

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 164 p.

O último romance de João Gilberto Noll retoma alguns aspectos caros à trajetória de criação do autor: o vazio existencial, a questão do erotismo, a temática do duplo e a problematização dos processos de narrar.

Quanto ao último aspecto, o enredo apresenta núcleos de acontecimentos centralizados na figura de um narrador em primeira pessoa que não é nomeado no transcurso dos fatos e cuja auto-avaliação desnuda a ausência de um projeto existencial: “sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer” (p. 44). Saliente-se que, em alguns momentos, esse narrador cede o seu lugar na estrutura da obra, a fim de que outros personagens assumam o comando, o que é feito através do deslizar da sua voz para a inserção da voz do Outro, que detém, então, momentaneamente o registro dos eventos, tudo em uma mesma estrutura frasal, sem a utilização de marcas textuais que indiquem a passagem da fala de um para outro personagem.

Com um irmão mais jovem, e doente, o narrador-protagonista sai em busca da figura paterna, que está lutando em uma guerra. Aqui, outro tema recorrente de João Gilberto Noll. Desde “Alguma coisa urgentemente”, conto de abertura de sua primeira obra, *O cego e a dançarina* (1980), a problemática do distanciamento ou da ausência da figura paterna se faz presente, reaparecendo em outras narrativas, entre elas, *Rastros do verão* (1986) e *O quieto animal da esquina* (1991).

A estranha guerra – em que os ideais da luta são indefinidos – coloca em confronto dois exércitos apenas identificados um

pela farda roxa, outro, pela castanha. O pai do narrador é general no primeiro deles e decide que o filho doente deve ficar numa barraca que serve como enfermaria. O narrador ingressa no exército do pai e assume o posto de sentinela temporariamente, desertando logo a seguir.

A ruptura definitiva se dá com um cuspo do narrador na cara do pai, e a atitude de retirar os sapatos e andar descalço revela-se como índice de assunção das próprias atitudes sem a dependência da figura paterna, bem como de um desnudamento frente ao destino. Entremeados a esses fatos, ocorre um *flashback* que focaliza Artur, um pianista homossexual, antigo amigo do pai do narrador, por quem o protagonista passa a sentir desejos sexuais.

O reencontro do narrador com o irmão, agora um sacristão, instaura uma outra via de acontecimentos em que a figura de um padre se apresenta marcada pela visão tensa entre Eros e Tanatos: o religioso repete um estranho ritual, deitando-se em um caixão para dormir. Numa ocasião, aparece realmente morto, e o rito transforma-se em realidade na contextualização da obra. A descoberta de fotos eróticas do irmão, encontradas em uma gaveta que guardava os pertences do padre, aguça a projeção do desejo incestuoso do narrador pelo irmão, que se transforma em mulher, e os dois passam a se relacionar sexualmente. A obra revela, através do seu forte componente erótico, um olhar de viés sobre os comportamentos da sexualidade humana, abrindo espaço para uma gama de envolvimento em que os papéis sexuais marcados socialmente são colocados em xeque e relativizados.

O emprego de vigia em um paiol gera no narrador um tédio intenso, que encontra na masturbação e no comer mariposas um lenitivo temporário. A propósito, a última das atitudes remete, intertextualmente, ao comer da barata de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, com uma diferença radical: o que na obra da autora é epifania e intensidade, aqui recebe um tratamento de cansaço existencial, de atitude momentânea, destituída da carga de tensão que a obra de Clarice contempla. Assim, o esvaziamento do narrador atinge a própria tradição literária de que se nutre o ficcionista, subvertendo recursos técnicos já trabalhados pelo sistema literário de que faz parte.

O aparecimento do filho de Artur, vindo da Suécia e encontrado na cama com a mulher-irmão, deflagra outro processo de envolvimento sexual do narrador, a princípio com o primeiro e depois envolvendo-os todos numa *ménage-à-trois*, que resultará na gravidez da mulher-irmão.

