



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

LAILA RAYSSA DE OLIVEIRA COSTA

A CÉU ABERTO DE JOÃO GILBERTO NOLL: UMA LEITURA RIZOMÁTICA

FORTALEZA

2018

LAILA RAYSSA DE OLIVEIRA COSTA

A CÉU ABERTO DE JOÃO GILBERTO NOLL: UMA LEITURA RIZOMÁTICA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para o grau de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C873c Costa, Laila Rayssa de Oliveira.
A céu aberto de João Gilberto Noll : uma leitura rizomática / Laila Rayssa de Oliveira Costa. – 2018.
100 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz.
1. Literatura contemporânea. 2. Rizoma. 3. João Gilberto Noll. 4. A céu aberto. 5. Pós-modernidade. I. Título.

CDD 400

LAILA RAYSSA DE OLIVEIRA COSTA

A CÉU ABERTO DE JOÃO GILBERTO NOLL: UMA LEITURA RIZOMÁTICA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para o grau de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Douglas Carlos De Paula Moreira
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

FORTALEZA

2018

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente aos meus pais, Adeilde e Mauro Belini, por, desde cedo, darem a mim todo incentivo e apoio aos estudos.

À Martine, minha orientadora, por toda atenção e cuidado essenciais para esta pesquisa e especialmente por seu valioso acolhimento amigo.

Ao Jivago, meu companheiro, pela contribuição diária, dada com dedicação, carinho e amor, para meu crescimento e minha felicidade.

Ao grupo de pesquisa, mediado pelo professor Cid, por todas as discussões essenciais para meu desenvolvimento intelectual.

À banca de qualificação, composta por Cid Ottoni Bylaardt e Douglas Carlos de Paula Moreira, por todas as contribuições gentilmente dadas.

Aos amigos que fiz nessa jornada, pela parceria, em especial aqueles com quem compartilhei as agruras e as alegrias de vivenciar a pesquisa acadêmica: Alisson, Bárbara, Elayne, Fernângela, Matheus, Raquel, Sávio, Stefanie e Yorrana.

À coordenação do Programa de Pós-graduação em Letras por sempre nos atender prontamente, em especial, Victor e Diego.

À Capes pelo auxílio financeiro sem o qual a realização dessa pesquisa teria sido inviável.

“[...] para que entender o sentido das tuas palavras, para que chegar até a última frincha do teu pensamento ou flutuar olímpico sobre a fala submersa que ninguém ouviu, para quê?”
(NOLL, 2008a, p. 103)

RESUMO

O escritor João Gilberto Noll é bastante reconhecido na literatura brasileira contemporânea por romances e contos que já lhe renderam cinco Prêmios Jabuti. Devido a sua relevância e buscando trazer contribuições para o estudo de sua obra, escolhemos o premiado *A céu aberto* (2008a), para desenvolver a presente análise. No livro, encontramos características da pós-modernidade e, por isso, iniciaremos o trabalho abordando um pouco do que já foi dito sobre esse momento histórico e cultural. Em seguida, abordaremos o rizoma, conceito definido por Deleuze e Guattari (2011), que mostraram que nem sempre cultura, pensamento, sociedade e literatura são pautados em organizações centralizadoras. A configuração do romance causou-nos estranhamento durante a leitura, pois ele não é organizado em capítulos; o enredo, embora pareça seguir uma cronologia linear, é fragmentado; personagens não tem nomes e alguns passam por inusitadas transformações. Por essas características, sugerimos uma aproximação entre o rizoma e a narrativa de *A céu aberto*, a qual também se afasta de uma dinâmica centralizadora. É importante salientar que a análise e as relações entre conceito e obra estarão sempre interligadas. Por fim, apontamos também aproximações entre *A céu aberto* e outros textos do autor, principalmente *A fúria do corpo* (2008b) e *Solidão continental* (2012).

Palavras-chave: Rizoma. Literatura Contemporânea. Pós-modernismo.

RÉSUMÉ

L'écrivain João Gilberto Noll est bien reconnu dans la littérature brésilienne contemporaine pour ses romans et ses nouvelles qui lui ont permis de remporter cinq prix Jabuti. En raison de sa pertinence et afin de contribuer aux études portant sur son œuvre, nous avons choisi le prestigieux *A céu aberto* (2008a) pour développer cette analyse. Dans le livre, nous trouvons des caractéristiques de la postmodernité, ce qui nous a permis de commencer le travail en abordant un peu ce qui a déjà été dit à propos de ce moment historique et culturel. Ensuite, nous aborderons le concept du « rhizome », défini par Deleuze et Guattari (2011), qui ont montré que la culture, la pensée, la société et la littérature ne sont pas toujours basées sur des organisations centralisatrices. La configuration du roman nous a apporté un étonnement lors de la lecture, car elle n'est pas organisée en chapitres ; l'intrigue, même si elle semble suivre une chronologie linéaire, est fragmentée ; les personnages n'ont pas de noms et certains d'entre eux subissent des transformations insolites. Par ces caractéristiques, nous suggérons une approximation entre le « rhizome » et le récit de *A céu aberto*, qui s'éloigne aussi d'une dynamique centralisatrice. Il est important de souligner que nous nous sommes efforcée d'entrecroiser les liens entre l'analyse conceptuelle et l'œuvre littéraire, au long de notre réflexion. Finalement, nous signalons aussi des rapprochements possibles entre *A céu aberto* et d'autres textes de l'auteur, principalement *A fúria do corpo* (2008b) et *Solidão continental* (2012).

Mots-Clés : Rhizome. Littérature contemporaine. Postmodernisme.

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 RELAÇÕES DO ROMANCE A <i>CÉU ABERTO</i> COM A PÓS-MODERNIDADE | 16 |
| 2.1 Rastros da pós-modernidade | 18 |
| 2.2 Atravessamentos da pós-modernidade no Brasil..... | 25 |
| 2.3 O romance <i>A céu aberto</i> | 29 |
| 3 A NARRATIVA RIZOMÁTICA | 43 |
| 3.1 O rizoma abre caminhos | 43 |
| 3.2 Conexão e heterogeneidade..... | 48 |
| 3.3 Cartografia e decalcomania | 52 |
| 3.4 A ruptura assignificante..... | 57 |
| 4 CORPOS RIZOMÁTICOS | 72 |
| 4.1 Existe ternura num corpo sem órgãos? | 72 |
| 4.2 O corpo sem órgãos do romance | 77 |
| 4.3 O retorno do irmão em outro corpo..... | 84 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 94 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 97 |

1 INTRODUÇÃO

O meu primeiro contato com a escrita de João Gilberto Noll foi com *Canoas e Marolas* (1999), livro que faz parte da Coleção Plenos Pecados da Editora Objetiva e que versa sobre o pecado da preguiça. Nas primeiras páginas, a leitura estancou, e o livro retornou à estante. Alguns anos depois, em um passeio pela XI Bienal Internacional do Livro (2012), em Fortaleza, mais uma vez um livro de Noll surgiu para mim: *A céu aberto* (2008a).

Iniciou-se uma leitura sem objetivos específicos e levemente desconfiada – devido à delicada experiência anterior –, porém o desconforto inicial logo se misturou a sensações de estranhamento e sedução. A curiosidade foi crescendo diante de escritura e narrativa tão peculiares. Durante a leitura de *A céu aberto*, vamos percebendo um enredo não-linear; um espaço não-identificável, não-referencial; um tempo incerto e uma linguagem que nos aloca em um espaço de observação semelhante ao trazido pelo título: vi-me de frente para o infinito.

O livro traz um narrador indefinido, sem nome, idade e/ou identidade. A presença de uma família é preenchida apenas pela figura do irmão pequeno e adoentado; o pai está na guerra e, da mãe, nada é mencionado. O homem que narra, e que alguns dizem, inclusive o autor, ser o mesmo protagonista de diversos outros livros de Noll, encontra-se em constante deslocamento, seja indo à guerra, onde o pai é general, seja fugindo dela uma primeira ou uma segunda vez. A estrutura sintática do texto entra em dissonância, em alguns momentos, com a gramática normativa, como quando vírgulas deveriam aparecer, mas são omitidas. Há também as falas não marcadas por sinais de pontuação ou verbos de elocução, ambos tão presentes no discurso direto e indireto, o que nos deixa à mercê do discurso indireto livre, um dos tipos de discurso mais sutil de identificar o enunciador, pois os acontecimentos narrados pelos personagens são integrados diretamente à fala do narrador, o que dificulta estabelecer início e fim da fala do personagem. Percebemos, então, que esse tipo de recurso discursivo se adequa ao ritmo fluido e dinâmico da narrativa.

Além de produtor de narrativas inquietantes, João Gilberto Noll também foi uma figura singular. Longe de nós quereremos fazer um estudo crítico de sua biografia, mas não há como não falar desse escritor cuja partida ocorreu justamente no andamento desse estudo. Agora que a sua ausência se tornou presença, o nosso pensamento – curioso – vem trazendo muitas perguntas que poderíamos ter-lhe feito, embora saibamos que as respostas não seriam a chave de uma análise, se é que ele daria alguma resposta ou que há alguma chave.

Nascido em Porto Alegre, em 1946, Noll publicou seu primeiro livro, uma coletânea de contos, *O Cego e a Dançarina*, em 1980, com o qual ganhou seu primeiro Prêmio Jabuti. Porém foi com *A fúria do corpo* (2008b), seu primeiro romance, que ele mostrou mais incisivamente a que veio: experienciar a linguagem.

Nesse sentido, Noll via-se como “um escritor de linguagem”¹:

Eu sou um autor do inconsciente, nunca me programo muito. O ato da escrita, esse atrito com o próprio instante é o que me move na narrativa. Sou um autor do inconsciente e, portanto, um autor da linguagem: é o exercício da linguagem que vai me encaminhar para a narrativa. Não tenho uma programação muito determinada quanto ao enredo. (SUGIMOTO, 2010, p. 11).

Os narradores de seus romances têm um perfil muito semelhante. Essa constância não torna o estudo de suas obras mais fácil, já que não há um desvelamento daquelas figuras em nenhum de seus textos. Vemos que o narrador caminha como uma mancha disforme, alguém que não conseguimos apreender, assim como a linguagem da narrativa. O próprio afirmou em entrevista: “Não reconheceria, por exemplo, a fisionomia de um personagem meu, sobretudo do protagonista (que é sempre o mesmo, graças a Deus!) se o visse na rua. Gosto das manchas, mais do que dos contornos qualificados, esses que dão significados inequívocos.”², evidenciando, assim, a indiscernibilidade daquele que narra o romance. Esses contornos qualificados que sempre trazem significados evidentes não interessam a Noll, mas sim àqueles que se movem como manchas, como amebas, como fluidos disformes, estes penetrariam nas narrativas do escritor.

A publicação do seu primeiro livro, em 1980, como já foi mencionada, deu-se em um momento no qual as discussões acerca da pós-modernidade rebentavam em terras brasileiras. Em 1986, por exemplo, a *Revista do Brasil* dedicou uma edição a esse tema³. Embora percebamos que não é do feitio de Noll trazer referências históricas para o texto, a sua escritura parece ter uma conversa íntima com a dita pós-modernidade que circundava o período cultural na qual estava inserida.

Partindo de tais ideias gerais, no capítulo, “Relações do romance *A céu aberto* com a pós-modernidade”, temos como objetivo falar sobre pós-modernidade expondo a ideia de autores basilares acerca desse assunto juntamente com importantes características atribuídas ao conceito de pós-moderno. Buscaremos, conseqüentemente, evidenciar como os aspectos,

¹ Em muitas entrevistas, Noll se autodenomina “escritor de linguagem”. <http://www.saraivaconteudo.com.br/entrevistas/post/10400> . Acesso em: 10 de janeiro de 2017

² <http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html> . Acesso em: 10 de janeiro de 2017

³ Revista do Brasil – Literatura anos 80, ano 2, no 5, Rio de Janeiro, 1986.

apresentados por pesquisadores como Tânia Pellegrini e Schøllhammer, por exemplo, também dialogam com alguns romances brasileiros, mais especificamente com *A céu aberto*.

Diversas leituras já foram feitas sobre o modernismo, assim, com a chamada pós-modernidade não seria diferente. Para Linda Hutcheon, uma das teóricas centrais utilizadas nesse estudo, o prefixo “pós” marca uma ruptura com o termo “moderno”. Vale salientar que, devido às diversas leituras dos termos pós-modernismo, pós-modernidade, pós-moderno, escolheu-se utilizá-los como sinônimos, já que não é nosso objetivo nos aprofundar nessa discussão.

Para falar, então, sobre a ideia de pós-modernidade, usaremos, além de Hutcheon, pensadores como Fredric Jameson, François Lyotard e Zygmunt Bauman. Ao mostrar como essa discussão chegou à literatura brasileira, nosso estudo se estenderá a partir de reflexões e conceitos destacados do pensamento de Jaime Ginzburg, Tânia Pellegrini, Regina Dalcastagné e Karl Erik Schøllhammer, pesquisadores que se arriscaram e ainda se arriscam na teorização dessa literatura instalada em terreno tão instável.

Essa reflexão acerca da pós-modernidade é relevante para a pesquisa, pois é possível criar uma relação entre o conceito de rizoma, pensado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, e esse momento histórico e cultural. Embora Deleuze não tenha se considerado um filósofo pós-moderno, ele contribuiu para tornar efervescente a discussão sobre esse período.⁴ Além disso, a ideia de rizoma está também relacionada ao momento em questão, como quando tratamos da fragmentação do eu, aspecto classicamente ligado à pós-modernidade. No rizoma, esses fragmentos se ligam, criando possibilidades, e, no romance, produzindo novos sentidos para a narrativa.

Já no capítulo, “A narrativa rizomática”, será essencial nos debruçarmos sobre o desenrolar da narrativa, observando como a escritura fragmentada, indeterminada e descontínua, aspectos comumente atribuídos ao pós-modernismo, desenvolve-se no romance. Esse desenvolvimento nos interessa, pois notamos que ele acontece rizomaticamente já que a narrativa vai criando caminhos afastando-se de ideias centralizadoras, arbóreas.

Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari trouxeram o termo da biologia e o relacionaram às estruturas do pensamento. Na modernidade, quando o racionalismo era predominante, o pensamento se configurava a partir de um centro do qual se irradiavam outras estruturas dependentes desse centro. Assim, era legitimado um modelo de pensamento

⁴ <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/06/13/deleuze-e-a-pos-modernidade-peter-pal-pelbart/> Acesso em: 12 de março de 2017.

semelhante à lógica estrutural e imagética arbórea, cujo tronco é forte, sustentado a partir do qual nascem os galhos. Contraposto a esse modelo, o rizoma seria aquela estrutura sem o apoio central e com uma estrutura não-dependente de um eixo de sustentação. Essa oposição entre árvore e rizoma não é estritamente dicotômica, visto que uma estrutura arbórea pode ter pontos rizomáticos, enquanto o rizoma também pode possuir pontos de onde surjam brotos arbóreos.

O rizoma, assim, tem uma relação de semelhança com a narrativa e com alguns dos personagens encontrados em *A céu aberto*, que, tal como o conceito filosófico, possui uma aparente estrutura aberta, sem centro, polimorfa e supostamente fraca, mas resistente. A narrativa não tem um começo que traz a certeza de que, sem ele, faltaria algo para entendermos a história, ou um final que nos dê a sensação de que a narração foi encerrada. Também não nos sentimos preparados para um clímax, embora percebamos vários momentos de tensão. Alguns personagens sofrem transformações (que apresentam-se de sob a sombra da indeterminação) e o tempo não é claramente identificável – ainda podemos perceber o deslocamento temporal por meio de marcas deixadas por modificações físicas nos personagens. Portanto, as indefinições são múltiplas, são ramificações que deixam em aberto; as certezas são mínimas ou nulas, não constituindo um caule de sustentação do sentido.

Então, a partir de toda vaguidade e incertezas que contornam o texto literário, questionamo-nos: como essa narrativa acontece?

Produzir um resumo de *A céu aberto* se mostra uma tarefa delicada. É importante sermos prudentes devido às indeterminações variadas. A narrativa parece escorrer por entre os dedos cada vez que tentamos capturá-la, analisando-a tão objetivamente. Certamente, pensar apenas no enredo existente por trás do livro parece muito pouco para a vastidão que ele carrega a partir de uma escritura que transcorre sempre em um movimento de velamento e desvelamento de sentidos.

Ainda capítulo “A narrativa rizomática” nosso objetivo é investigar como a escritura funciona enquanto rizoma, já que ela vai se construindo na errância do narrador, o que imaginamos ser seu próprio caminho rizomático. Além disso, será de fundamental importância analisarmos os termos *decalque* e *mapa*, pois ambos fazem parte de um dos princípios do rizoma.

Há trechos nos quais a linguagem parece fazer um decalque do mundo, embora na maior parte do tempo ela crie mapas de um outro mundo. “Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 30). O mapa se ancora no real para criar, mas não o representa, contém

várias entradas e saídas para significações múltiplas, por isso a narrativa não parece existir a partir do mundo dito real, mas ela cria um mundo, ela traz seus próprios signos em um processo de experimentação. Decalque e mapa; rizoma e árvore não se apresentam para Deleuze e Guattari como dicotomias, mas se mostram como conceitos conectados.

Mostrar que o livro é rizomático parece evidente devido às várias características que tornam notória a sua ligação a esta forma de pensamento. Portanto, faz-se pertinente uma análise da obra apreciando como a sua linguagem se exhibe rizomaticamente e se ela contém também pontos arbóreos, podendo contribuir para a nossa leitura.

Teóricos como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Maurice Blanchot, dentre outros, farão parte do referencial teórico, pois foram essenciais para o desenvolvimento de uma teoria cuja ideia de literatura fosse apreendida mais como um espaço de apresentação do que de representação. Dessa forma essa concepção será melhor analisada no segundo momento do capítulo em questão, pois desenvolveremos uma análise ancorada no quarto princípio do rizoma, *princípio de ruptura assignificante*. Assim desenvolveremos nosso raciocínio de que, através da apresentação, a cartografia se forma. O fato de a linguagem ser, nesta dissertação, comparada a um mapa e de isso evidenciar que ela é ancorada no real, embora não o represente, nos faz pensar que rizomaticamente a linguagem se mistura ao mundo, à sociedade e ao escritor, por exemplo.

Noll considerava-se um escritor de linguagem. Em muitos momentos de *A céu aberto* estamos diante de reflexões sobre o fazer narrativo, momentos que não passarão despercebidos em nossa análise. Para isso, não podemos ignorar o pensamento de Maurice Blanchot, o qual é completamente voltado para a literatura e para o fazer literário. O teórico elaborou sua reflexão acerca da literatura supondo que ela não se propõe como representação fiel da realidade, mas se utiliza dessa realidade para criar a sua. Assim, embora a narrativa de *A céu aberto*, pelo menos inicialmente, cause estranhamentos, somos presos por ela, pois

[...] o leitor é efetivamente preso pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras, como propriedades delas; adere a elas com a impressão de estar preso, cativo, febrilmente retirado do mundo, a ponto de sentir a palavra como a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que vive é encontrado. (BLANCHOT, 2011, p.86).

