto uma relação intrínseca entre conteúdo e forma e, assim, faz com que se o assunto é grotesco, a forma da obra também o seja e, neste caminho, ela seja pautada por quebras com o molde de literatura ao qual o leitor esteja acostumado, confirmando que a crise da palavra é um dos aspectos mais marcantes de suas obras.

A partir das análises feitas no primeiro e segundo capítulos, em que tratamos da figura do narrador e do personagem, respectivamente, a terceira parte da dissertação buscou reunir esses dois elementos da narrativa, a fim de evidenciar que é por meio do embate entre adotar uma ou outra posição que o grotesco se manifesta, de modo que ele se apresenta tanto na voz, quanto no corpo desses narradores-personagens. Com o intuito de demonstrar como esse duplo papel exercido pelo protagonista corrobora na construção do grotesco literário dentro dos dois romances, primeiramente fez-se uma breve explanação acerca do que constitui a estética ora estudada a fim de tornar clara a sua manifestação, recepção e constituição.

Ao longo da explicação do que compõe a estética do grotesco, vimos que ele é, essencialmente, uma maneira de questionar a ordenação do mundo tal como o vemos em superfície, de forma que o autor que se apoia – dentre várias outras, na estética grotesca – busca romper a disposição usual das coisas para celebrar uma subversão do senso comum, porém não de forma a elaborar uma distinção entre certo ou errado, alto ou baixo, distinguindo uma oposição crucial entre esses polos, mas para evidenciar a sua inseparabilidade e o equilíbrio de forças opostas. A partir dessa concepção, Thomson (1972, p. 27) ressalva que o grotesco nada mais é que um conflito aberto e não resolvido entre esses dois estados incompatíveis que acontecem tanto na construção da obra quanto no efeito por ela causado, aspectos manifestados por meio da incompatibilidade vivida pelos protagonistas entre ser narrador e personagem de suas próprias narrativas e no efeito de estranhamento gerado no leitor ao longo da leitura das obras.

Dentre os aspectos do grotesco que geram no leitor o estranhamento e indicam o ato de afastar-se do senso comum e da ordem, destaca-se o corpo percebido sob um viés realista em que ganha destaque suas partes ocultas, tais como o falo, as nádegas e o ânus que são constantemente invadidos por outros corpos e objetos, ou mesmo neles praticam a invasão, o que faz com que o sexo, por meio de sua manifestação instintiva, seja tomado como metonímia dos personagens. Nesse sentido, o corpo baixo e grotesco é um dos elementos principais em que se vê o equilíbrio de forças opostas em detrimento de qualquer atitude moralista, pois, se como foi dito, o grotesco não apresenta distinções entre alto e baixo, positivo e negativo, com o corpo grotesco e o sexo não será diferente, uma vez que se apresentam de maneira ambivalente, sendo através dessa negatividade e positividade constantes que ele apresenta-se por um estado de transformação, uma mudança que não se completa, um contínuo jogo de oposições em que o “*antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressados” (BAKHTIN, 1987, p. 22, grifos do autor)

Com base nos aspectos gerais dessa estética, foi possível observar no terceiro capítulo que o grotesco manifesta-se nos romances a partir de dois pontos fundamentais: a forma e o conteúdo. Sobre este último, vê-se que os dois protagonistas mostram-se como grotescos ao passo que se observa, primeiramente, que seus corpos estão sempre abertos, seja em um sentido literal, com feridas e secreções, em um sentido físico, que se exprime por meio do apego ao sexo e ao baixo corporal, de maneira que estão abertos no sentido de predispostos a esse apego, e também em um sentido metafórico, em que ambos demonstram que suas vidas não se constroem por um sentido teleológico, culminando em um futuro que é, assim como suas vivências, aberto. A partir disso, temos ao longo dos romances dois protagonistas que são afeitos ao sexo e que revelam traços de sua interioridade por meio de evacuações, vômitos, gozo, de forma que não faltam aos dois romances descrições detalhadas de estados de excitação e saciação das necessidades naturais do corpo. Ainda sobre o conteúdo, foi possível verificar que a insanidade desses personagens segue na linha do grotesco, pois dá indícios de que ambos são sujeitos que vivem em um constante estado de evasão que não lhes permite uma percepção da realidade e linha memorativa coerentes. Por conta disso, os fatos que contam aproximam-se do grotesco por trazerem a marca da desordem, de modo que, algumas vezes, mesclam elementos de diferentes zonas da natureza, sobrepõem imagens e fazem associações que rompem com o senso comum de linearidade e dá margens a um fluxo de consciência em que “aniquilam as ordenações que regem o nosso universo” (KAYSER, 1986, p. 30).