O filho de Artur quer ser um dramaturgo e defende um estranho "teatro da aparição" em que predomina a ruptura com toda a previsibilidade, propondo ao final de sua argumentação a própria inexistência de tal proposta dramática. A esse respeito, pode-se acrescentar que aparições, desaparecimentos, retornos, duplicações e imbricamentos ou de personagens ou de situações narrativas permeiam a composição da obra, dando-lhe um caráter de quebra-cabeça, de *puzzle*, a cuja composição parece faltar alguma peça, e que propõe ao leitor uma participação efetiva no preenchimento dos vazios textuais, processo esse já utilizado pelo autor, especialmente em *Bandoleiros* (1985).

A mulher-irmão e o filho de Artur acabam indo para a Suécia, ocorrendo um salto temporal, e a narrativa focaliza o sucesso do filho de Artur naquele país como um teatrólogo expressivo, bem como a volta da mulher-irmão e o restabelecimento do envolvimento dessa(e) com o narrador.

Além de o exército procurar o narrador para executá-lo, uma vez que o considera desertor, a tensão narrativa acentua-se pela atitude que comete: ele mata a mulher-irmão, o objeto do desejo que permeia a narrativa, fugindo a seguir tão-somente com a roupa do corpo e com o dinheiro que lhe rouba. Nessa fuga, encontra o duplo do irmão: um soldado-mulher, com pequenos seios e barba por fazer.

O embarque como clandestino em um cargueiro coloca o narrador como escravo sexual do comandante do navio, que lhe sonega informações sobre os acontecimentos exteriores, a fim de mantê-lo cativo e dependente de sua figura.

Por fim, num porto idílico, reveladoramente chamado Maia, ocorre nova fuga do narrador. No entanto, é levado até a polícia onde se faz de mudo. Ao sair, encontra uma prostituta, que leva ao hotel onde está hospedado e na parede da cabeceira da cama descobre um cartaz em que a descrição de um terrorista internacional, procurado pela polícia, assemelha-se a sua pessoa. Enquanto está com a prostituta, ocorre uma

explosão, e o narrador vê o prédio do Comissariado da Polícia em chamas e, logo a seguir, passos ríspidos no corredor anunciam-lhe a provável chegada de policiais. Frente à iminência da prisão, a única saída que encontra é “rir, dar uma boa gargalhada como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar” (p. 164).

Provocante, como a maioria dos narradores criados por Noll, o de *A céu aberto* revela-se como indigno de confiança, uma vez que nem tudo que relata resulta em veracidade para a economia da obra: esse narrador anônimo contempla e incorpora na narração fantasias, devaneios, evasões mentais, transbordamentos e encenações, chegando a afirmar em certo momento: “Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois” (p. 81). Nessa linha de imprecisão, outro problema que a obra coloca para o leitor vincula-se ao tempo da narração. Os aspectos verbais problematizam um possível momento que assegure o tempo em que o relato dos fatos é feito – em que pese o *continuum* das ações –, e a narrativa navega, à deriva, entre os “já”, “agora”, “hoje em dia”, “naquela época”.

Envolvido pelo episódico, o leitor sucumbe à escrita sedutora, quase sem se dar conta de que o processo eleito por João Gilberto Noll para a composição do narrado vai minando categorias caras à narrativa tradicional. Assim como em *Hotel Atlântico* (1989) o autor havia implodido o narrador ao final da narrativa, em *A céu aberto* tanto a confiabilidade do narrador é problematizada, quanto as noções de tempo e espaço carecem de suporte, envolvidas pela imprecisão.

Coerente com o restante de sua produção literária, João Gilberto Noll desmascara mais uma vez as contradições existenciais do ser humano, assim como aponta para o caráter de “invenção” que o seu texto ficcional engendra.

Norberto Perkosi
Universidade de Santa Cruz do Sul