A fragmentação da narrativa é notável a partir de uma “fala de fragmento”. Blanchot descreve esta como uma linguagem que não busca a unidade, como um bloco em que nada se agrega. Essa fala de fragmento também está relacionada ao rizoma deleuziano cuja busca constante é a multiplicidade. Essas teorias deixam pontas soltas em suas reflexões, são como o

inexplicável a que se refere Agamben ao dizer que as inúmeras explicações que surgem sobre um objeto é o que o mantém inexplicável:

Sobre o inexplicável correm as mais diversas lendas. A mais engenhosa – encontrada pelos actuais guardiões do Templo ao remexerem nas velhas tradições – explica que, sendo inexplicável, ele permanece como tal em todas as explicações que dele foram dadas e continuarão a sê-lo nos séculos vindouros. São precisamente essas explicações que constituem a melhor garantia da sua inexplicabilidade. O único conteúdo do inexplicável – e nisto está a subtileza da doutrina – consistiria na ordem (verdadeiramente inexplicável): “Explica! ”. (AGAMBEN, 1999, p 135).

Voltando às categorias narrativas, estudaremos a forma como o tempo é apresentado no texto de Noll. Um tempo que se mostra majoritariamente no presente, pois o narrador não sustenta em sua fala os acontecimentos do passado. Ele sempre os traz para o agora, passando através da escritura a ideia de que ele vivencia o que conta à medida em que conta. A escritura, então, funciona como um devir, pois surge uma zona de vizinhança onde os tempos se mesclam.

Outro ponto a ser abordado será a distinção entre linguagem corriqueira e linguagem de ficção, pensada por Maurice Blanchot, devido aos diversos momentos em que percebemos o romance falando de si mesmo por meio de narrativas encadeadas através de uma *mise en abyme*. Trataremos dessa linguagem de ficção que não comunica, nem representa, mas que cria um mundo irreal a partir dela mesma, enquanto a linguagem corriqueira tenta trazer o mundo a partir de si mesma em sua ausência. Em *A céu aberto* não se escreve sobre algo, mas algo chega através dessa escritura, assim não se consegue agarrar a narrativa, pois ela desliza, seus personagens deslizam, o tempo desliza e a linguagem se mantém sobre a errância.

Deleuze e Guattari⁵ dizem, a partir do que leram em Proust, que o escritor cria uma língua estrangeira dentro da língua na qual ele escreve enquanto nativo, o que se assemelha a forma como a linguagem de *A céu aberto* é construída por Noll. Diante disso, analisaremos o que é pensar a literatura como língua estrangeira, afinal, quando estamos a aprender um outro idioma, é para nos comunicarmos ou termos acesso a algo que não tem equivalente linguístico em nossa língua. Entretanto, na literatura, não temos palavras comunicantes ou reprodutoras do mundo, mas fundantes do seu próprio. Entretanto, a hipótese Sapir-Whorf afirma que as nossas percepções do mundo mudam de acordo com a língua em que nos comunicamos, então, nossa percepção também muda se temos a literatura enquanto uma língua estrangeira?

⁵ Deleuze se utiliza dessa afirmação de Proust no texto “A literatura e a vida” do livro *Crítica e Clínica*.

Por fim, no capítulo, “Corpos rizomáticos”, buscamos mostrar que o rizoma interior à construção narrativa de *A céu aberto* também cria pontos de ligação com outras obras do escritor, especificamente *A fúria do corpo* (2008b) e *Solidão continental* (2012), respectivamente o primeiro e o último do autor. Para isso, iniciaremos mostrando a pouca afetividade que perpassa *A céu aberto*, em seguida retomaremos a figura do irmão com as suas peculiaridades para mostrarmos como esse personagem se relaciona ao Corpo sem Órgãos, ideia também pensada por Deleuze e Guattari. Além de esse personagem se configurar de tal forma, percebemos também que a própria narrativa rizomática se abre no Corpo sem Órgãos, o que permite-nos criar relações com as outras obras de João Gilberto Noll.

A literatura nolliana oferece diversos caminhos. Seguimos por um que foi também atravessado por pensamentos, sentimentos, reflexões, teorias o que o tornou, às vezes, inquietante, mas também prazeroso e instigante, como é estar a céu aberto.

2 RELAÇÕES DO ROMANCE *A CÉU ABERTO* COM A PÓS-MODERNIDADE

“A gente sempre espera que alguma coisa esteja prestes a acontecer.” (João Gilberto Noll)⁶

O primeiro contato com um romance de João Gilberto Noll pode causar estranhamento devido a uma linguagem bastante particular. A peculiaridade de sua narrativa, na qual tempo, personagem e narrador são categorias retorcidas, chamou a atenção de estudiosos nacionais e internacionais, gerando artigos, monografias, dissertações e teses sobre os vários livros do escritor.

A pesquisadora Tania Teixeira da Silva Nunes, no artigo “A literatura líquida de João Gilberto Noll entre o dizer e o fazer em dissolução” (2014), faz um apanhado das características da obra desse autor; e, mesmo que no texto não haja menção ao romance *A céu aberto*, a fala é também sobre ele, o que diz muito sobre o estilo – que perpassa toda a obra de Noll. A escritura desse autor é vista por Nunes (2014) como um ato de narrar a vida, de modo que os episódios registrados evidenciam que palavra literária e corpo “se movimentam, entrecruzam, rarefazem e dissolvem para experimentar a literatura no reino da imagem.” (NUNES, 2014, p. 221).

A obra de Noll se mostra como uma literatura-limite – consequência do homem (pós) moderno que “padece de vazio da indeterminação” (NUNES, 2014, p. 221) – funcionando como uma experiência que visa ao desenrolar da escritura e não mais ao clímax de uma história. A autora do artigo também fala de como a estrutura da obra de Noll rompe com a narrativa clássica, algo percebido por esse modo de escrever que “deforma” o texto para permitir a ele uma nova forma, colocando em xeque as estruturas clássicas de narrador, personagem, enredo, espaço, tempo e linguagem.

Já Marcos Rafael da Silva Neviani busca fazer uma relação entre a literatura e o grotesco na dissertação *A estética do grotesco em Harmada e A céu aberto, de João Gilberto Noll* (2012). O pesquisador faz uma análise comparativa dos romances sob essa perspectiva, pois, segundo ele, “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 (...) por meio de alterações da ordem e de desproporções.” (NEVIANI, 2012, p. 11) evidenciando como essa estética tem uma relação muito íntima com o livro *A céu aberto*:

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

⁶ (Noll, 2008a, p. 89)

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. (NEVIANI, 2012, p. 11)

Há, ainda, outras pesquisas que abordam a identidade, o tempo, a linguagem, enfim, outros aspectos que se destacam em *A céu aberto*, já a nossa pesquisa procura fazer uma análise que vise à narrativa evidenciando seu percurso rizomático. Naturalmente esse caminho muitas vezes cruza outros, criando brotos, quando isso acontecer, falaremos desses outros estudos.

Vários são os pontos que precisam ser abordados na pesquisa, como o tempo, que segue a linearidade do desenvolvimento físico do narrador. Este inicia a narrativa ainda jovem e a termina já na fase adulta, porém o transcorrer desse tempo não recebe marcações cronológicas, como alguma menção de dia, mês ou ano. Dessa forma, percebemos que a passagem do tempo narrativo não é marcada, mas a passagem do tempo da personagem sim.

Outro aspecto interessante da obra é que, ao iniciarmos a leitura de um livro de Noll, pode-se achar a narrativa um pouco parada devido ao ritmo que o texto segue. Acontecimentos obscuros e incomuns se manifestam como se fossem banais, costumeiros, habituais, dando uma estranha fluidez ao texto. Isso pode parecer paradoxal, pois aquilo que é incomum tenderia a chocar ou a, pelo menos, destacar-se, entretanto, nos textos do autor, são retratados como algo natural. O desenrolar da narrativa nos traz para dentro dela. Ao invés de nós a dominarmos, ela nos domina.

A dificuldade de apreensão do conhecimento atravessa as sociedades ditas pós-modernas e os estilos artísticos que estão presentes nelas. A relatividade dos fatos, segundo as teorias, impede o homem cada vez mais de deter algum saber. Por isso, iniciaremos abordando o livro *A céu aberto* e sua relação com o que é identificado como pós-modernidade, iniciaremos fazendo uma explanação a partir dos teóricos François Lyotard, Linda Hutcheon e Fredric Jameson. Em seguida, apresentaremos como alguns dos aspectos do pós-modernismo também aparecem em obras da literatura brasileira contemporânea. Para apresentá-los, utilizaremos os teóricos Karl Erik Schøllhammer e Regina Dalcastagné devido às pesquisas deles em literatura também tratar dessas questões. É importante salientar que sempre o texto literário estará sendo relacionado à teoria, afinal, o nosso objeto de pesquisa é o romance *A céu aberto*.

São muitas as teorias sobre a pós-modernidade, inclusive algumas delas se desdobram em ideias quase contrárias, porém, tentaremos trazer o que lhes há de comum e como elas criam conexões com o romance de Noll.

2. 1 Rastros da pós-modernidade

A pós-modernidade é um conceito sociocultural e estético que traz consigo uma série de questões, pensamentos e definições: “É o novo estágio do capitalismo de Jameson; a incredulidade nas metanarrativas de Lyotard; a era do consumismo de Baudrillard; e do descentramento cultural apontado por Mike Featherstone [...] (OGLIARI, 2012, p.23). São muitas as explicações propostas por diversos pensadores, teóricos, especialistas sobre o termo e suas variações (pós-modernismo, pós-moderno...).

O que parece ser um ponto comum à maioria é que a pós-modernidade refere-se a um momento em que se desfizeram, ou pelo menos artistas e teóricos tentaram se desfazer, das oposições binárias presentes no vocabulário das grandes narrativas originadas no auge do racionalismo da modernidade, como história e progresso, verdadeiro e falso, certo e errado, erudito e popular – dicotomias que aparecem de forma esfacelada em *A céu aberto*. Devido a isso não podemos deixar de fazer um apanhado sobre o que é essa pós-modernidade para alguns pensadores. Deleuze e Guattari em *Mil Platôs 1*, abordam também a relação entre rizoma e árvore, algo que a princípio parece ser construído sob o paradigma das dicotomias, porém, se analisado com mais atenção, percebe-se que os teóricos jogam com a aproximação e com o distanciamento entre esses vocábulos.

Para François Lyotard, por exemplo, a pós-modernidade é um estado da cultura que surgiu a partir de transformações que afetaram as ciências, as artes, a literatura e, principalmente, o conhecimento. As metanarrativas, narrativas mestras ou grandes narrativas seriam aquelas que, para ele, trazem explicações sobre o mundo, a arte, a sociedade; como, por exemplo, o marxismo, o cristianismo e a razão iluminista. Segundo Lyotard, os avanços tecnológicos que foram desenvolvidos após a Segunda Guerra afetaram os saberes, fragmentando-os devido à rapidez no compartilhamento de informações, e, conseqüentemente, provocaram mudanças sociais que atravessaram a produção de escritores, refletindo-se na escritura, gerando uma crise da representação.

Essa realidade podia ser percebida em diversas situações, como quando espectadores entravam num museu e, ao acessar a arte abstrata, emitiam reações diferentes e até antagônicas. Muitos comentavam que a arte em geral estava "sem sentido" porque ela não

correspondia, nesses casos, às expectativas desses observadores talvez por eles ainda viverem em um mundo onde predominava a exposição de objetos artísticos produtores de sentidos de maneira teleológica e linear. Isso acontece não apenas com objetos visuais, na literatura também são proferidas tais afirmações, mas talvez com menor frequência:

[...] a função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também prescritivos, descritivos, etc. [...] Cada um de nós vive em muitas dessas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis. (LYOTARD, 1990, p. xvi, *grifo do autor*).

Ao dizer que a função narrativa perde seus grandes heróis, Lyotard mostra como as produções, antes dessa condição pós-moderna, geralmente traziam narrativas com personagens heroicos que se viam diante do perigo para alcançar objetivos, podemos pensar em uma idealização desse tipo de personagem e principalmente em uma atenção maior dada a eles, relevando-se, talvez, aspectos mais relacionados à linguagem, por exemplo. Assim, com a pós-modernidade, outras perspectivas são salientadas, como pode ser observado em *A céu aberto*. As combinações da linguagem no romance, por exemplo, não são estáveis e parecem não se deterem na comunicabilidade da obra.

O romance é iniciado seguindo “padrões narrativos” de construção de um enredo, pois começa com dois jovens irmãos que vão em busca do pai em um campo de batalha para conseguir dinheiro a fim de que o mais velho possa cuidar da saúde do mais novo. Esse enredo apresenta elementos, como a guerra e a viagem, que deixam transparecer que há um objetivo a ser cumprido, um ponto em que se irá chegar, e que, para isso, obstáculos serão ultrapassados, exemplificando a ideia de haver uma finalidade para a trajetória. Poder-se-ia, também, esperar que o mais velho cuidasse do irmão mais novo, que eles passassem por barreiras chegando aonde almejavam e até acreditar que a guerra fosse vencida pelos soldados do “lado” do pai do protagonista.

O desenvolvimento da história vai desconstruindo toda essa expectativa positiva, afinal o narrador, ao chegar onde o pai está, afasta-se do irmão, torna-se um dos soldados, embora não se aliste, deserta e também se torna assassino. Então, onde estariam os grandes heróis, os perigos, os périplos e os objetivos dessa narrativa? Seria uma ironia? Uma paródia? Um pastiche?

Percebe-se de forma geral que, em relação à pós-modernidade, temos um período no qual as certezas estão cada vez mais difíceis de serem consolidadas, o que impossibilita olhar o mundo com firmeza e pensá-lo como um todo, já que tudo é provisório, passageiro, transitório

e mutável, o que viabiliza estabelecer uma diferença da modernidade – a qual parecia mais sólida, pois, embora também tentasse desmontar paradigmas, havia uma perspectiva positiva, teleológica e evolucionista, como afirma Zygmunt Bauman ao explicar a razão de usar o termo “líquido” para definir esse momento:

Pós-modernidade é, para mim, modernidade sem ilusões. Diferentemente da sociedade moderna anterior, a que eu chamo de modernidade sólida, que também estava sempre a desmontar a realidade herdada, a de agora não o faz com uma perspectiva de uma longa duração, com a intenção de torna-la melhor e novamente sólida. Tudo está agora sempre a ser permanente desmontado, mas sem perspectiva de uma longa duração, com a intenção de torna-la melhor e novamente sólida. Tudo está agora sempre a ser permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência. Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da “liquidez” para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracterizam por uma incapacidade de manter a forma. (BAUMAN, 2003, p. 5-6)

Para Fredric Jameson, esse momento ainda teria um elo com o modernismo, ao mesmo tempo em que indicaria um movimento para longe dele, o que também conversa com o pensamento de Linda Hutcheon de que o prefixo “pós” traz a ideia de que o pós-moderno é uma continuidade da modernidade, mas também é o que se opõe ao que é moderno. Segundo Jameson, no período do pós-modernismo produziu-se obras que contestavam o "modernismo canônico" – um movimento que consagrava com maior prestígio as produções encontradas nas universidades ou nos museus de artes, isto é, em espaços legitimadores – e que se encontravam no limiar entre alta (erudita) e baixa (popular) cultura.

Em seu ensaio "O pós-modernismo e a sociedade do consumo", Jameson (1985) analisa o pastiche e a morte do sujeito como sendo fundamentais para entendermos o pós-modernismo. O primeiro seria muitas vezes confundido com a paródia, pois ambos estão no campo da imitação, mas a paródia, para Jameson, teria uma carga humorística em seu mimetismo, principalmente por se ater a “tiques estilísticos” e maneirismos; enquanto o pastiche, próximo à imitação, permite-nos perceber nas obras novas características gerais do modelo imitado, através de “uma prática neutra sem as ocultações da paródia”. O pastiche funcionaria de tal forma devido a uma fragmentação e individualização da arte moderna, então o artista não criaria algo completamente novo, além disso deixaria marcas daquilo que ele imitou. Quanto à morte do sujeito, Jameson explora a questão da individualidade bastante prezada pela modernidade, isto é, a crença em um sujeito único ligado à invenção de um estilo próprio e original responsável por trazer a visão desse artista ao mundo.

Com o aparecimento do "homem empresarial" na sociedade, não se teria mais esse ser enquanto indivíduo, pois houve o esgotamento da experiência e da ideologia do eu-singular⁷. Assim, com esse esgotamento, as produções também se modificaram, sendo uma das consequências dessa mudança a produção do pastiche, principalmente, porque as possibilidades na criação são finitas, o que dificulta o surgimento de algo completamente novo.

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor [...] (JAMESON, 1985, p. 18)

Já a teórica canadense Linda Hutcheon tenta criar uma “poética” do pós-modernismo (o qual ela considera um empreendimento cultural), pois deseja teorizar em uma “estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela.” (HUTCHEON, 1991, p. 11), já que os estudos da pensadora se desenvolvem entre “a teoria e a prática estética”. Assim, ela publica, em 1947, *Poéticas do Pós-modernismo* para justamente pensar e elencar características desse momento estético, marcado por uma ficção construída sobre o que ela chama de *metaficção historiográfica*.

Embora esse conceito seja um dos mais conhecidos da autora, não nos debruçaremos sobre ele neste trabalho, pois não é de nosso interesse possibilitar uma relação entre o romance *A céu aberto* e tal conceito. Entretanto o livro *Poéticas do Pós-modernismo* (1991) é fundamental para essa pesquisa, visto que será utilizado como eixo norteador das nossas explanações sobre tal “empreendimento cultural”.

Para Hutcheon, pós-modernismo surgiu a partir da dissolução da burguesia, devido às mudanças no capitalismo e ao desenvolvimento da cultura de massa. Ele tentou desafiá-las, mas sem negá-las ou homogeneizá-las, isto é, manteve as diferenças múltiplas e provisórias. Foi nos anos 60 que muitos dos artistas e pensadores pós-modernistas tiveram sua formação ideológica, o que só gerou resultados na década de 80, quando se tornaram fluidas as fronteiras entre os gêneros literários (HUTCHEON, 1991).

⁷ Nesta parte, Jameson faz um breve comentário (pois não considera uma discussão aprofundada tão pertinente) mostrando que há teóricos que consideram que, na era clássica do capitalismo competitivo e da ascensão burguesa, de fato existiu esse indivíduo, mas na pós-modernidade, com o capitalismo corporativo, essa noção de individualismo deixou de existir. Porém, para os pós-estruturalistas, essa mesma noção, na verdade, nunca existiu, o que havia era uma mistificação para as pessoas acreditarem que tinham personalidades singulares, que eram únicas. (JAMESON, 1985)

A teórica considera a arte desse período “intensamente autorreflexiva e paródica”, desafiando todo conceito de conhecimento histórico. É interessante notar que ela segue um caminho diferente de Jameson, o qual vê o pastiche como uma forma característica do pós-modernismo. Hutcheon se apropria da ideia de paródia, pois, para a autora, é nessa conformação que se vê o texto parodiado à prova e sob um olhar crítico.