A partir da insanidade e do fluxo de consciência revelados na figura dos protagonistas, surge a manifestação do grotesco na forma dos romances. Esse aspecto surge por meio de um dos elementos constituintes do grotesco: o questionamento da ordem, sendo que esse questionamento aparecerá nos romances em virtude de uma subversão espaço-temporal que retira o leitor do senso comum de um começo-meio-fim da narrativa tradicional. Dessa forma, é por meio do presente contínuo no qual estão inseridos esses sujeitos, bem como no fato de que na mudança de um parágrafo para outro há a aproximação de diferentes espaços nos quais se encontram os protagonistas que se pode construir uma relação entre a maneira de viver desses protagonistas e as suas formas de “narrar”, revelando, também no quesito formal e estético das obras, a dificuldade encontrada pelos narradores de contar o que vivenciaram. Assim, se em um determinado momento dos romances eles estão em um lugar, repentinamente e, em alguns casos, sem que eles próprios saibam como, estão em outros, o que revela que a capacidade dos protagonistas em unir o que, em teoria, seria linear, está abalada, dando-se margem a uma narrativa que se pauta pela quebra espaço-temporal e discursiva, em que se focaliza o baixo corporal, a insanidade e o fragmento.

Como se constrói por meio da relação entre corpo e voz, ou seja, no embate entre ser personagem ou ser narrador, o grotesco nesses dois romances de João Gilberto Noll surge como elemento que realiza a articulação entre a forma e o conteúdo das obras. A partir dessa constatação, percebe-se que o grotesco é o elemento estético que expõe a crise do sujeito, revelada por meio dos personagens, e a crise narrativa, observada no silenciamento dos narradores que encontram certa dificuldade em narrar e, em alguns casos, afastam-se de tal posição. A partir disso, o que se nota é que o grotesco presente nesses romances dá-se por meio da enunciação, refletindo a crise da palavra (enunciado) e a crise do sujeito (o enunciador). Nesse caminho, ele revela-se na relação corpo-voz, o que faz com que se os narradores-personagens, enquanto seres ficcionais, são grotescos, suas narrativas também o sejam. Dessa forma, nessas suas duas obras pode-se entender que há a presença desse artifício como procedimento literário que trabalha a relação intrínseca entre forma e conteúdo, permitindo ao grotesco ir além do plano temático e passar a se manifestar no plano formal dos romances e, portanto, nos modos de narrar, revelando que, em Noll, a própria linguagem é grotesca de um ponto de vista estético e de procedimento literário, por meio de metáforas, metonímias, rebaixamentos e desproporções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. J. M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- AMBROZIO, L. Juan sin Tierra: ironia & grotesco: renovação. *Revista Letras*. vol. 33, p.15-25, 1984.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- AQUATI, C. O grotesco no *Satíricon*. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1997.
- AVELAR, I. Bildungsroman em suspenso: quem ainda aprende com os relatos e viagens? In: _____. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 213-234.
- _____. *João Gilberto Noll e o fim da viagem*. New Orleans: Tulane University, s.d. Disponível em: <<http://www.tulane.edu/~avelar/noll.html>>. Acesso em: 10 fev. 2010.
- AZEVEDO, S. M. O grotesco em Machado de Assis: uma leitura de *A causa secreta*. *Transf/Form/Ação*. nº 11, p. 77-88, 1988.
- BAKHTIN, M. *A Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Y. F. Vieira. São Paulo: Universidade de Brasília, Hucitec, 1987.
- BARASCH, F. K. *The grotesque. A study in meanings*. The Hague: Mouton & Co, 1971.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAYNER, A. R. A. *Body, Corporeal Perception and Aesthetic Experience in the Work of João Gilberto Noll*. 2006. Tese (Livre – Docência) – King's College, University of London, Londres, 2006. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/Thesis.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2010.
- BUUREN, M. V. Witold Gombrowicz et le grotesque. *Littérature*. v. 48, p.57-73. 1982.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CORDEIRO, S. C. E. *Por vias e desvios: um panorama sobre o protagonista de João Gilberto Noll em suas trilhas contemporâneas*. 2008. Dissertação (Mestrado de Cognição e Linguagem) – Centro de Ciências do Homem, Universidade do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campo dos Goytacazes, 2008. Disponível em <http://www.joaogilbertonoll.com.br/Por_vias.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2010.
- COSTA PINTO, M. *Manual da Literatura Brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005, p. 118-120.

- EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. E. Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- GAGNEBIN, J. M. Não contar mais? In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 55-72.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. T. T. Silva; G. L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HARTMANN, G. *Vida fluída e escrita perversa: a questão identitária em A céu aberto de João Gilberto Noll*. 2011. Dissertação (Mestrado em estudos literários) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, 2011. Disponível em: < http://www.joaogilbertonoll.com.br/dirce_giu.pdf >. Acesso em: 05 jun. 2011.
- HORNE, L. *Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll*. 2005. Tese (Livre-Docência) – Faculty of the Graduate School, Yale University, 2005. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/pqdlink?did=1027483061&Fmt=6&clientId=50423&RQT=309&VName=PQD>>. Acesso em: 08 jun. 2010.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, nº12, p. 16-26. 1985.
- NOLL, J. G. *A Céu Aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Harmada*. São Paulo: Francis, 2003.
- NUNES, T. T. S. *Experiências do corpo e a explosão do avesso em João Gilberto Noll*. 2009. Dissertação (Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2009. Disponível em: <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/mestrado22.pdf>>. Acesso em: 09 set. 2010.
- OTSUKA, E. T. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PAIM, G. R. A poética dos grotescos. *Qfwfq*. vol. 02, nº 01, p. 105-125. 1996.
- PERRONE-MOISÉS, L. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: _____. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 81-106.
- PINSKI, L. *O realismo na época renascentista*. Moscou: Edições Literárias do Estado, 1961, p.119-120.
- RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Trad. L. M. Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

- ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989, p. 38-63.
- SELIGMANN-SILVA, M. Introdução. In: _____. *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 7-44.
- _____. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: _____. *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 45-88.
- SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SIMMEL, G. The metropolis and mental life. In: _____. *The Sociology of Georg Simmel*. Glencoe: Free Press, 1950, p. 409-424.
- SOBREIRA, R. S. *Escritas indeterminadas e sujeitos fragmentários em contos pós-modernos de João Gilberto Noll e Sam Shepard*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010.
- SODRÉ, M. *A comunicação do grotesco*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- THOMSON, P. *The Grotesque*. Londres: Methuen, 1972.
- WILLIAMS, R. Drama in a dramatized society. In: _____. *Writing in Society*. Londres: Verso, 1991, p. 11-21.
- ZUBIETA, A. M. *El discurso narrativo arltiano: intertextualidade, grotesco y utopia*. Buenos Aires: Hachette, 1987.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa

São José do Rio Preto, 24/02/2012

Marcos Rafael da Silva Neviani