Em *A céu aberto* há um texto com características que poderiam assemelhar-se ao estilo épico, por exemplo, já que o narrador vai atrás do pai na guerra com a intenção de cuidar do irmão – magro, doente e indefeso – e salvá-lo, mas aquele homem que pareceria ser o herói por ir em busca de ajuda é tão inferior quanto o seu irmão, “O herói aqui, entretanto, é um homem que não faz história. Ele parece fadado a uma tarefa impossível: esgotar o infinito” (BYLAARDT, 2011, p. 230-231). Ao pedir informação aos outros é ignorado, não é digno nem de se olhar no espelho, pois, na obra, apenas os grandes, como os generais, podem firmar a sua identidade. Além disso, não é alguém que queria estar na posição de herói, mas apenas na de uma sentinela, talvez menos que isso:

Mas logo achei melhor ficar em silêncio, não exatamente o silêncio todo posto na atenção ao 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, se nós ali tínhamos força suficiente ou não, coisas assim que eu não conseguira ainda alcançar. O meu silêncio pedia que eu olhasse comprido para o horizonte onde mais uma fumaça escura e grossa se evolava e meditasse se não seria melhor fugir, me atirar da torre, não esquecer antes de matar o meu colega sentinela (...) (NOLL, 2008a, p. 41)

No trecho, o narrador deixa transparecer o desconforto diante da situação na qual se encontra. O comportamento dele só torna mais evidente como ele não se encaixa na posição de herói, embora as condições em que ele se viu, de cuidar do irmão, ir em busca do pai, participar de uma guerra, tragam para o imaginário esse contexto de guerra.

Em *A céu aberto* também temos momentos de uma autorreflexão escritural, característica também da literatura pós-moderna, como quando surge um rapaz que está escrevendo uma peça na qual um dos personagens guarda todos os acontecimentos do mundo na memória, mas apesar disso “não lembra de si mesmo, [é] sem nome, local de nascimento, filiação, se teve ou tem amores, como ganha a vida, se já esteve preso, et cetera et cetera...”(NOLL, 2008a, p. 86), então o narrador lhe pergunta sobre o enredo de tal peça:

- 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 (NOLL, 2008a, p. 86).

O que o personagem-autor fala sobre sua peça é muito semelhante à forma do livro *A céu aberto*. O protagonista da encenação – que não se lembra de si, não tem nome, não sabe onde nasceu nem quem são seus pais – configura-se tal qual o romance, já que este parece também não resgatar um passado e apresenta poucas denominações de personagens ou espaços. Assim, o narrador, ao indagar outro personagem, evoca características de si e do espaço escritural em que se encontra.

Quem escreve a peça diz que seu propósito é criar um “Teatro das Aparições”, pois

[...] basta de personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, não, não, a partir de agora de repente irrompem do nada e de súbito desaparecem para o nada, como verdadeiras assombrações são transplantados vamos dizer do esquecimento para o olvido, ninguém espera o surgimento nem o apagamento dele; estamos todos cansados da previsão de tudo, pega frio calor nuvens esparsas tempo coberto terremotos tufões safra de arroz para esse ano, basta, basta, basta, [...] o espectador terá sua capacidade de previsão amputada, o que ele vê agora é uma cena banhada numa espécie de formol que a protege do bafo das previsões cuidado com esse bafo!, pois agora teremos cena cujo desenvolvimento o público não terá a menor condição de adivinhar até porque ele é composto de ignorantes incultos burros broncos massa encefálica dormente crânio o que você quiser [...] (NOLL, 2008a, p. 87-8).

Como ponto de fuga, esse trecho mostra de que forma essa outra literatura também pode irromper no universo da escritura. Nem toda produção literária precisa ser composta por enredos delimitados, personagens detalhadamente caracterizados ou mesmo previsões calculadas. O escritor também pode fugir disso e produzir aquilo que não se espera, deixando o leitor/espectador diante do infinito, onde tudo pode acontecer, do possível ao impossível.

O narrador parece estar sempre em um fluxo da memória. As personagens irrompem, como acontece com Artur, ao chegar no salão paroquial; com o irmão, encontrado em uma igreja, ou com o velho capitão do navio, ao avaliar se o narrador poderá entrar na embarcação. Elas também desaparecem subitamente, como as sentinelas que aparecem, morrem de forma inexplicável, não carregando nem um nome próprio.

É como se *A céu aberto* quisesse amputar a possibilidade de prever as ações dos personagens, mostrando que não é possível se ter todo o conhecimento da obra, o que se evidencia na citação anterior e durante a narrativa quando eventos acontecem subitamente. Há trechos bastante autorreflexivos, como uma metalinguagem ou metanarrativa que parecem parodiar a própria narrativa apresentando uma espécie de “*mise en abyme*” em que a narrativa

comenta a própria criação literária. Essa paródia pode ser percebida no trecho anterior, por exemplo, ao serem mencionados os personagens de carne e osso, uma vez que esses mesmos personagens são criados a partir de palavras, de fluxos de ideias, não podem ser de carne e osso. Todavia essa estrutura paródica também pode criar uma relação com as produções literárias que buscam uma verossimilhança, por isso o escritor do teatro das aparições diz que seus personagens não serão de carne e osso, pois estes tipos que tentam copiar a realidade já não são suficientes, eles se tornaram enfadonhos, o teatro das aparições quer trazer outra coisa, assim como Noll nos traz.

Essas contradições autorreflexivas e históricas não são uma novidade do pós-modernismo (para confirmar isso Hutcheon cita Shakespeare e Cervantes), mas o que surge de inovador é a constante ironia, a qual “levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o ‘natural’.” (HUTCHEON, 1991, p. 13), sem nunca oferecer respostas. No trecho mencionado anteriormente em que o escritor do teatro das aparições diz que basta de personagens de carne e osso que vêm de algum lugar e partem para outro, levanta-se uma questão acerca de quem são esses personagens e de como os personagens em geral da literatura parecem ser envoltos em uma história que os descreve.

Segundo a teórica, a palavra pós-modernismo é carregada por uma “retórica negativizada”, pois ela traz em seu campo semântico as ideias de descontinuidade, deslocamento, descentralização e indeterminação, demonstrando, assim, que esses prefixos incorporam aquilo que contestam. Logo, falar em descentralização é também pensar a centralização; analisar o pós-modernismo é também refletir sobre o modernismo. Quando a produção retomar algo que já fora dito ou pensado, esse estilo nunca será uma cópia, mas será “sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno nostálgico’.” (HUTCHEON, 1991, p. 21), isso mostra o pós-modernismo como um fenômeno contraditório que desafia conceitos em várias áreas, como arquitetura, pintura e literatura.

Hutcheon (1991) deixa claro que utiliza obras bem específicas para exemplificar a sua teoria. Ela age dessa forma pois considera nossa cultura ocidental “pluralista e fragmentada”, portanto seria complicado trabalhar com tantos e tão distintos objetos. Isso não a impede de caracterizar esse período estético como “inevitavelmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20) devido à “presença do passado”, funcionando não como um retorno saudosista, mas crítico ou irônico.

O sentido não é mais construído de forma linear e nem é mais teleológico. Esse espírito do pós-modernismo no campo do conhecimento e do saber é percebido em teóricos

pós-estruturalistas, como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, produtores de textos aparentemente paradoxais para que não ficassem presos naquilo que queriam superar. Além disso, esses teóricos são conhecidos por produzirem um tipo de obra dita “paraliterária”, vista sob a ótica da indefinição do discurso, isto é, confunde-se se o texto deles é teórico ou literário (HUTCHEON, 1991).

Portanto, é impossível falar de *A céu aberto* sem perceber que ele está intimamente ligado ao momento da pós-modernidade. Noll não aparenta querer fazer um livro que mostre explicação de um período histórico, porém nota-se como o escritor é atravessado por mudanças no seu tempo.

2.2 Atravessamentos da pós-modernidade no Brasil

Segundo Karl Erick Schøllhammer (2009), com a redemocratização durante a década de 80, as produções literárias brasileiras comprometeram-se com a realidade social e política, e, assim, pouco se produziu sobre questões universais, temas nacionais clássicos, futuros otimistas ou modernização, mas bastante sobre o período vivido durante a ditadura. Logo, “a prosa pós-golpe das décadas de 1960 e 1970 será marcada pela vocação política.” (2009, p. 24).

Na década de 70, o Brasil tornou-se mais urbano do que rural; e a literatura, portanto, passou a tratar de uma nova realidade. Assim, nesse período, deu-se mais atenção à produção autobiográfica e memorialística e também à ficção que tratava da luta armada contra um regime autoritário e repressivo. No início da década de 80, o realismo também se adaptou a formas não-literárias, isto é, houve uma hibridização do gênero, porém mais relacionada, devido à temática abordada, ao jornalístico, como reportagens e crônicas jornalísticas.

Para Jaime Ginzburg (2012), desde a década de 60, passou-se a produzir uma literatura que procurava romper com o patriarcado, modelo que privilegia homens heterossexuais, brancos e de classe média, praticantes de uma religião socialmente aceita. Assim, autores como Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll seriam exemplos de escritores que transgrediram o modelo de literatura esperado e trouxeram para suas obras de forma mais destacada, ou mesmo com maior presença, personagens marginalizados, como homossexuais e prostitutas. A contestação mostraria que a literatura contemporânea tem uma presença recorrente de um narrador descentrado. Ginzburg entende o centro como

um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (GINZBURG, 2012, p. 201).

É notável que o romance *A céu aberto*, embora não seja citado por Ginzburg no artigo, pode fazer parte de suas observações, afinal, há personagens marginais, pedintes, homossexuais, ou seja, completamente fora do centro. É importante salientar também que Noll não se mostra como um defensor de grupos sociais, mas como o criador de personagens cuja classificação, inclusive, torna-se bastante delicada. Em *A céu aberto*, por exemplo, mostraremos um personagem que se aloca justamente na indefinição de gênero, orientação sexual e sexo biológico.

Noll publicou seu primeiro livro, *O cego e dançarina*, em 1980, portanto ele participou de todo o contexto comentado anteriormente. Nesse primeiro livro de contos, por exemplo, o autor utiliza nome de bairros, “Mora sozinho numa casa de vila em Botafogo [...]” (1991, p. 35); de cidades, personagens e bares:

Pedro nasceu aqui, continuou o pai. Pensávamos em voltar para Portugal assim que Salazar caísse, mas hoje já não dá, estamos muito velhos para a viagem e a mudança de vida. Pensava em educar o menino em Portugal, sob um regime livre, mas não deu, a coisa lá durou muito. Eu, na idade que Pedro tem agora, conheci a mãe dele no Bar Vênus, bar lisboeta da moda entre intelectuais, artistas, boêmios. (NOLL, 1991, p. 46)

Além de retomar algumas vezes o Rio de Janeiro nos contos, há referências ao período ditatorial de fora do nosso país, como se percebe no trecho anterior, ao ser mencionada a ditadura de Salazar.

Os livros de Noll parecem ser escritos a partir de um fluxo de consciência, personagens e narrador vivem uma solidão inquietante e o mundo deles é bastante complexo. Os narradores não se veem de nenhuma forma positiva, são reduzidos a tudo aquilo que é mais fisiológico, parecem funcionar como máquinas, mas humanas, realizando ações sem emoções positivas ou negativas.

Alguns críticos chamam a década de 1980, no Brasil, de “pós-moderna”, a partir do que já vinha sendo conceituado fora, como um momento cujas produções se davam a partir de uma mistura de gêneros, da hibridização entre alta e baixa cultura e da nova posição do sujeito. Segundo Tânia Pellegrini (2008), o debate sobre o pós-moderno chegava ao Brasil no final da ditadura através de revistas não-acadêmicas e jornais.

Falar em desaparecimento das grandes narrativas abriu portas para possibilidades existenciais e/ou criativas na literatura. Em 1986, a *Revista do Brasil* lançou uma edição dedicada ao pós-modernismo, e nela José Guilherme Merquior e Sérgio Paulo Rouanet defenderam a ideia de Habermas de que a modernidade era um projeto inconcluso, isto é, vendo o pós-modernismo como uma sequência do modernismo ou mesmo “uma invenção dos crítico”.

Para Pellegrini, os críticos brasileiros abordam o pós-modernismo no Brasil de forma eclética ao tentarem conciliar o inconciliável:

Pode-se dizer, pois, que, no Brasil, os debates desenvolveram-se seguindo etapas sucessivas: uma primeira, em que se importam os conceitos e teorias estrangeiras, incorporando-as ao pensamento de alguns teóricos brasileiros; uma outra, em seguida, em que se acirram as discussões sobre os aspectos mais específicos do pós-moderno, como, por exemplo, o fim da noção de história, o fim das vanguardas, a morte do sujeito, a fragmentação textual, a intertextualidade, etc.; e uma terceira, em que, salvo engano, estabelece-se uma espécie de relativo consenso em torno de três desses aspectos: o fim das grandes narrativas, a problematização da relação com a história e a transformação do sujeito. E, a partir daí o assunto praticamente fica “fora de pauta”. (PELLEGRINI, 2008, p. 68).

Segundo a autora, o pós-modernismo brasileiro estaria intimamente relacionado à economia e à sociedade, pois existe uma espécie de ufanismo que sugeriria um país avançado devido à sofisticação tecnológica e à indústria de bens culturais, porém que ainda convive com as desigualdades socioeconômicas referentes ao passado, ou seja, “traços *emergentes* que convivem com *resíduos* de outro tipo de produção cultural e literária[...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 69, *grifo do autor*). Tânia ainda enfatiza que as estruturas brasileiras social e econômica seriam “um campo fértil para o híbrido, o compósito, o descontínuo, o provisório, os traços mais insistentemente atribuídos ao pós-moderno, em maior ou menor grau, por quase todas as teorizações[...]”. Dessa forma, a ficção brasileira finalmente seria agraciada com uma diversidade de opções temáticas saindo das linhas da ficção urbana e regional.

Já Schøllhammer (2009) considera que, com a redemocratização, há o retorno a temas tradicionais os quais tratavam do Brasil e de sua fundação, de sua história e do desenvolvimento de sua identidade cultural. Esses temas se desdobram sob uma perspectiva da historiografia metaficcional pós-moderna, cujo objetivo seria recontar uma história do Brasil a partir de uma reelaboração crítica, pois, com o desenvolvimento socioeconômico do país, a população urbana aumentou, tornou-se maior do que a rural e isso teria diminuído a produção de obras relacionadas a temas relacionados à terra, à natureza e o aumento de temas relacionados a problemáticas do eu, como solidão e angústia, já que, com o crescimento das cidades também crescem e surgem diversos problemas de ordem social e individual. Há também

outro elemento que se sobressai nessa estética pós-moderna: a hibridização entre alta e baixa cultura, e da literatura com outros meios de comunicação, como: cinema, fotografia, vídeo.

Para Schøllhammer o ponto mais próximo da produção de João Gilberto Noll nesse contexto de pós-modernidade/pós-modernismo no cenário brasileiro é a preocupação com “uma nova posição do sujeito marcada pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto.” (2009, p. 31). Esse aspecto da obra de Noll é observado na atitude dos personagens e no que sabemos sobre eles. Temos um narrador que conta a sua história, o seu percurso, porém o faz de maneira fragmentada. Em *A céu aberto*, por mais que a história seja vista a partir de um narrador-personagem e saiba-se o que se passa em sua mente, ele não nos transmite confiança, há detalhes que não são contados.

A guerra para onde ele vai em busca do pai não é nomeada; a identidade do irmão nunca é mencionada; a do pai é citada displicentemente, como se não houvesse importância; quando o narrador chega ao navio todos os personagens são anônimos, isto é, a narrativa vai se constituindo à deriva, sem um porto seguro onde se possa atracar, mostrando que não há como deter um saber sobre ela.

Pellegrini afirma que:

Emerge uma nova subjetividade, centrada na gradativa perda do senso de história, de esperança de futuro ou de memória do passado, dispersa numa sensação de “eterno presente”, que deriva para a “diminuição do afeto” e a falta de profundidade. Daí, também a “morte do sujeito”, ou seja, o fim do individualismo organicamente vinculado à concepção de um eu único e de uma identidade privada, específicas do modernismo, que engendrava uma visão própria de mundo, vazada num estilo “singular e inconfundível”. (PELLEGRINI, 2008, p. 66).

Assim, o narrador não espera que o futuro seja melhor e muitas vezes encontra-se em dúvida sobre os acontecimentos de um passado talvez não tão distante, sugerindo uma narrativa que se passa em um eterno presente. Durante a leitura, não é possibilitada a certeza de que algo está sendo realizado no momento da narração ou se é apenas o passado sendo narrado, apesar de os fatos acontecerem com certa agilidade, pois ocorrem alterações físicas no narrador.

Schøllhammer expõe por quais motivos é possível identificar a obra de Noll com o “espírito pós-moderno”, um exemplo seria a “perda de sentido e de referência”. Os livros de Noll não são produzidos como uma fonte de conhecimento, não há datas emblemáticas ou locais reconhecíveis, o narrador parece poder estar em qualquer cidade do mundo.

Por meio de uma citação de Marcelino Freire: “De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhen-nhen-nhens. Quero logo dizer o que quero e ir embora. (FREIRE *apud*

SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10), Schøllhammer destaca a palavra urgência para mostrá-la tanto em seu sentido “segundo o Aurélio, que se faz sem demora, mas também que é eminente, que insiste, obriga, e impele, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma.” como no sentido etimológico de “uma escrita que chega a, atinge ou alcança o seu alvo com eficiência.” (2009, p. 11). O teórico mostra a urgência como uma característica notável nos escritores contemporâneos, pois ela é desenvolvida como uma dificuldade de lidar com o que é atual, algo latente no romance *A céu aberto*.

A narrativa vai acontecendo de forma acelerada, devido à forma como os fatos são expostos, mas é importante salientar que esse embalo não se dá com um propósito, com uma finalidade de se chegar a um clímax, segue uma cadência monótona.

2.3 O romance *A céu aberto*

A linguagem e o narrador são figuras em destaque nas obras de Noll. O segundo é visto por críticos, por pesquisadores e por ele mesmo como sempre o mesmo. O escritor se referia a seus narradores por “esse homem”, como diz em entrevista a Eder Chiodetto: “É um jeito de me divorciar desse homem. Esse homem que perpassa toda a minha ficção, embora não tenha continuidade *ipsis literis*, esse homem é uma coisa em cada ficção, mas é sempre o mesmo personagem.”⁸. É como se, em seus romances e contos, fosse observada a trajetória de apenas um personagem. “Esse homem” – que pode ser escritor, em *Berkeley em Bellagio* (2004); ator, em *Hotel Atlântico* (2004); mendigo, em *A fúria do corpo* (2008b), ou soldado, em *A céu aberto* (2008a) – é sempre movido por pensamentos confusos, vive angustiado, como se a vida fosse um peso, e está sempre em um movimento que não o leva a um fim.

Para o jornalista Manuel da Costa Pinto, os narradores dos romances de Noll aparecem como sujeitos errantes e sem história, para os quais a família é “uma forma de encarceramento e que, ao buscar o exílio, encontra cárceres renovados.” (2004, p. 119). É também um narrador-personagem, visto que é a partir da visão dele que a sua história é contada, mas não de forma clara e evidente, pois a sua visão de mundo não esclarece, logo a fala dele não serve para explicar a narrativa ou para facilitá-la. Além disso, o jornalista coloca a linguagem como um personagem da obra de Noll, pois muitas vezes ela se sobressai em relação aos personagens e ao enredo, já que é bastante trabalhada e desenvolvida no romance. Em uma

⁸ <http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html> . Acesso em 20 de fevereiro de 2017.

entrevista à *Folha de São Paulo*, logo quando o livro foi lançado, o escritor fala sobre o seu trabalho com a linguagem no romance:

É verdade. Ele (*A céu aberto*) tem um trabalho poético demorado, a pontuação foi bastante trabalhada. Escrevo à mão, e quando escrevo, o que sai tem a ver até com a minha circulação, a respiração. Em alguns momentos que escrevo, sinto uma sofreguidão, fisicamente. A mão acompanha isso e a pontuação do texto também.⁹

Essa linguagem dá força e fôlego à narrativa, permitindo uma experiência diferente. Está-se diante de uma espécie de língua estrangeira, pois o escritor “Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar* [...] como um *processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo ” (DELEUZE, 2004, p. 9, *grifo do autor*). E Noll cria essa língua estrangeira sintática e semanticamente.

Em *A céu aberto*, é notável como o narrador não possui uma relação tranquila e familiar com o pai, quando aquele e o seu irmão vão em busca da figura paterna na guerra para conseguir dinheiro. Por mais que o protagonista se mostre responsável pelo mais novo, a imagem da figura paterna parece estar sempre se afastando deste. Quando o narrador passa a se relacionar com uma mulher, no final da guerra, ele a mata, foge e entra em um navio, onde passa a ser escravo sexual do comandante, tal como Costa Pinto (2004) considerou ao afirmar que o narrador de Noll na busca do exílio, “renova os cárceres”. Essas incertezas do narrador e da própria narrativa são questões caras ao discurso da chamada pós-modernidade, como Schøllhammer vê com frequência na obra de Noll:

Noll cumpre trajetória que o identifica, inicialmente, como o intérprete mais original do sentimento pós-moderno de perda de sentido e de referência. Sua narrativa 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. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 32)

Logo no início do texto, o narrador acorda de um sonho considerado por ele um pesadelo e não sabe se as badaladas que ouvira, sonhando ou acordado, foram ao meio dia do dia anterior ou presente narrativo. Já somos fisgados, na primeira página, por esse estranhamento através da dúvida sentida pelo narrador. Como ele não sabe em qual momento aquilo aconteceu? Há uma confusão temporal, sentimental, visual perpassando toda a história. Essa forma de ser produzida a torna instável e diluída. Os significados não se fecham, há sempre o benefício (ou malefício) da dúvida.

⁹ http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_folha1.htm Acesso em: 20 de fevereiro de 2017

O livro também é marcado por um sentimento de descrença. O narrador parece seguir a vida sem nenhum plano. De repente, tudo vai acontecendo. As situações vão sendo construídas em meio a possibilidades narrativas, temporais e verbais.

Schøllhammer cita Flora Sussekind quando ela afirma que a narrativa pós-modernista traz novidades contextuais: as técnicas de cinema, como flashes, mudanças de foco, cortes, “que arrastam o narrador em movimentos continuamente estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas, criando, assim, uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas” (2009, p. 32). Noll inicia sua carreira com tais artifícios e parece levá-los durante toda a sua trajetória. Há momentos em que a narrativa de *A céu aberto*, desenvolve-se por meio de saltos que vão de fato a outro sem que haja gradação, como se fosse um filme não narrado continuamente, e sim transmitido em *flashes* descontínuos.

Quando os irmãos vão em busca do pai, Nicolau, a fim de conseguir dinheiro, eles o encontram no campo de batalha. O mais novo vai à enfermaria receber os cuidados, afinal ele estava doente e foi essa a razão que os levou a buscar o pai. Entretanto, o narrador relembra a noite da tormenta tropical na qual Artur, o homem que ele amou, encontrou-o e o tirou do salão paroquial. Nesse trecho do livro, o salão é mostrado como um lugar distante da guerra, pois Artur entra, toca a cabeça do narrador e lhe pergunta onde o pai dele estava. O narrador fala que Nicolau estava na guerra, e então Artur o convida para vê-lo tocar piano.

Da mesma forma de um filme sem cortes, Artur orienta como o filho de Nicolau poderá chegar até o pianista

Foi na noite da tormenta tropical, eu lembro eu e o meu irmão encontrando-nos sentados no chão do salão paroquial com os outros flagelados, quando um homem bem encontrado nos cinquenta tocou a minha cabeça e perguntou pelo meu pai. Respondi que meu pai continuava na guerra. Ele disse que era amigo de infância do meu pai e que mais tarde ele se afastara pelas contingências da vida. O teu pai seguiu a carreira de militar e eu a de pianista da noite. Queres ir hoje na casa noturna onde toco? Passarás por um corredor não muito largo com alguns casais se beijando e quase no breu, pois caminhando por esse corredor chegarás num instante na sala apinhada de mesas e clientes e, lá no fundo, sob um cansado spot lá me verás com um paletó azulado tocando ao piano uma seleção de pequenas pérolas da canção internacional, em algumas ocasiões me acompanha cantando uma mulher chamada Petra, uma alemã que veio para cá com um russo aventureiro por quem caíra de amores em Bruxelas, e aqui chegando ela retornou ao hábito de menina de cantar, pois umas duas vezes por semana ela canta aqui nesta casa onde você está entrando pela primeira vez. (NOLL, 2008a, p. 22-23).

Primeiro Artur faz o convite e, sem esperar a resposta, já indica como o narrador chegará ao local. É curioso como essa indicação, que acontece como um fluxo percebido pela ausência de ponto final, torna o narrado, quase que imediatamente, a realidade do romance. A transformação é notada principalmente após Artur perguntar se o protagonista gostaria de vê-

lo tocar. Sem esperar a resposta deste, o pianista dá início a sua fala. Inicialmente os verbos estão no futuro do presente (“passarás”, “chegarás”, “verás”...) marcando a realização de um ato futuro; mas nas duas orações finais, os verbos encontram-se no presente (“canta”, “está”) e ele ainda utiliza o marcador “aqui” para indicar que o receptor do discurso está no mesmo local que o emissor, isto é, Artur e o narrador estão no mesmo lugar: o bar. O pronome “esta” e o substantivo “casa” reforçam a oração “onde você está entrando pela primeira vez”, indicando que o narrador já está na casa noturna onde Artur toca.

O trecho comentado anteriormente evidencia uma continuidade narrativa, marcada por lapsos, como em um filme, e também o deslocamento dos personagens no tempo e no espaço. Os dois estão em um momento e passam para outro, a narrativa segue uma linearidade no sentido de fatos acontecerem sequencialmente, entretanto, sem marcações, o narrador sai do salão paroquial e chega ao bar onde Artur faz um show, evocando, assim, um pensamento fragmentado e descontínuo dentro da sucessão de acontecimentos.

Regina Dalcastagné, em seu livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), entende o tempo e o espaço como construções sociais e considera a literatura um objeto não imparcial às alterações dessas categorias. Para mostrar isso, cita David Harvey quando ele trata da compressão espaço-temporal:

À medida que o espaço parece encolher numa “aldeia global” de telecomunicações e numa “espaçonave terra” de interdependências ecológicas e econômicas – para usar apenas duas imagens conhecidas e corriqueiras –, e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente (mundo esquizofrênico), temos de aprender a lidar com um avassalador sentido de compressão de nossos mundos espacial e temporal. (HARVEY *apud* DALCASTAGNÉ, 2012, p. 78).

Isto é, tal reflexão ao ser levada para a literatura, pode vir a criar tempos e espaços sobrepostos, como se passado, presente e futuro ocorressem concomitantemente na narrativa (DALCASTAGNÉ, 2012), conforme é visto no trecho anterior de *A céu aberto*. No início da citação da tormenta tropical, protagonista e pianista se encontram em um local e, no final, em outro, mas o fato parece ser contado de um lugar entre os dois. Não estamos diante de um presente narrativo, mas de uma compressão de tempo e espaço em uma espécie de mundo esquizofrênico.

Quando Artur chega ao salão paroquial e encontra o narrador é também um acontecimento intrigante, pois o pianista vai diretamente àquele jovem perguntar sobre o pai, Nicolau. Isso nos leva a pensar se eles já se conheciam ou se Artur ainda tinha contato com Nicolau e, assim, teria como saber quem era seu filho. As respostas não chegam, apenas pensamentos, possibilidades, reflexões. Essa indeterminação e esses lapsos movem a narrativa.

A identidade das personagens também é algo que se mostra embaçada. Temos o irmão do narrador, no início do livro, ainda criança e doente precisando de cuidados, e, ao chegar ao campo de batalha, o pequeno vai à enfermaria receber o atendimento necessário para melhorar de sua doença, desconhecida por nós, é então que sua figura sai de cena por uns momentos. Quando retorna, o narrador parece confuso em relação à sexualidade do irmão:

[...] pergunto, quem é esse irmão se quando voltei a vê-lo ainda em plena guerra já era outro, eu conto: quando voltei a vê-lo, dessa vez de longe, eu atrás de um tronco no alto de um morro nas imediações do acampamento, no começo nem o reconheci, ele saindo da tenda vestido de noiva, é, mas não, não era de noiva depois percebi, o corpo dele ainda não comportava um vestido festivo de mulher plenamente desenvolvida[...] (NOLL, 2008a, p. 54).

O irmão reaparece na narrativa com uma identidade sexual posta em dúvida, apesar disso, o que está em questão não é apenas o gênero do personagem, pois seria simplório apenas afirmar que ele se tornou mulher ou que é homossexual. Pela voz do narrador, é possível que estivesse ocorrendo uma transformação no jovem ou que a sua percepção dissesse mais dele mesmo do que de seu irmão, devido a sua faculdade de narrador-personagem.

Quanto às dúvidas do narrador, elas surgem, pois ele vê o jovem irmão vestido de noiva, mas logo em seguida reconhece que não era um vestido, pois do jovem ainda não comportaria tal vestimenta, então aqui já se teria uma pista sobre as incertezas dos acontecimentos, entretanto, em outra cena, o narrador se reencontra com o irmão e observa:

[...] pois o meu irmão está aqui neste instante a me olhar e não é mais essa criança que acabei de descrever vazando lágrimas não, e também não está mais na pele daquele que vivia a estranha cerimônia no acampamento militar pois já tirou o vestido de noiva e me olha parado porque já faz tempo que não me vê, mas continua de saia o danado, vestido de coroinha [...] (NOLL, 2008a, p. 58).

Surge assim a possibilidade de que o irmão, após chegar ao acampamento, não passara a ser coroinha, porém é importante lembrar de que, até o momento, não se sabe se há alguma igreja ou capela próximas ao campo de batalha ou se o irmão saía de lá para uma cidade próxima ou algo parecido. Além disso, o narrador inicialmente afirma que o irmão tirou o vestido de noiva, mas antes ele havia dito que o irmão não estava vestido de noiva, não por apenas ser um homem com roupa de coroinha, mas principalmente pela ausência de um corpo feminino plenamente desenvolvido. Ainda mais, o narrador se casa com alguém que já não é mais o seu irmão, mas sua esposa e diz

Quando voltei o meu irmão estava diante do fogão aguardando a subida do leite que fervia. Ele vestia uma camisola azulada que lhe vinha até os pés descalços. Transparente a camisola, e do outro lado do tecido fino havia o corpo de uma mulher.

Precisarei romper com esse negócio de pensar nessa figura aí como meu irmão, falei dentro de mim. (NOLL, 2008a, p. 66).

O narrador então se casa com uma mulher que é a transformação de seu irmão: devir-esposa-irmão, devir-irmão-esposa. A única evidência é de que esse ou essa personagem passa por mudanças, por transformações. Na dissertação de Souza (2010), o autor considera o acontecimento não apenas como um devir-mulher, mas também como uma metamorfose a qual está diretamente ligada à ausência de paradeiro do irmão, o que ele relaciona à ambiguidade literária da qual fala Blanchot.

A partir dessa situação, o irmão dele some (já que não se sabe o seu paradeiro), mas não morre, como o narrador “explica”:

Não, o meu irmão não morrerá naquele corpo de mulher, ele permanece lá dentro esperando a sua vez de voltar, e eu beijava um pedaço de seio à mostra e desamarrei a camisola e disse que queria um filho dela e disse que não queria um filho dela pois que estava bom assim sem filho nem nada, para que uma criança entre nós dois se uma outra poderá surgir daí na pele do meu irmão? (NOLL, 2008a, p. 67).

Esse irmão do narrador parece referir a um devir-mulher, pois, segundo Deleuze

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. [...] Algo passa entre os sexos, entre os gêneros ou entre os reinos. (2004, p. 11, *grifo do autor*).

Esse devir-mulher pode ser visto não apenas como um ser indiscernível que se torna o irmão, mas a própria escrita literária se libertando de paradigmas já sedimentados e aparentemente imutáveis, jogando com nossas acepções binárias. Dicotomias como certo e errado, morte e vida, homem e mulher, verdade e mentira são constantemente relativizadas no romance. Os teóricos pós-estruturalistas, no século XX, foram responsáveis por fazer uma análise questionando esse aspecto binário da cultura ocidental.

A indeterminação é o que movimenta a narrativa. O narrador afirma que o irmão não morrerá, mas está no corpo da esposa, como isso é possível? E então diz e depois nega o que disse. Fala que quer um filho, mas depois não o quer mais, pois a criança que surgir poderá vir da pele do irmão. Essa frase é ambígua. Virá da pele do irmão ou virá como o próprio irmão? O pensamento do narrador é fragmentado, descontínuo, quebrando toda a noção de totalidade buscada pela lógica iluminista ocidental.

Júlia Kristeva diz que no pós-modernismo temos uma “ ‘escrita-como-experiência-dos-limites’: limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual... ” (KRISTEVA *apud* HUTCHEON, 1991, p. 25), o que é notável na narrativa nolliana. Isso acontece não apenas a nível semântico, como o irmão do qual não sabemos o gênero ou o narrador que vive uma angústia, mas a nível de estrutura narrativa ao ignorar o uso de determinadas vírgulas ou pontos finais, o que não é problema, pois “Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 2004, p. 12) e é também essa estruturação do texto que lhe dá um aspecto de jorro ou correnteza de rio.

Há uma passagem na qual o narrador fala sobre soldados que estavam no rio escrita em um período-parágrafo, em que o único ponto final é o que fecha o parágrafo, segue um corte:

Imperativo sim, pois os soldados que dormiram na tenda comigo já se jogavam no rio que agora eu via ficar a poucos passos do acampamento, os soldados se jogavam nus na água que deveria estar gelada àquela hora da manhã ainda turva, e eu vesti a roupa e fui até o rio e fiquei ali apoiado numa árvore, ia dar um mergulho agora ou mais tarde quando o sol se firmasse sentia que estava prestes a perder as minhas regalias de menor, 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, sim, que ficava lá do outro lado do rio agora eu via, o monte com seu topo misterioso [...] (NOLL, 2008a, p. 19).

É interessante perceber como a cena dos personagens no rio traz a sensação de que a escrita segue nesse mesmo fluxo fluvial integrando-se àquilo que ela evoca; como se Noll “atacasse” a língua, já que ele a modifica, não seguindo as normas de vírgula, travessões, pontuações em geral; mais guiado pelas intensidades, fluxos e agenciamentos que a atravessam. Deleuze considera “atacar” a única forma de defender a língua e criar a própria. Essa defesa da língua que surge a partir de um ataque nos faz pensar nessa atitude como forma de permitir uma experiência da língua, tornando-a viva.

Os personagens da literatura produzida por Noll “vivem em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas perversas realizações do desejo[...]” (SCHØLLHAMMER, 2009. p. 32) e isso é percebido também em *A céu aberto*. A primeira crise relacionada ao espaço é percebida quando o narrador não se identifica com o lugar onde vive:

Era um homem filho dali, daquelas terras que nunca conhecera bem de fato, mas que desde cedo aprendera odiar de graça [...]. Ali na região onde eu morava nada disso acontecia, havia sempre soldados rondando pelas ruas [...] lá fora nas ruas ninguém

oferecia um olhar desinteressado, todos tinham medo de que se fosse pedir alguma coisa... então fui ficando assim com horror de pedir[...] (NOLL, 2008a, p. 56).

A imagem que ele carrega da terra natal é de total desgosto, pois parece um ambiente hostil no qual viviam soldados e pessoas em situações difíceis, além de mostrar a crise social, pois o narrador, quando criança, pede esmolas, logo não tem uma boa condição de vida e sofre o preconceito por ser marginal. Isso também é tematizado no romance *A fúria do corpo* em que se conta a trajetória degradante de um mendigo.

A figura do narrador, enquanto soldado da guerra, no romance, também é bastante interessante, já que no nosso imaginário a guerra é um acontecimento onde homens estão para defender interesses de sua pátria. Só se pode sofrer os deslocamentos e correr os riscos em um evento desse porte se o indivíduo, por um sentimento patriota, acreditar na guerra como benéfica à sua nação ou se ele tiver necessidades financeiras e a guerra proporcionar algo vantajoso para si, o que seria praticamente uma obrigação. Como o narrador vivia nas ruas pedindo dinheiro para conseguir um prato de comida, a segunda alternativa parece mais coerente.

Temos aqui então as duas primeiras crises: nacional e social, pois o narrador tem problemas com o lugar onde está servindo além de passar por situações econômica e social difíceis. Na crise sexual, também está presente, pois o sexo é algo bastante recorrente na narrativa a ponto de vermos a relação entre o narrador e outros personagens se desenvolver a partir de contatos íntimos. Isso acontece na relação com Artur, e com as várias sentinelas que estão no paiol junto ao narrador, com a sua esposa, com o filho de Artur, com qualquer personagem que se demore perto dele. Algo de estranho também existe, em sua relação com o irmão. Ele parece lutar contra si mesmo para não manter contato mais íntimo com aquele de quem cuidou. O narrador inclusive tenta fugir da insinuação observada nas investidas do irmão:

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, em certas ocasiões eu sutilmente tentando defendera minha área pubiana afastando como se distraído uma de suas pernas, a coxa, a nádega, afastando com algum disfarce a mão pousada na região fronteira, mas mesmo assim podia ficar boiando em mim a sobrevida de uma pulsação perigosa [...] (NOLL, 2008a, p. 21-22)

Pode-se imaginar, pela condução da narrativa, que o narrador não hesitaria em se relacionar sexualmente com alguém, como se fosse algo que saísse de seu controle, mas, por meio dessa tentativa de fuga, a partir da forma como o irmão se acomoda em seu colo, é notável a luta que acontece entre o seu desejo e o modo como ele deveria agir com o irmão. Há um

combate interno para que essa relação fraternal não seja sexualizada. Entretanto, é justamente o irmão quem se transforma na mulher com a qual ele se casa. Fato difícil de ser visto como aleatório.

O sexo é algo muito latente na narrativa. As relações entre o narrador e outros personagens parecem estar frequentemente sob tensão sexual, o que não se mostra como algo tão positivo já que o protagonista raras vezes consegue controlar esse desejo. Dessa forma, o narrador continuamente se vê impotente frente à sua própria potência, pois apesar de uma sexualidade afluída ser vista como virilidade, a vivenciada em seu corpo o torna incapaz de agir racionalmente diante dessas situações. Esse descontrole o faz rogar para que o desejo pare: “e um tesão incontrolável que nas minhas orações noturnas eu pedia que cessasse sim que cessasse esse tesão que já não cabia em mim, que ia acabar comigo, que ia me matar.” (NOLL, 2008a, p. 123).

Durante o processo de ida até o pai, os jovens sofrem com várias dificuldades: não têm dinheiro, passam fome, são malvestidos, não podem comprar remédios para se tratar. A vida não é fácil e eles não têm ninguém, são apenas pedintes, mas deixam de sê-los a partir do momento em que irmão mais novo fica adoentado e precisa recuperar a saúde.

Esse abandono com o qual eles sofrem parece vir de uma família, que aparentemente não existe, e de um Estado que não cuida do menor, apontando para uma possibilidade de conectar a narrativa a reflexões acerca da condição de vida de vários brasileiros em situação de rua. A vida deles parece não valer nada e não ter finalidade alguma. Não há planos, apenas vive-se o hoje sem expectativas de um amanhã melhor. Os irmãos experimentam um *carpe diem* às avessas.

Lyotard diz que “Esta (a vida) é deixada à diligência de cada cidadão. Cada qual é entregue a si mesmo. E cada qual sabe que este *si* mesmo é muito pouco.” (1990, p. 28, *grifo do autor*). O narrador sabe que eles são abandonados, que estão sozinhos, o que o faz duvidar se devem prosseguir viagem por medo de não encontrarem o pai, pois, caso isso aconteça, será “uma viagem inútil porque na guerra os soldados pouco estão se lixando para crianças avulsas e incógnitas”. Apenas se o pai for realmente soldado é que será feito algo por eles, caso contrário “todos virarão as costas àqueles pedintes tão precocemente desavergonhados em sua tremenda má sorte.” (NOLL, 2008a, p. 11).

Na literatura brasileira, os narradores passaram por diversas transformações. “(...) no lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o

fio da meada. ” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 75), isto é, se antes o narrador muito provavelmente era uma figura na qual o leitor confiava; atualmente não sabemos mais se podemos acreditar em tudo que ele nos diz. Para Regina Dalcastagné, encontra-se na literatura contemporânea brasileira “Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. ” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 75). Quando a narrativa de *A céu aberto* inicia, o narrador parece ser uma criança ou um adolescente, em busca do pai com seu irmão pequeno; e a narrativa, confusa, como é visto desde suas primeiras páginas. É difícil para o narrador se sustentar em seu relato e isso torna a sua fala bastante suspeita.

São muitas as cenas em que a narrativa parece ser posta sob uma ótica embaçada, até o lugar que poderia ser fonte de informação, Mercadinho do Fosco, traz a opacidade em seu nome. Nesse estabelecimento, o narrador pediu informação sobre como chegar ao campo de batalha e a orientação que lhe é dada é de que ele caminhe por algumas horas e dobrar quando vir a fumaça.

Uma imagem, se a houver, que reflete pouco, que se move enganosamente dissipando o referente como o sol e os sinos dissipando o dia, conduzindo ao Mercadinho do Fosco, cujo balconista lhe aponta o caminho da opacidade, na região de Larvaugusta, oximoro que acolhe majestosos seres menos do que insetos, de existência transitória, pressupondo metamorfoses. É o espaço literário da magnitude do ínfimo. (BYLAARDT, 2011, p. 227).

Percebe-se que os substantivos próprios presentes na narrativa não foram escolhidos acidentalmente.

Para Dalcastagné (2012), essa dificuldade em sustentar relatos do narrador contemporâneo nada mais é do que o reflexo na desconfiança sobre um discurso que já está comprometido ideologicamente. Dessa forma, torna-se impossível produzi-lo de forma imparcial. Embora a pesquisadora leve sua reflexão para uma vertente predominantemente política, ao se perguntar se os narradores que são crianças, mulheres ou homens doentes são menos legítimos, podemos considerar que o narrador de Noll também se inclui nesse grupo. O narrador não tem problemas de ordem mental, apenas dificuldade em apreender o real, é um indivíduo pobre e marginalizado cujas necessidades quase sempre são contrariadas.

A céu aberto basicamente conta a história de vida de um homem. Inicia-se com ele ainda criança ou adolescente e finaliza-se com uma sutil suspeita entre a imagem dele e a de um terrorista procurado. O enredo se desenvolve sob a ótica de um narrador em constante deslocamento. Ele vai em busca do pai no campo de batalha da guerra para conseguir dinheiro e comprar remédios para o irmão doente que o acompanha na jornada.

Ao chegar ao acampamento, o irmão é levado à enfermaria para ser tratado e o narrador acaba se integrando ao exército de farda roxa para lutar contra os combatentes de farda marrom. As cores são as únicas características que diferenciam os lados, não há muitas caracterizações para os que lutam, mas, se houvesse uma explicação “melhor” sobre esses soldados, ajudaria em algo? Faria o leitor compreender melhor? O próprio narrador afirma que as guerras têm um nome que clareia o entendimento, mas qual seria este entendimento? Para quem isso serve? Nem a guerra tem nome, nem os soldados têm uma farda ou algo que os relacionem a uma entidade promotora dessa guerra, até porque a essência desse acontecimento político já é carregada de sentidos e significações.

É importante frisar que a participação do narrador na guerra não era um desejo ou imposição, como se fosse um alistamento militar, mas apenas lhe aconteceu de receber o fardamento e passar a fazer parte daquele grupo. Ele, sutilmente, se vê obrigado a participar desse acontecimento e é a partir dessa ausência de vontade que a vida dele sofre uma guinada, porque ele não suporta estar presente nessa situação e foge do exército.

Durante todo esse trajeto “inicial” não nos é informado nenhum nome. Não sabemos o nome do narrador, do irmão, do pai, nem da guerra, cuja razão de sua existência também por nós é desconhecida. Ela simplesmente acontece. Tudo é muito genérico na narrativa trazendo uma sensação de impossibilidade de apreensão, como se ela não tivesse os “atores” de que falou Lyotard, ou que ela não se construísse evocando grandes perigos, périplos ou objetivos também destacados pelo teórico.

Quando Lyotard (1990) afirma que a narrativa perdeu seus grandes heróis, cria-se uma relação de um personagem que também é considerado herói na guerra do romance. O narrador fala sobre esse herói em um “período-parágrafo” de quase uma página. Quando é apresentado o inimigo a ser combatido, um velho guerreiro que não morria, pois não parava de falar, inclusive não dormia por isso, “[...] ele contava o nascimento, a jornada pelo tempo adentro, ele contava as vitórias da raça do nosso inimigo seu povo[...].” (NOLL, 2008a, p. 20), surge o fatídico herói, cujo nome ninguém sabia dizer exatamente, e corta com um facão a língua do velho guerreiro.

Essa passagem é questionadora, afinal, o imaginário do herói perpassa outras características, como um homem forte e viril, com um nome a ser lembrado por anos, já que é uma figura marcante. Seria aquele que o seu prestígio e a sua fortaleza são reconhecidos a partir de feitos nobres. Assim, nos questionamos qual o ato heroico de um guerreiro que corta com um facão a língua de um velho? O feito não teve tanta importância e por isso nem o nome dele

é conhecido? Que características têm essa personalidade cujos atos não são percebidos como grandiosos, mas recebe a denominação de herói?

Além disso, o papel do velho que não para de falar, vivendo através da sua fala, que não o deixa morrer, parece figurar como a linguagem literária, a qual é incessante e não para de dizer; enquanto o guerreiro-herói assassino parece personificar um tipo de crítica literária que mata possibilidades em nome do sentido.

A literatura e o velho estão no mundo da irrealidade, no mundo da ficção e ambos apresentam um mundo na linguagem para que possamos senti-lo e vivenciá-lo através das palavras. Cortar a língua desse velho é delimitar o texto literário, é impedir o fluxo, é querer fazer dessa linguagem “o sinal dos seres e dos objetos já ausentes” (BLANCHOT, 2013, p. 85). O velho cuja tagarelice o mantinha vivo estava sempre a morrer já que ia envelhecendo (mesmo sem nunca sucumbir), como a literatura, que não tem o direito à morte, segundo Blanchot, porque morrer é finalizar algo, fechar o sentido, o significado. Assim o velho estava a morrer, mas não morria, ele adentraria ao infinito se não tivesse surgido o guerreiro covarde que lhe cortou a língua dando-lhe um fim. A atitude do guerreiro se assemelha a de algumas críticas as quais tendem a buscar um sentido único para a obra literária, como se fosse possível resgatar a verdade do texto. Essa atitude faz com o que texto se assemelhe a uma caça ao tesouro, isto é, buscam-se pistas na obra para encontrar o tesouro, que seria o significado da obra.

Percebe-se também que as ações se desenrolam conforme uma construção temporal peculiar, aproximando-se da perspectiva dita pós-moderna, “experimentado como um encontro falho, um ‘ainda não’ ou um ‘já era’[...]” (Lyotard *apud* Schøllhammer, 2009, p.12). Assim, a narrativa não marca certezas sobre as realizações dos personagens, permitindo a dúvida se algo já aconteceu ou se virá a acontecer. Isso se dá quando os verbos utilizados se encontram no futuro do pretérito, o que, na Língua Portuguesa, segundo Celso Cunha e Lindley Cindra (2008), é empregado para exprimir incerteza, probabilidade, dúvida sobre fatos ocorridos no passado; como forma polida de presente indicando, no geral, desejo e condição, quando faz referência a fatos que não se realizaram e que, provavelmente, não irão se realizar. O que podemos extrair de comum dessas três possibilidades de uso desse tempo verbal é que a ação designada pelo verbo não terá ainda ocorrido e sugere que não irá ocorrer ou que acontecerá com dificuldade:

Mais esperto seria certamente se eu desertasse e fosse para a vida como um indivíduo diferente de mim para não ser reconhecido, sem precisar ficar dentro de um buraco na terra sabe-se lá por quanto tempo ainda, enfrentando noites e dias gelados, chuva fina, tempestade – sim, eu *saberia* desertar direitinho sem que ninguém notasse, *entraria* no primeiro restaurante à beira da estrada, iria até o banheiro, *pediria* uma navalha emprestada para fazer a barba, *faria* um talho na face, *me desfiguraria*, tá certo, daria

uns pontos na pele no hospital ou ambulatório mais próximo, o médico se inclina sobre mim e me pergunta se dói, respondo que não[...] (NOLL, 2008a, p. 50, *grifo nosso*).

O narrador começa claramente com a possibilidade de fugir do exército do qual ele passara a fazer parte, embora nunca tivesse se alistado. O jogo com a linguagem acontece com os tempos verbais utilizados e as ações que eles representam. Ao escolher o tempo verbal dos termos grifados na citação anterior, passa-se a ideia de que essas ações só se realizarão mediante algo que ainda irá acontecer, pois estamos mais habituados a ver esse tempo verbal ser utilizado para marcar algo que não está previsto. Todavia as três últimas orações, “o médico se *inclina* sobre mim e me pergunta se *dói*, *respondo* que não” (NOLL, 2008a, p. 50, *grifo nosso*), são construídas com verbos no presente do indicativo, indicando que o que ele parecia pensar em fazer já havia sido feito. Ele realmente talhou seu rosto e, no final do parágrafo, ele já se encontra sendo observado por um médico que lhe pergunta se dói o ferimento. O uso dos verbos no futuro do pretérito como indicadores de ação, enquanto normativamente indicam possibilidade, é fazer delirar a língua, é usar linhas de fuga para fazer rizoma.

Além disso, a passagem do tempo para os personagens é notada não pela idade deles ou por marcações de dias, semanas, meses ou anos; mas por caracterizações do desenvolvimento físico. No início da história, não é dita a idade do narrador e em nenhuma outra parte do livro isso nos é apresentado de forma evidente, mas por marcas no texto é possível pensar que seja um garoto ou adolescente, já que, quando os irmãos ainda estão indo à guerra, o narrador fala que os soldados não se preocupam com crianças avulsas e incógnitas, sugerindo, assim, que ambos são crianças pelas quais os soldados não se interessariam. Quando o narrador passa a morar com Artur, ele diz “E eu, este rapaz aqui meio inebriado com o fogoso relato de Artur [...]” (2008a, p.30), trazendo o indício, através da palavra “rapaz”, que já passou da fase infantil; ao estar no acampamento militar, profere “Não, pois eu era um homem só e como tal deveria seguir (2008a, p. 39), mostrando já ser um homem e, quando sai do navio em que se tornara escravo sexual e finalmente tem a possibilidade de se ver no espelho, ele carrega mais marcas do tempo “e 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 mas que não chegava a humilhar o dono[...]” (2008a, p. 135). O narrador não está escrevendo sobre o seu passado como uma memória, pois cada ação é contada no presente, então é como se a história fosse acontecendo o tempo inteiro e fosse possível acompanhar tudo “ao vivo” e não como uma lembrança sobre a qual ele fala.

Além do tempo, a fisionomia do narrador também é construída similarmente à montagem de um quebra-cabeça incompleto, o que torna tudo lacunar, exigindo esforço na combinação das peças. Não se estabelece uma imagem nítida sobre quem é este narrador, é possível que, quando homem, tivesse barbas e talvez traços árabes, pois, ao encontrar uma sentinela loira e imberbe, afirma que ela é quase o seu avesso. Ele também tem contato com um sujeito com cara de árabe, do qual ele diz ter o seu tipo. Estranhamente, essa última característica dá um tom sugestivo, se a acatamos de acordo com os preconceitos ocidentais – diante de uma situação de guerra, um sujeito que não se alistou ao exército, fugiu da guerra, assassinou a esposa, tornou-se clandestino, tinha feições de árabe e ainda viveu com um comandante que o levou a um porto árabe trazem à tona uma possibilidade de que todo o percurso do narrador possa ter como desfecho um ato terrorista.

Por fim, a narrativa de *A céu aberto* vai acontecendo irregularmente. Diante dela surgem mais perguntas do que respostas. Ela não segue um modelo clássico, não tem um centro, seus personagens muitas vezes parecem dispensáveis, pois não são apresentados como peças fundamentais, como elementos a serviço da ação, eles deixam lacunas. Quem fala sobre o texto se vê a céu aberto, tendo que trabalhar com o infinito deixado por Noll. Essas características do romance nos trazem incertezas e evidenciam elementos que nos permitem associá-lo à ideia de rizoma, o que será melhor esmiuçado no capítulo seguinte.

3 A NARRATIVA RIZOMÁTICA

“Esse romance tem várias nervuras, vários córregos. Às vezes, um fato que desemboca em outro não volta mais.”¹⁰(João Gilberto Noll)

O presente capítulo pretende adentrar na análise da obra a partir do conceito de rizoma investigado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Buscou-se questionar e problematizar a construção da narrativa apontando pensamentos acerca de determinados trechos e caminhos possíveis, sem pretensões de criar verdades para a obra ou colocá-la em uma redoma do sentido. Se aqui é tida como uma construção predominantemente rizomática é porque ela “gera múltiplas versões dos acontecimentos, muitas vezes contraditórias, e favorece a liberdade e o acaso” (MARZEC, 2016, p. 7), o que se mostra como uma antigenealogia.

Além de rizoma, árvore, raiz, conceitos como *mapa* e *decalque* serão fundamentais para que a pesquisa aconteça, pois, o pensamento dos autores está sempre atravessado por outras ideias. Durante a exposição dos conceitos deleuzianos, a obra de Noll sempre estará presente, pois foi a partir dela que as reflexões embasadas por um referencial teórico surgiram.

Em um segundo momento, será discutida a questão do significante, analisando como a obra foge de uma lógica binária através dos significantes. Isso é de extrema relevância, pois um dos princípios da teoria do rizoma é justamente a *ruptura assignificante*.

3.1 O rizoma abre caminhos

A primeira edição de *A céu aberto* publicada pela editora Record em 2008 tem uma tipologia peculiar. A capa contém um título iniciado com letra minúscula, enquanto as letras B e T são maiúsculas, mas se encontram “na mesma altura das outras letras”. O estranhamento surge, então, a partir da capa e é causado pela formatação destoante do que consideraríamos comum, como um título iniciado por letra maiúscula. Apesar de nas outras edições a configuração ser tradicional (título com inicial maiúscula e o restante das letras minúsculas), é interessante vermos como a escolha do editor enriqueceu o nosso olhar sobre o objeto. Além disso, as duas primeiras linhas do início do livro seguem também os moldes da capa, trazendo ainda mais expectativa de que há algo de diferente naquele objeto.

¹⁰<https://revistacaliban.net/uma-sinfonia-a-céu-aberto-entrevista-com-joão-gilberto-noll-baccb9f8676a?gi=8920d794f4e8> Acesso em: 25 de abril de 2017.

A leitura é iniciada à beira de um caminho de terra¹¹, isto é, o narrador pode estar à margem, na periferia, mas também pode estar no meio ou no entre de algum lugar. Assim, pensar que o narrador está à margem é ter consciência de que ele não está no centro, lugar de uma “certeza tranquilizadora” e onde “é proibida a permuta ou a transformação dos elementos” (DERRIDA, 2002, p. 230). Supõe-se, então, que, se o narrador inicia à beira, à margem, esse espaço no qual ele se encontra é o contrário do lugar central, ou seja, é onde a permuta e a transformação dos elementos é permitida e de onde a tranquilidade do centro se encontra bem distante.

“À beira desse caminho de terra, lá adiante, fica uma casa com a inscrição ‘ESCOLA DO DIVINO’. Hoje quem sabe invisível, coberta de húmus. ” (NOLL, 2008a, p. 09). O início da narrativa parte de um caminho incerto, não identificável. A casa sobre a qual ele fala é determinada por um artigo indefinido indicando uma residência qualquer, ideia reforçada pela descrição de que hoje ela talvez estivesse coberta de húmus, isto é, abandonada.

A terra está presente durante toda a narrativa. Ela se mostra como esse lugar periférico, como a pátria do narrador, pela qual ele estaria lutando na guerra, ou também semelhante à poeira ou ao pó, ambos fragmentos. As palavras iniciais de *A céu aberto* já surgem carregadas de diferentes possibilidades significativas.

A escritura fragmentada, indeterminada e descontínua do romance afasta-o do modelo clássico de livro. Mas como funciona este modelo? O livro-raiz de que falam Deleuze e Guattari é o livro clássico cujo princípio é refletir o mundo porque somente assim ele pode se constituir. Eles comparam o livro-raiz à arte que imita a natureza, como um quadro ou um romance realista, mostrando como esses modelos de livro e de arte são questionáveis, pois a natureza não existe a partir de organizações centrais, assim como os próprios elementos da natureza “não agem assim: as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica. ” (2011, p. 19).

Não apenas os livros, mas sistemas e modos de vida organizados e centralizados funcionam como a árvore de que falam Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (2011). Esses pensadores veem a Linguística e a Psicanálise, por exemplo, como ciências bastante desenvolvidas, porém estruturadas conforme um modelo arbóreo, e as árvores não seriam metáforas, mas uma imagem do pensamento, pois elas “são um funcionamento, são todo um aparelho que se planta no pensamento para fazê-lo andar direito e fazer com que se produzam as famosas ideias justas. ” (DELEUZE; PARNET 1998, p. 35).

¹¹ Referência à primeira frase do livro: “à beira desse caminho de terra” (NOLL, 2008, p. 09).

Essa estrutura se reflete na forma as relações interpessoais são estabelecidas. Gêneros binários orientam desejos, atos, modos de vestir ou de viver. O patriarcado e o machismo, por exemplo, são difíceis de combater pois são estruturas fortes, centralizadas, como árvores com raízes bem fincadas que lhe dão segurança e apoio. Quando, no segundo capítulo, é posto que Jaime Ginzburg considera que a pós-modernidade se reflete no Brasil por meio de obras que abordam outras temáticas e traz personagens antes não tão destacados, isso é feito para desvelar uma relação com essa estrutura arbórea que permeia não só o campo social, mas também literário. Outros pesquisadores, analisando também o romance *A céu aberto*, percebem o jogo narrativo realizado, como faz Sandro Ornellas (1999):

A instabilidade da narrativa está diretamente vinculada à instabilidade do personagem/narrador. Pode-se considerar que, do ponto de vista político, essa instabilidade se relaciona com a opção por uma gestão de multiplicidades e pela recusa de identidades prêt-à-porter (Rolnik, 1997 22-23), identidades que seriam oferecidas pelos discursos politicamente corretos e pela grande mídia. Ou seja, o romance joga com imagens especulares diversas, sem nunca tomar partido de nenhuma, apenas as tangencia. Sua vontade não é a de um romance anti-bélico, a de um romance gay nem a de um romance introspectivo ou de aventuras. (ORNELLAS, 1999, p. 29-39).

Nota-se, então, que o romance *A céu aberto* – e ainda outros, como *Solidão continental* e *A fúria do corpo* – é constituído por uma narrativa que se afasta de algo que seria esperado ou previsto. Esse afastamento se dá em diversos trechos, por exemplo, quando o narrador se encontra na guerra, que não tem nome, ou com o irmão, que se transforma em irmã e/ou esposa. Vale ressaltar ainda que, quanto a este último exemplo, não se assume, no livro, bandeiras que digam respeito a minorias. É justamente por não “assumir um lado” (como o pesquisador coloca que não é um romance antibélico, gay ou introspectivo) que Noll consegue fugir das raízes centralizadoras, dos troncos fortes, para apresentar diversas possibilidades de relações, como um rizoma.

Segundo Deleuze e Guattari, as árvores têm “um sistema hierárquico ou transmissão de comando, com sistema central e memória recapituladora; tem um futuro e um passado” (DELEUZE; PARNET. 1998, p. 12), isto é, a sociedade está inserida em uma cultura em que há um modelo de família, de sexualidade, de gênero e de amar, por exemplo, a ser seguido. É um sistema hierárquico o qual transfere uma memória para cada novo ser que passa a existir; embora seja forte a estrutura que visa manter esse sistema articulado, muitas vezes previsível, ainda existem outros tipos de estrutura no mundo:

Há multiplicidades que não param de transbordar as máquinas binárias e não se deixam dicotomizar. Há, em toda parte, centros, como multiplicidades de buracos negros que não se deixam aglomerar. Há linhas que não se reduzem ao trajeto de um

ponto, e escapam da estrutura, linhas de fuga, devires, sem futuro nem passado, sem memória, que resistem à máquina binária, devir-mulher que não é nem homem nem mulher, devir-animal que não é nem bicho nem homem. Evoluções não paralelas que não procedem por diferenciação, mas saltam de uma linha a outra, entre seres totalmente heterogêneos; fissuras, rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes... Tudo isso é o rizoma. Pensar, nas coisas, entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes, traçar a linha e não fazer o balanço*. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 36).

Além de estruturas sociais hierárquicas cujo modelo segue a lógica arbórea, a arte também é infectada por essa forma como sendo a que deve ser seguida. Porém, como pode ser percebido na citação anterior, existem as linhas de fuga, estes caminhos que se desvencilham da lógica binária para gerar possibilidades, devires. Devires estes que não têm necessariamente como objetivo criar algo novo com vistas a uma finalidade, o que tem relação direta com a pós-modernidade, já que esta, como foi mostrado, nega um sentido teleológico. Os percursos do narrador, a narrativa, os personagens e a linguagem se desenvolvem rizomaticamente, esses elementos não se deixam dicotomizar, as linhas que os perpassam não seguem com vistas ao fim.

Em *A céu aberto*, o narrador, por exemplo, não tem uma memória forte, isto é, não se sabe quando se trata de uma lembrança ou de um acontecimento imediato, como quando o narrador está narrando como conheceu Artur e como, de repente, ele chega à casa de show onde este toca piano. Devido a esses momentos narrados parecerem acontecer no momento da narração parece que o narrador sofre de amnésia, já que ele não lembraria de fatos, mas, ao contar os fatos estes estariam sendo realizados. Tal aspecto também se relaciona com a memória do esquecimento blanchotiano, como analisa Bylaardt:

A acentuada amnésia do protagonista faz evocar a questão da memória do esquecimento, explorada por Blanchot. A literatura é a escrita da amnésia, escrever é provocar o esquecimento pela morte do referente. Os antigos poemas davam Mnemosine como descendente do Esquecimento. O locutor fala como se estivesse lembrando, mas se ele lembra, é pelo esquecimento, força tão incompreensível quanto poderosa, que instala nos seres da literatura a ambiguidade constante da metamorfose, em confronto com a memória do cotidiano, que estabelece a mediação entre o sujeito e as coisas. (BYLAARDT, 2011, p. 229).

Se a literatura é a escrita da amnésia e escrever é justamente provocar o esquecimento, o narrador é o ato de esquecer, pois ele apenas segue o jorro da narração, aparentemente nunca contando fatos passados, mas apenas do presente que vão surgindo em nosso pensamento à medida que da-se continuidade à leitura. Além disso, o romance não aponta para um referente exterior a ele, orienta-se para o universo do próprio romance.

Os pós-estruturalistas, corrente da qual Deleuze e Guattari fazem parte, detiveram-se em contestar a lógica binária reproduzida por uma metafísica ocidental¹², afirmando que a “A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz. ” (2011, p. 20). Os dois teóricos tentaram perceber aquilo que não se deixa capturar por uma lógica binária, por um sistema dialético hegeliano, produtores de dicotomias tão caras aos discursos modernos, racionais, explicativos e teleológicos. *A céu aberto* se distancia dessa lógica.

O romance está o tempo inteiro criando rizomas quando é lido e pensado a partir da narrativa, dos personagens, do tempo e do espaço que o compõem. Ele é essa multiplicidade transbordante, que ultrapassa a máquina binária cujo funcionamento ocorre a partir das dicotomias. Todavia é fundamental lembrar que ele não é completamente rizoma a ponto de ser excluída a existência de qualquer manifestação arbórea em sua composição, pois agir assim seria justamente manter um pensamento dicotômico. Continuar-se-ia a produzir a lógica binária sobre a qual Deleuze e Guattari falam tanto em romper em busca de novas possibilidades.

Esse jogo que o livro faz com a sua narrativa assemelha-se ao que Deleuze faz com a literatura para pensar a filosofia. Esta, muitas vezes, mostra-se como um discurso de difícil apreensão porque nela buscam-se respostas, certezas, pontos de compreensão, pois a sociedade é constituída por um pensamento-árvore:

O pensamento-árvore é uma estrutura respeitável, lânguida e, acima de tudo, fixa. Está firmemente enraizado, ancorado à essência (substância) que o sustenta. É semelhante ao aparelho de Estado, na medida em que é hostil a motins, agitação e mudança. O pensamento-árvore verga-se sob o peso dos seus frutos e emana a atmosfera de uma existência pesada e sufocante. Certo é que o pensamento-árvore tem de carregar os frutos, nunca é abnegado e improdutivo. É, no entanto, teleológico: está sujeito ao objectivo que persegue. (MARZEC, 2016, p. 4).

Pesquisadores, estudantes e tanto outros parecem sempre procurar chegar “ao centro da questão”, compreender cada detalhe que foi dito em um texto para apropriarem-se de um discurso, de um saber, porém “Compreender um pensador não é chegar a coincidir com o seu centro. É, ao contrário, deportá-lo, conduzi-lo a uma trajetória em que suas articulações se afrouxam e permitem um jogo. ” (RANCIÈRE, 2000, p. 505). Para quem estuda a literatura não é tão diferente. Muitas vezes também os objetivos são compreender o que contos, crônicas, romances e até poemas, mesmo com toda a subjetividade que lhes é própria, deixam nas entrelinhas.

¹² Metafísica ocidental faz referência a toda estrutura lógica, positivista que foi construída a partir do racionalismo e teleologismo moderno.

Noll apresenta suas narrativas de forma mais fluida dando-nos a sensação de como elas são inapreensíveis, algo que fascina, embora também angustie, já que as analisar é tentar trazê-las para o campo do compreensível, do dizível. Tem-se, assim, um romance, como já foi dito, em que as dicotomias são postas em questão. O irmão se transforma em mulher e esposa; o padre, durante todas as noites em que aparece na história, executa um exercício de morte, porém ainda não está morto e também não se tem certeza sobre quem é o pai do filho que a esposa do narrador espera. Além de refletir sobre cada um desses pontos, ainda que se tente sempre abordá-los sob um pensamento-rizoma, buscar-se-a entender que conexões esses personagens e cenas tão fluidas apresentam.

3.2 Conexão e heterogeneidade

Os dois primeiros princípios da teoria do rizoma, *conexão e heterogeneidade*, mostram que um ponto do rizoma pode e deve se conectar a qualquer outro, diferente da árvore, que possui um eixo central, forte e fixo, facilitando a repetição de informações em outras estruturas ao invés de conectar diferentes aspectos destas. Pode-se pensar que um romance, por exemplo, não produz significações apenas a partir dele, mas que se conecta a outras obras não apenas literárias, mas a músicas, pinturas, poemas. Deleuze e Guattari consideram que “cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos” (2011, p. 22), logo será associado este pensamento à relação entre *A céu aberto* e outros textos, dentre eles a pintura.

Algumas obras do pintor Francis Bacon, por exemplo, conectam-se à figura do narrador. Sua pintura traz corpos não representativos, figuras que transmitem uma sensação de emergência e de retorno ao caos. Bacon diz não ver tela em branco, mas uma tela repleta de representações que precisam ser destruídas, apagadas (LUZ, 2000), isto é, ele pinta fugindo de um processo de produção em que a arte é produzida e analisada como um objeto de imitação da natureza. Deleuze corrobora o pensamento de Bacon e o estende para a figura do escritor, que também, ao escrever, lida com uma série de representações as quais inundam a página em branco:

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página em branco; a página ou a tela já estão de tal modo cobertas de clichês preexistentes, prestabelecidos, que é preciso antes de tudo apagar, limpar, laminar, até mesmo retalhar para fazer passar uma corrente de ar do caos que nos dá a visão. (DELEUZE, 1993, p. 228).

Bacon produziu diversos trabalhos, e isso não significa que ele foi se aprimorando em cada um. Cada pintura se mostra como única e original. Algumas vezes temos a impressão de que a crítica parte da ideia de que um artista que frequentemente está produzindo irá evoluir a cada obra, mas será que é assim? Os quadros de Bacon ou os livros de Noll foram melhorando de acordo com o passar dos anos?

Nem os romances de Noll nem os quadros de Bacon tornaram-se melhores com o tempo, pois cada um tem uma constituição única. O sentido para a arte não é teleológico, isto é, não é o fato de o escritor ou o pintor produzir várias obras que determinará uma progressiva qualidade dos seus trabalhos, como se a última produção fosse a melhor de todas. Na arte, diferente da ciência, por exemplo, não há necessariamente um conhecimento cumulativo.

Na obra *Estudo após Retrato de Velázquez do Papa Inocêncio X* (BACON, 1953), tem-se a figura de um homem com a boca aberta. Se fala ou grita, não se sabe. Os olhos não aparecem, a pintura não é executada a partir de contornos bem definidos, não se pretende representar o mundo de forma realista. Esse conjunto de características se assemelham às que damos ao narrador e ao romance aqui estudado. Os traços da pintura e do romance não são definidores, deixam sempre um ar duvidoso. Bacon e Noll apresentam figuras desfiguradas.

A tela de Bacon (1953) faz rizoma com o padre de *A céu aberto*, que todas as noites ensaiava a sua morte, como um exercício para chegar ao sagrado. É notável a presença do sagrado no romance e, embora haja a construção da imagem de um padre que busca a morte, não se fala dela como um lugar de encontro com o divino, mas com o mistério.

[...] o padre contava que a cada noite dormida no esquife ele chegava mais próximo, confessava não saber exatamente o que estava por trás dessa proximidade porque o mistério sempre esconde uma espécie de monstruosidade para os padrões humanos, mas o padre achava que se tratava da proximidade de se ingressar numa velocidade tão idiotizante que produzia o efeito na paralisia: o encontro cabal com o sagrado pão que medra apenas na inércia. (NOLL, 2008a, p. 61).

O padre, que seria aquele com quem o homem comum e cheio de pecados se confessaria, é quem segreda algo para o pecador: ele não sabia de que tentava se aproximar. O padre, então, é o herege, porque para a igreja, a morte é o momento de encontro com Deus, algo que é questionado ou pensado diferente por ele, já que o seu pensamento faz referência apenas ao encontro com o sagrado.

Em *A céu aberto* vida e morte se aproximam de modo pensado e metódico já que o padre ao simular a própria morte o faz por meio de processo, de um método. É possível, então, remeter tal ação do personagem ao livro *A simulação da morte* (2011) de Lúcio Vaz. O autor traz uma análise da imagem da morte na obra do filósofo Montaigne. Inicialmente, há uma

reflexão acerca dos usos que Montaigne faz do termo imaginação e seus sinônimos. Para Vaz, o modo como Montaigne utiliza-se do termo *imaginação* torna este mais dilatado do “que aquele que a filosofia atualmente lhe atribui, pois inclui a capacidade de conjecturar proposições com valor de verdade e de arquitetar estratégias de ação, não se restringindo, pois, à produção de imagens mentais.” (VAZ, 2011, p. 1).

Assim, o pesquisador se detém com mais atenção a dois tipos de avaliações que Montaigne faz acerca da imaginação ao longo de sua obra. O primeiro diz respeito a um poder que a capacidade imaginativa tem de produzir efeitos no corpo e nas ações dos indivíduos, aspecto que nem sempre é positivo já que “a imaginação faz-nos sentir e padecer, sem causa física real, dos mesmos males que notamos em outras pessoas ou daqueles que ainda estão por acontecer.” (VAZ, 2011, p. 1). Já o segundo tipo se desenvolve quando a imaginação faz referência a ações futuras desviando as ações do presente para o futuro ou para o passado. Essa imaginação é entendida como uma *errância mental*.

Segundo Vaz (2011), para Montaigne é da natureza do homem pensar no futuro e, por isso, este critica os filósofos que censuram tal tipo de comportamento humano e que sugerem ao indivíduo viver justamente o presente, pois “Nossa alma desvia-se da linha temporal do presente móvel em que nosso corpo está preso e corre à deriva criando futuros eventuais” (VAZ, 2011, p. 3).

Em *A céu aberto* padre se comporta de uma forma bastante metódica com o seu hábito de se preparar para a morte, simulando o momento final. Isso era feito em um enorme galpão no centro do qual havia um caixão onde ele deitava entrecruzando os dedos com um terço sobre o peito, logo não nos parece que tal comportamento representa uma metáfora de um chegar à morte, mas uma real simulação dessa morte, o real da literatura. A simulação torna-se central para depois vir a morte de fato, que, na verdade, ainda é ficção, evidenciando mais uma *mise en abyme*.

Essa atitude do padre se relaciona com o segundo tipo de imaginação, pois ele está se preparando para algo que virá a acontecer em um futuro próximo. Essa simulação está relacionada à ideia de *último dia* sobre a qual fala Montaigne. O *último dia* não é analisado no sentido denotativo, isto é, não faz referência às vinte e quatro horas que antecederiam o momento da morte, mas sim ao momento em que seria efetivado o ideal do sábio, pois este teria “a lúcida percepção da iminência da morte.” (VAZ, 2011, p. 9).

A simulação e o treinamento são um método que almeja manter o domínio sobre si em meio ao mais arrebatador dos infortúnios. Ela é um tipo de imaginação que se diferencia de ocorrências ocasionais da imaginação da morte pela frequência e

intensidade intencionalmente premeditadas com uma finalidade bem determinada, características que a definem propriamente como um método. (VAZ, 2011, p. 19).

O padre, segundo o irmão do narrador, a cada noite dormida no caixão se aproximava da morte, mas o interessante é que ele confessa não saber o que era aquilo: “Ele postou-se perto de mim e contou que aquela morte não era mentirosa, o padre contava que a cada noite dormida no esquife ele chegava mais próximo, confessava não saber de que exatamente o que estava por trás dessa proximidade(…)” (Noll, 2008a, p. 61). Há um objetivo de aproximação que não é deus, afinal ele confessa não saber do que estava se aproximando, algo profano para um padre. Enfim este personagem se prepara para encontrar o mistério que “sempre esconde uma monstruosidade para os padrões humanos” (NOLL, 2008a p. 61).

Parece-nos também que essa relação do padre com a morte tem a ver com a primeira ideia de imaginação para Montaigne destacada por Vaz (2011), que é o fato de a imaginação produzir efeitos nos corpos dos indivíduos, isto é, não são meras imagens mentais motivadas por eles. Assim, analisando a morte “real” do padre, a imaginação de fato foi capaz de executar uma força no corpo desse personagem levando o padre ao mistério.

Além disso, é intrigante perceber que, quando o padre morre de fato, surge o seguinte diálogo entre o narrador e seu irmão:

E assim passou-se mais uma noite de velório do padre. De manhãzinha o meu irmão abriu a porta do quarto em que eu dormia, aos fundos da sacristia, e disse que enfim a noite havia se consumado inteira e o sono do padre dessa vez fora de fato mortal.
– Quê? – Indaguei.
– O padre morreu *de verdade*.
– Quando você soube?
– Agora, mas segurei o pulso dele para acordá-lo.
– Vamos enterrá-lo?
– Ao meio-dia, antes vamos velá-lo *de verdade*, há rosas brancas no canteiro do pátio. (NOLL, 2008a, p. 62, *grifo nosso*).

A verdade é, certamente, algo questionável dentro de uma obra tão deslizando, como *A céu aberto*, principalmente em uma situação tão inverossímil como essa, porém compreende-se que também os personagens estão cientes de que aquele ensaio de morte era algo atípico e que existiria uma verdade dentro daquilo que está acontecendo.

Retomando as pinturas de Bacon, nota-se que não é apenas ao padre que elas se assemelham, mas também à figura do narrador. Principalmente este é constituído pela imperfeição e por um distanciamento da noção de representação, pois o narrador é o senhor do impossível na obra, já que, no momento em que ele cria a narração, o acontecimento narrado

imediatamente se realiza. Não seria o fato de o narrador encarar como possibilidade a morte do padre que o faz morrer?

3.3 Cartografia e decalcomania

Deleuze e Guattari (2011) consideram, nos quinto e sexto princípios, *cartografia e decalcomania*, que “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda.” (2011, p. 29), diferente da árvore que, na madeira do seu tronco, possui todo o código genético permitindo a reprodução dela em seus galhos,

É por isso que é tão difícil destruir e derrubar a árvore. É como uma hidra: nascem duas cabeças no lugar de uma que seja decepada. O pluralismo na árvore é alcançado pela lenta e contínua reprodução da mesma sensação de rigidez da madeira. Confiar na legitimidade de apenas uma interpretação, explicação ou conceito implica uma criação anti-concepcional (infértil). (MARZEC, 2016, p. 3).

Uma forma que o romance tem de abolir a ideia de eixo genético é quando a esposa do narrador, que em cenas anteriores era o irmão dele, engravida de um dos dois homens (o narrador ou o filho de Artur) com os quais manteve relação sexual. A esposa é uma transformação do irmão em mulher, além disso, ao ocorrer o gozo de um imediatamente após o do outro, torna indiscernível de quem é o bebê carregado por ela. Não bastando essas indefinições, o narrador se questiona se aquele bebê é filho de um dos dois, já que ambos fizeram sexo com ela, ou se é ainda mais estranhamente o seu próprio irmão no corpo da mulher:

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 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? De uma coisa sai outra de onde sai outra e assim sem parar, mas sem mostrar o fio que esclarece a sucessão de fatos. (NOLL, 2008a, p. 105).

Tal confusão em *A céu aberto* também pode ser comparada ao que Deleuze e Guattari pensavam sobre as memórias curtas:

a memória curta é de tipo rizoma, diagrama, enquanto que a longa é arborescente e centralizada (impressão, engrama, decalque ou foto). A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatidade em relação ao seu objeto; ela pode acontecer à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 35).

A memória do narrador não recupera fatos seguindo uma lei de contiguidade, percebemos que ele, ao narrar, vai e volta no tempo, marcando rupturas e rompimentos. Dessa forma, essa confusão de pensamentos é mais uma forma de mostrar como a estrutura rizomática se desenvolve na obra. O contrário da memória curta seria a memória longa que estaria relacionada à família, à raça, à civilização, isto é, um decalque do mundo, algo pouco presente no romance estudado. Em *A céu aberto*, o narrador pouco fala de sua família, embora vá atrás do pai para ajudar seu irmão, este está presente na história mais como acontecimento realizado pela narração do que por uma lembrança de um passado.

A árvore, através de seu tronco, produz um sistema forte; enquanto o rizoma é facilmente condenado à fraqueza, revelando-se instável, sem nada que o proteja. Ele é também uma estrutura inconsistente e, por isso, não tem como perder qualquer densidade, assim como o narrador de *A céu aberto* que é apresentado como um ser frágil devido a situação em que vive, mas também por um pensamento volúvel. Além disso, o romance como um todo é desenvolvido rizomaticamente. Pensando no irmão/na esposa do narrador percebe-se que, devido à forma como o romance vai sendo desenvolvido, a metamorfose corporal entre esses dois personagens surge de forma natural. O romance exibe uma manifestação artística fluida mostrando como se distancia da ideia de uma concretização do mundo em sua escritura. Essa narrativa deixa bem marcada seu lugar de possibilidades, como quando existe a liberdade de transformar o rapaz, irmão do narrador, em uma mulher, esposa, que ainda engravida do narrador.

Se o romance não exibe a concretude do real, é porque ele não se elabora enquanto decalque, mas como mapa. Há várias situações em que vemos reflexos de um real na obra, mas esses reflexos são apenas traços, como os da pintura de Bacon.

Entretanto será que nós não restauramos um simples dualismo opondo os mapas aos decalques, como um bom e um mau lado? Não é próprio do mapa poder ser decalcado? Não é próprio de um rizoma cruzar as raízes, confundir-se às vezes com elas? Um mapa não comporta fenômenos de redundância? Que já são como que seus próprios decalques? (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31)

Utilizar dois termos aparentemente opostos leva os teóricos a se questionarem se isso não é apenas restaurar um dualismo, porém, deve-se ver esses léxicos como operadores utilizados para facilitar o manejo do discurso, porque é inviável considerar apenas um ou outro. A narrativa, ao colocar o pai distante dos papéis esperados sobre essa figura (o chefe e o protetor familiar), faz rizoma; todavia, ao trazer a figura do pai (ainda assim o narrador vai em sua busca para ajudar o irmão), faz decalque.

No romance, a figura do pai não aparece de uma forma que “achata cada desejo e enunciado sobre um eixo genético ou uma estrutura sobrecodificante e que produz ao infinito monótonos decalques dos estágios sobre este eixo ou dos constituintes nesta estrutura. ” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 30), ou seja, o narrador não repete um comportamento do pai e nem o pai repete um comportamento social esperado. Além disso, a figura da mãe nem aparece na história, é como se o narrador e o irmão nascessem da narrativa. O pai, que irá ajudar com dinheiro na recuperação do filho mais novo, não é uma fonte de significação para pensarmos o narrador.

Segundo Deleuze e Guattari,

A contabilidade e a burocracia procedem por decalques: elas podem, no entanto, começar a brotar, a lançar hastes de rizoma[...]. Um traço intensivo começa a trabalhar por sua conta, uma percepção alucinatória, uma sinestesia, uma mutação perversa, um jogo de imagens se destacam e a hegemonia do significante é recolocada em questão (2011, p. 33-34).

Em *A céu aberto*, a guerra pode ser vista como uma projeção por decalque. Ela repete a imagem do ambiente de combate, de homens lutando em torno de algum ideal. Porém, ao mesmo tempo em que faz decalque, ela cria rizomas quando não deixa claro quem está lutando contra quem e pelo que se luta. Não fica claro se o uniforme camufla os soldados ou se serve apenas para marcar os indivíduos que estão na guerra. Um uniforme foi o que capturou o narrador, agregando-o à instituição mesmo aparentemente essa não sendo a escolha dele: “[...]eu despertei tendo ao meu lado sobre a esteira uma farda roxa completa com capacete e tudo do exército do meu pai, uma metralhadora também, atravessada no peito da farda” (NOLL, 2008a, p. 40).

A narrativa segue por idas e vindas. Antes desse trecho, o narrador afirma ter sentido vontade de pertencer a uma ordem, como a do exército, mas ele não acreditava poder ser aceito porque

[...] eu era um homem só e como tal deveria seguir – esta idéia me bateu como um choque na cabeça. Que exército iria querer incluir em suas fileiras um homem como eu?, alguém que não sabia bem 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, então... sendo um homem escandalosamente desimpedido das urgências do mundo, quem iria me convocar para a guerra onde cada um deve dissolver seu andamento próprio em nome da faina de vencer... e a indagação mais grave: que mulher, que filhos, que grandes amigos eu deixaria no cotidiano normal a sofrer minha falta ou a dourar minha imagem acomodando na memória a vaga urna de um herói... quem me convocaria com uma biografia assim... hein? (NOLL, 2008a, p. 39-40).

Então, talvez o desejo dele tenha se realizado, pois o que ele considerava necessário para fazer parte da guerra vai começando a surgir a partir da narração dele. A fala criadora daquele que narra também pode ser percebida quando o irmão se transforma na esposa do narrador, essa engravida e dá a luz a uma criança que, segundo ela, era bastante parecida com o protagonista. O desejo de narrar cria a narrativa.

Então, por um momento, pode-se crer na realização narrativa a partir dos desejos do narrador. Entretanto, algumas páginas depois ele resolve fugir da guerra, tornando-se um desertor. Porém, ele mesmo considera que está desertando de uma guerra na qual ele nem se alistara, fazendo-nos pensar que ele não teria tido interesse em participar dela. Existe o desejo dele que cria a narrativa, mas também as circunstâncias vão moldando o que vai sendo contado, como o fato de ele ser alistado em uma guerra da qual ele nem tinha interesse em participar.

“Havia ainda poucos na fila para apanhar a pequena tigela de barro. Passava-se então por três soldados: um servia o arroz, o outro o feijão o terceiro uma papa amarelada.” (NOLL, 2008a, p. 38), através de uma apresentação do cotidiano, o decalque se faz. O narrador vai apenas sobrevivendo como soldado, mesmo sem ter se alistado. Mas “um acontecimento microscópico estabelece o desequilíbrio do poder local.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 34) e, então, o que ia sendo narrado como decalque, faz rizoma:

Quando cheguei diante do terceiro falei alguma coisa assim: viva muito, muito mesmo, até 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 esconderá, bem sei, essa sua hora eu já vi... (NOLL, 2008a, p. 38-39).

A cena da guerra, que foi iniciada mostrando os combatentes na hora do almoço, transforma-se em uma outra coisa. O narrador dá conselhos estranhos a quem serve a comida como se o incentivasse a viver, mas logo em seguida fala e age como se criasse a morte desse homem que o serve.

Como dicotomizar narrativas rizomáticas ou arbóreas, mapas ou decalques, não é algo relevante, entendemos que o romance é perpassado por linhas de fuga fazendo rizoma, mas também possui estruturas arbóreas:

Existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas, mas, inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem começar a brotar em rizoma. A demarcação não depende aqui de análises teóricas que impliquem universais, mas de uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjuntos de intensidade (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 33).

A obra se mostra diferente, ousada e segue um fluxo próprio, mas há também algo de tradicional quando se observa a estrutura. Então a narrativa tem aquilo que a torna legível, configurando-a para que não seja completamente caótica, mas para que se desenvolva segundo uma organização. A narrativa funciona como rizoma, ela segue por caminhos estranhos, desloca-se, mas também se organiza e se estrutura.

Ela acontece como a fala fragmentada pensada por Blanchot:

A fala fragmentada não é nunca única, mesmo que quisesse sê-la. Ela não está escrita em razão de nem tendo em vista a unidade. Tomada em si própria, é verdade, ela surge em sua fratura, com suas arestas cortantes, como um bloco ao qual nada parece poder agregar-se. Pedaco de meteoro, destacado de um céu desconhecido e impossível de conectar a algo passível de conhecimento (BLANCHOT, 2010, p. 42).

O rizoma de Deleuze e Guattari parece beber da fonte da fala fragmentada já que é semelhante a ela, ele também não se pretende unidade, porque busca sempre a multiplicidade, então funciona como esse bloco no qual nada consegue se agregar já que o objetivo não é criar blocos consistentes, mas resistir na inconsistência.

Percebemos que a narrativa possui uma linearidade quanto ao passar do tempo, pois vai desde o narrador adolescente até se tornar adulto ou idoso. A narração dos acontecimentos ocorre descontinuamente, seguindo o movimento do pensamento fragmentado do narrador. Além disso, há orações e termos repetidos destacando mais ainda o ar poético que aviva o texto em prosa:

[...] – 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 as vidraças, e no lado de fora não se conseguia ver mais nada além de pingos escorrendo-escorrendo-escorrendo... [...] (NOLL, 2008a, p. 42).

O uso de repetições é algo recorrente no texto. Elas acontecem de forma semelhante à que é observada no período anterior (quando o narrador fala dos pingos) e também “à distância”. Essa repetição à distância se desenvolve quando se está lendo uma página e, em uma mais adiante, aparecem estruturas frasais iguais ou bastante semelhantes.

O jogo com essas repetições é bastante interessante porque às vezes ele cria um efeito de sentido, mas, quando repete os termos em outra página, ele quebra a nossa expectativa, como quando o narrador e o irmão vão em busca do pai no acampamento da guerra:

O homem do balcão não aparentou se comover muito com a história. Foi prático: disse apenas que pegássemos a estrada rumo à região de Larvaugusta e que depois de caminhar sempre por ela, umas duas horas mais tarde, surpreenderíamos à direita no horizonte uma fumaça constante vinda do acampamento militar... que fôssemos então

à procura dessa fumaça porque quando a encontrássemos já estaríamos entre os homens do exército, que assim fizéssemos agora que chegaríamos lá dentro de duas horas e pouco. (NOLL, 2008a, p. 14).

Em uma primeira leitura, essa fumaça se mostra para nós como algo misterioso, quase místico. Por hábito, poder-se-ia refletir sobre o que ela representaria, o que significaria encontrar a fumaça para chegar ao exército. Além disso, há toda uma reflexão em torno dessa fumaça:

[...] já se via ao longe a fumaça no que deveria ser quase campo de batalha, uma fumaça no centro escura mas clareando bastante nas margens, e aquilo me chamou a atenção, a forma da fumaça, uma longa folha cujo centro mais adensado produzia uma coloração mais enérgica, como se antes de se diluir para as bordas aquela cor estivesse representando a alma guerreira concentrada em seu furor, mas conservando em volta de si uma pele disfarçada, quase diáfana, como quem não pensa em atacar no próximo minuto. Será que eles se postavam ao redor de mãos dadas meditavam sobre a jogada imprevisível da próxima batalha? Será que a fumaça vinha de um fogo em que tempo algum se apagava? (NOLL, 2008a, p. 18).

O narrador parece assumir o mesmo comportamento que o nosso enquanto leitor. Reflete sobre o que seria essa fumaça e o que ela causaria naqueles que estavam na guerra. A quebra de expectativa acontece algumas páginas depois, quando é mostrado que a fumaça nada mais era do que o que saía das panelas de comida:

[...] eu teria de continuar a fingir interesse pelo seu informe, eu teria sim que acompanhá-lo até os gigantescos painéis entre as grossas chamas com suas enovelantes fumaças que se erguiam, bem me lembro, majestosas no horizonte da estrada a caminho do campo de batalha... (NOLL, 2008a, p. 35).

O signo da fumaça se apresenta apenas como ele mesmo, não como metáfora de algo. Essa ruptura na expectativa de o signo literário ser representativo de algo que vai além dele é recorrente em *A céu aberto*, e também visto como um dos princípios do rizoma, como será visto no capítulo a seguir.

3.4 A ruptura assignificante

O título que dá nome a esta sessão é também um dos princípios do rizoma. Para Deleuze e Guattari, segundo esse princípio, “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer lugar, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas” (2011, p.25). É semelhante também aos princípios de conexão e heterogeneidade.

Na primeira página do romance, são apresentados dois personagens: o narrador e o seu irmão mais novo. Aquele inicia a narrativa descrevendo a casa onde funcionava a Escola

do Divino, e um córrego, que ficava ao lado desta. Ele fala sobre o pesadelo, que mais se assemelha a um sonho, em que ele estava na escola, na presença da professora exótica e de outros alunos, o que aparentemente não tinha nada de assustador ou desagradável para ser caracterizado como tal:

Naquele tempo, ao lado dessa casa já descascada e cercada de um endemoniado matagal, reluzia entre pedras um córrego onde no recreio banhávamos os pés. Lá dentro, as conversas íntimas sobre se Deus era bonito e quanto dessa beleza se podia contemplar. E sobre a professora, uma ruiva encaracolada que diziam falar finlandês e ter vivido na África com o pai missionário (NOLL, 2008a, p. 9).

Ora, pesadelo vem de pesar que também significa: “Sentimento de tristeza, desgosto, consternação.” (FERREIRA, 2010, p. 1622), então, aquele sonho traria sofrimento a ele? Seriam um tormento essas lembranças? As palavras parecem questionar suas significações.

Na experiência do *pesadelo*, o sujeito é sempre despertado, de maneira abrupta e assustada, num *pathos* marcado pelo terror que se evidencia no sonho. O pesadelo seria assim uma experiência de angústia, nos seus menores detalhes, que conduz o sonhador ao despertar da vigília, com a intenção de retomar ativamente o controle sobre o seu siquismo. (BIRMAN, 2012, p. 20, *grifo do autor*).

O narrador acorda de seu sonho sacudindo o seu irmão e afirmando ter tido um pesadelo, que, como foi mencionado antes, não se parece à ideia de pesadelo apontado por Birman. A narrativa apenas aponta a existência da casa, da professora, mas as imagens geradas não trazem imagens de angústia ou medo, mas, ainda considerando a citação anterior, aquele sonho talvez seja carregado de experiências angustiantes que conduzem o narrador a despertar e retomar o controle sobre seus pensamentos.

Para Freud (*in* BIRMAN, 2012), o sonho é um protetor do sono, pois aquele aparece cheio de disfarces e ornamentos cujo objetivo é impedir, por meio do trabalho simbólico, uma manifestação direta de realização do desejo, entretanto, quando há uma manifestação direta do desejo no sonho, o que se manifesta é o pesadelo.

Birman, a partir de Freud, considera que o sonho se organiza a partir de uma temporalidade, enquanto o pesadelo estaria mais relacionado à composição de imagens pontuais distribuídas na espacialidade, fazendo com que a categoria de tempo se suspenda em razão da espacial. O filósofo continua considerando que a temporalidade inscreve os sonhos na categoria de representação-coisa, enquanto que a espacialidade evidencia os signos de percepção. “Logo, se a temporalidade inscreve o sonho no registro da representação (*Vorstellung*), a espacialidade produziria as imagens no registro da apresentação ou da apresentação (*Darstellung*).” (BIRMAN, 2012, p. 21), assim, isso nos faz refletir como o início de uma obra cujas imagens

produzidas são de dispersão e disseminação foi tão sugestivo. *A céu aberto* apresenta esse sonho que remete à ideia de representação, então logo é criada uma imagem de que aquele relato onírico faz parte do imaginário do narrador, mas, logo em seguida, este revela que o seu relato era um pesadelo que produz imagens apresentando-as ao sonhador, isto é, na primeira página já é evidente esse embate entre representação e apresentação na literatura.

O sonho, em *A céu aberto*, parece estar presente em diversos momentos da narrativa e não apenas no episódio mencionado, isso se deve ao fato de o narrador, algumas vezes, aparentemente estar no lugar de um espectador de atos bizarros:

(...) o sonhador se confronta, passivamente e como espectador, com um cenário caracterizado pela anarquia, que provoca nele, como efeito privilegiado, a sensação de se defrontar com algo irreal e até mesmo fantasmagórico. Este efeito de irrealidade se deve não apenas ao aparecimento de imagens estranhas e aparentemente fora de lugar, mas principalmente à transfiguração da ordem da *percepção visual*. (BIRMAN, 2012, p. 12-13, *grifo do autor*).

O desenrolar da obra vai ao encontro de percursos de impossibilidades ou de possibilidades estranhas. Há imagens inusitadas, como a transformação do irmão em irmã, algo bastante distante da realidade principalmente pela forma como é retratado. Além disso, há cenas mais inverossímeis ainda, como quando o narrador vê irradiar da garganta de um velho uma lâmpada de luz roxa:

[...] recordo que numa dessas me sentei ao lado de um velho que me disse estar com câncer na garganta, ele falou com voz escalavrada e eu olhei ele abrindo a boca em minha direção para que eu pudesse ver o que realmente vi: da sua garganta nascia uma luz como se viesse de uma lâmpada roxa, sério, e o velho emitia tempos em tempos uma espécie de arrote e nesses arrotos a luz roxa da garganta dele como que resplandecia um pouco, é fato, se fortificava lá dentro e vinha em pulsações e me banhava aí com mais intensidade... olha, vai seguindo a história... [...] (NOLL, 2008a, p. 31-32).

Esse trecho parece mostrar que a literatura é o território das possibilidades, e que criar algo assim é plenamente possível, pois tanto a literatura quanto os sonhos são lugares que, mesmo ancorados no real, não são a realidade em si.

Essa aproximação entre sonho e literatura se mostra muito possível pela forma como o autor aborda aquele.

O sonho, no entanto, delinea uma outra ordem possível para a experiência humana. Isso porque pelo sonhar se configura uma experiência efetiva de transgressão, que subverte a ordem da percepção. Uma outra dimensão do mundo se abre assim para o sujeito, indicando a existência de outros mundos possíveis (BIRMAN, 2012, p. 13).

Não só a literatura, mas também a arte, delineia outra ordem possível para a experiência humana, pois ela é uma experiência efetiva de transgressão para aquele que usufrui dela. Adentra-se no mundo de *A céu aberto* pela experiência da transgressão, que subverte a ordem da percepção, e continua-se nessa experiência pelo meio literário.

Deleuze e Guattari afirmam que “Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também as linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar.” (2011, p. 25), como acontece no livro de Noll, pois existe no texto algo que permite, por exemplo, territorializá-lo (é um romance) e organizá-lo (é contemporâneo). No entanto, de início, a estrutura e a escritura desse livro parecem se desenvolver através de linhas de fuga visando escapar de um sistema de pensamento bastante organizado. Essa forma de pensamento possibilitaria atribuir ou desvelar significados pré-estabelecidos às palavras.

Geralmente se encontra, nas primeiras páginas, o índice dos livros, o que ajuda a orientar e organizar um texto (seja ele literário ou não), porém apenas o texto literário pode “funcionar sem prejuízos” não contendo o índice já que ele não precisa de orientações para que a leitura aconteça. Assim, em *A céu aberto* não há índice algum, o que não prejudica a leitura, nem ausência de nomes de alguns personagens, nem a identificação de tempo e espaço também não interferem na compreensão geral, pois existe pacto entre o leitor e o texto.

Espaço, tempo, personagens e enredo linear mostram-se dispensáveis ao romance no sentido de não serem algo imprescindível para o andamento da leitura. A figura do autor também é esquecida, pois a narrativa se desenrola de forma autossuficiente. Se muitas vezes a crítica tradicional tinha a figura do autor como ferramenta fundamental para descobrir na sua vida a explicação da obra, agora o que temos é um afastamento dessa figura por percebermos que não é ela quem irá nos trazer a verdade da obra (alguém seria capaz de encontrar tal verdade?). Quando se trata de literatura contemporânea, a questão se torna mais delicada, pois temos muitos autores vivos.

No início de *Mil platôs* (2011), Deleuze e Guattari introduzem brevemente como foi (des)organizado o livro *O anti-Édipo* (2010), pois este fora feito a dois (assim como *Mil Platôs*). Eles falam sobre como chegaram “ao ponto em que não se diz mais EU” ao mostrar que não havia mais importância em dizer ou não “eu” (2011, p. 17). Algo semelhante é dito por Blanchot: “Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu [...]” (2011, p. 17). E, embora não seja explicitado por Noll notamos que esse apagamento do eu acontece em *A céu aberto*, pois o livro tem sua força narrativa a partir dele mesmo, sem a necessidade da existência de um

dono daquela escrita, como se não houvesse o autor, pois não importa dizer quem o escreveu, mas a narrativa em si.

O afastamento desse “eu” em diversas áreas, mas principalmente nos estudos literários, tornou evidente a enunciação. Roland Barthes considera que “No seu esforço atual, a literatura contemporânea coloca-se ao nível de enunciação de uma narrativa aparentemente obscurecida que, entretanto, não tem outro lugar (outro referente) para além da sua própria enunciação.” (1982, p. 56). Essas palavras dizem respeito ao Novo Romance francês, mas também condizem com a literatura brasileira, como a produzida por Noll.

A linguagem de *A céu aberto* não se apresenta como significativa ou esclarecedora, aquilo que está na narrativa não pode ser encontrado no mundo real. Barthes se questiona: “Será que as coisas significam alguma coisa?” (1982, p. 16). A literatura carrega em si a discussão em torno da significação das palavras já que é a partir delas que o texto literário existe, então questionar se as coisas significam algo é também indagar se as palavras significam algo.

Os vocábulos fazem parte de um texto apenas para traduzir o mundo? E o trabalho de elaboração da linguagem? O escritor estaria apenas em um exercício de decalque do mundo através da linguagem? “Ao nível da fala literária o significado está sempre atravessado relativamente ao jogo dos significantes [...]” (BARTHES, 1982, p. 48). Talvez algumas narrativas permitam essa relação de decalque, tentando usar a palavra como um elemento tradutor da realidade. Já nos romances de Noll, criar essa relação torna-se cada vez mais complicada. A narrativa faz mapa, pois se ancora no real, mas o que o mapa apresenta está bastante distante da realidade.

A relação entre linguagem ficcional e representação do real também pode ser vista sob a perspectiva do que Barthes chama *textos de prazer e de fruição*. Essa oposição de ideias entre os termos manifesta-se como a que existe entre rizoma e árvore, isto é, não é binária. “Estas oposições permitem sobretudo desimpedir, ir mais longe; falar e escrever, muito simplesmente”, elas servem como um instrumento. Em uma entrevista à revista *Le magazine littéraire*, Barthes (1982) diz que o texto de fruição faz parte do sistema de leitura ou da enunciação “através do qual o sujeito em vez de consistir, se perde, sente essa experiência de dispêndio, que é, propriamente dizendo, a fruição”, diferente do texto de prazer que está ligado à consistência do eu, do sujeito que se afirma em valores de conforto, de desafogo, de bem-estar” (1982, p. 203), o que seria do domínio dos textos clássicos.

A narrativa de *A céu aberto*, por enquanto¹³, funciona como esse texto de fruição, já que é possível se perde diante dela, assim como o próprio narrador também vai se perdendo. Jean-Jacques Brochier, o entrevistador de Barthes, pede-lhe exemplos que poderiam ser “enquadrados” nesta categoria de texto e pergunta se Sade caberia nessa classificação, ao que Barthes responde afirmativamente, mas complementa a classificação dos textos desse escritor como estes sendo também de prazer.

Sade tem uma forma peculiar de falar da fruição, por isso seria possível vê-lo como esse tipo de texto, entretanto, por ainda produzir textos verossimilhantes também fica na categoria de texto de prazer. *A céu aberto*, embora possua trechos verossimilhantes, assim como os de Sade, ao falar “olha, vai seguindo a história...”, o narrador parece reconhecer a estranheza daquela cena muito estranha, mas quer que ele continue a leitura; ao mesmo tempo ele passa a ideia de que o espaço literário é o lugar onde tudo é possível, pois cria mundos e se encontra nesse lugar de apresentação e não de representação. Se a linguagem representar algo, será apenas a sua significação.

A narrativa traz em seus significantes flashes de uma realidade que não se encontra no mundo exterior à linguagem, mas apenas em um mundo criado pela linguagem literária. É a linguagem de ficção, da qual fala Blanchot, que põe o leitor em contato com a irrealidade da obra, com o imaginário evocado pela própria narrativa. Essa linguagem se opõe à corriqueira e comum, pois esta tenta trazer o objeto que evoca ao mesmo tempo em que se anula, desaparece em seu uso. Já a linguagem de ficção busca criar o seu próprio objeto (LEVY, 2011).

Esse poder da linguagem literária, para Blanchot, está relacionada à literatura, visto que:

[...]por mais prosaica que seja a prosa e por mais próxima da vida comum que esteja a história, aqui a linguagem sofre uma transformação radical porque convida o leitor a realizar sobre as próprias palavras a compreensão do que se passa no mundo que lhe é proposto, e cuja única realidade é ser objeto de uma narrativa. (BLANCHOT, 2011, p. 86).

Em *A céu aberto* a linguagem literária se sobressai de forma tão intensa que a figura do autor naturalmente se distancia. Não ficamos pensando na intenção de Noll porque o ato de a obra revelar, através da escrita, a presença daquilo que desapareceu através da linguagem é muito mais acentuado.

¹³ Utilizamos o “por enquanto” pois o entrevistador considera que “o tempo tem tendência a fazer passar os textos do lado da fruição para o lado do prazer” (BARTHES, 1982, p. 204).

Há uma transgressão no romance quando a linguagem apresenta objetos e os transforma de modo a não serem mais objetos e sim a própria realidade da literatura. Como a guerra que é tão presente na história. A guerra é apresentada de forma diferente, pois não sabemos seu nome ou pelo que os soldados lutam. A transgressão também ocorre através de uma linguagem erótica que permeia o texto e que se mistura com o escatológico, grotesco:

Desamarrei o laço da camisola, retirei a calcinha que com certeza vinha chamuscada de merda nos fundilhos, sim, esta de agora também não fugia à regra, nem precisei olhar senti pegando a calcinha inteira dentro da mão fechada, havia sim a quentura endiabrada da leve mancha que ela sempre deixava à mostra para que eu visse e viesse. (NOLL, 2008a, p. 118).

Escrita inversa em que se encontra um amálgama de uma escritura que reconhece a língua, o tempo, o mundo, mas os inverte e, assim, *A céu aberto* é mantido no conflito do entre apreender e não-apreender um sentido.

A narrativa traz a sensação de é possível começá-la por praticamente qualquer página ou qualquer parágrafo, pois ela é fragmentada, como já foi dito, parece acontecer sempre em um presente. O início do livro não é marcado de forma que torna necessário que ele comece daquela maneira. Não há informações tão relevantes a ponto de não poderem ser retiradas, mas também não há aquilo que não seja relevante e possa ser desconsiderado.

[...] o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se (BLANCHOT, 2013, p. 8).

Então, não se espera por um motivo exterior à literatura para que a narrativa aconteça, pois ela já é o próprio acontecimento. Não há um eixo que centraliza o que será narrado. A narrativa é rizomática, pois ela se distancia de todos os elementos que a enraizariam, como a nomeação de personagens e de acontecimentos.

Há momentos em que o narrador está descrevendo um fato, uma situação, mas sua fala, que é a própria narrativa, é interrompida por um acontecimento, um raciocínio ou uma lembrança. Ele frequentemente se perde em seus pensamentos. Um desses bastante recorrente é quando ele se percebe sempre como um ser cujas necessidades só podem ser realizadas em função de outros. Quando ele pede, por exemplo, um copo de água, durante a ida ao campo de batalha, para uma mulher que encontra no meio do caminho; ela também traz duas peras para os dois; ao terminar de comer a sua, o narrador inicia uma reflexão:

Quando vi que só me restava o cabinho da pêra com uma sementinha pendurada, como que me amarguei um pouco, comecei a considerar que eu era feito de pequenas necessidades quase sempre contrariadas, se quisesse comer outra pêra (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 precisaria me informar se de fato havia essa outra dádiva solicitada, e se tudo corresse bem 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. (NOLL, 2008a, p. 16).

Este trecho surge depois de a mulher olhar para o narrador de forma evasiva, então a escrita se transforma em um fluxo de consciência, pois ele vai refletindo sobre como depende de tantos acontecimentos para que suas necessidades sejam realizadas. Esse momento de reflexão aparece como um fragmento de pensamento que entrecorta a sua narrativa da guerra. No trecho citado também podemos considerar um fragmento referente a quando ele pensa que “não seria nada mal” comer outra pêra. É um procedimento que ele utiliza que aproxima o texto do pensamento real que também não é linear, mas entrecortado por outros.

Embora o livro não seja constituído por capítulos, há trechos e páginas em que é possível assumi-los como tais devido a uma habilidade de o pensamento sistematizar, enraizar, sempre em prol de uma organização. Os trechos que poderiam ser pensados como capítulos são: quando a história se organiza em torno de o narrador ser o responsável por levar o irmão até o campo de batalha em busca de dinheiro; quando é narrada a extensa lembrança de seus momentos com Artur; quando o narrador já está na guerra e encontra o irmão que vive junto com um padre e quando o narrador passa a morar em um navio.

Então, aquela narrativa que parecia tão desnordeada, encontra uma sistematização que permite elaborar uma leitura que liga fatos, personagens tomando para si o que é necessário para ser coerente.

Não só a narrativa, mas a própria escrita do livro é diferenciada. Há trechos em que deveria existir uma vírgula, outros em que o ponto final seria mais apropriado, há também diálogos diretos em que o travessão não existe e uma quantidade considerável de falas que se manifestam por meio do discurso indireto livre. No fragmento citado anteriormente, por exemplo, o “pois” que se segue ao ponto exclamativo está em minúsculo e também no período composto “que eu teria de passar para mastigá-la engoli-la digeri-la e expulsá-la”, não existe uma vírgula que separa as orações.

Essa construção textual atípica nos leva à reflexão de Proust, da qual Deleuze se apropria, sobre o escritor fazer da sua língua uma língua estrangeira. Noll parece acatar essa

afirmação proustiana, pois a forma como ele procede modifica a língua portuguesa, atribui significações diversas, criando possibilidades que a tornam diferenciada.

Quando estamos no processo de aprendizagem de uma nova língua, tenta-se inicialmente traduzi-la para a nossa, como uma forma de facilitar a compreensão, mas, com o avanço desse processo, é necessário pensar nessa língua aprendida como uma forma de realmente apreendê-la, já que as estruturas gramaticais são diferentes.

Assim, se escrever é fazer da sua língua uma estrangeira, refletiremos sobre as possibilidades dessa relação. Claramente a leitura de um livro não tem a finalidade de traduzi-lo para nossa língua se ele já está nessa configuração, porém, socialmente, as palavras são transformadas em referenciais exteriores à obra, como uma necessidade de fazer da literatura apenas representação do real, decalque, o que é se mostra complexo e talvez inviável em *A céu aberto*, já que seguir por esse caminho é encontrar grandes dificuldades. Porém é viável aproximar a ideia de que, por ser uma língua estrangeira, deve-se pensar a literatura em sua própria língua, o que se aproxima de uma discussão sobre o estudo da literatura acontecer seguindo uma lógica da imanência. Por trás disso há uma grande discussão que há tempos vigora, mas não é nosso intuito traçar caminhos em busca da verdade da literatura ou de um *modus operandi* para abordá-la, mas apenas uma forma outra de pensar o texto literário.

Caso seja buscado no romance criar relações referenciais claras e evidentes ou encontrar tempo e personagens lineares, espaço bem delimitado, o que se terá é um grande problema, pois, como já foi dito, a obra não aborda o óbvio. Porém, ao tentar se afastar das raízes e lê-lo como um mundo em si criado por sua linguagem, começa-se a percebê-lo de outra forma.

A percepção do mundo pela linguagem tem uma reflexão bastante interessante vinda da área da linguística: a hipótese de Sapir-Whorf, cuja ideia central é a de que a língua influencia a percepção, a memória e o comportamento. Relacionando essa hipótese à questão da literatura como língua estrangeira, pois tanto aquele que escreve, como aquele que lê podem ter diferentes percepções do texto. Semelhantemente, Deleuze e Guattari também consideram que “O que pode ser dito em uma língua não pode ser dito em uma outra, e o conjunto do que pode ser dito e do que não pode sê-lo varia necessariamente de acordo com a línguas e as relações entre essas línguas.” (2014, p. 48).

Embora haja essa dificuldade em capturar a narrativa e encontrar pontos nos quais possamos nos segurar, também notamos a existência de algo que a torna estruturada. Se a pós-modernidade se mostra como um espaço no qual as fronteiras se tornam fluidas, um tempo de

verdades abaladas e onde grandes narrativas não são mais elaboradas, não se pode encaixotar *A céu aberto* em um lugar onde haja uma etiqueta identificando-o como apenas pós-moderno por conta de características predeterminadas. Isso seria dar continuidade a um pensamento arbóreo. Por isso, a proposta é perceber como a narrativa acontece, o que a torna possível rizomática e arboreamente.

Uma das indeterminações mais latentes da narrativa é a transformação do irmão do narrador em sua esposa, mas também há o padre com o qual o irmão, antes de se metamorfosear, vive. É quando o protagonista encontra o irmão que o padre surge, algo que acontece de forma bem estranha:

[...] é que entrei numa dessas igrejas perdidas nas redondezas da cidade e peguei o rabinho da missa, a hora em que o padre dá a benção aos fiéis; molhei os dedos na água benta e os passei pelos cabelos para endireitarem depois das chuvas e de tanto vento, e o meu irmão me viu nesse gesto lá do altar, e deu para perceber que empalideceu [...] (NOLL. 2008a, p. 59).

O padre deitava em um caixão e o irmão do narrador o ajeitava para que parecesse um morto. A morte que ele ensaiava não era apresentada como mentira, mas como uma experiência, embora o padre não soubesse o que realmente acontecia. Esse “ensaio” nos remete à reflexão que Blanchot faz da morte a partir do que Kafka também fala dela. O primeiro pensa se a arte não exige que se brinque com a morte, como em “[...] um jogo, um pouco de jogo onde já não existe mais recurso nem controle.” (2011, p. 95). O que parece termos é justamente esse jogo já que essa experiência de morrer do padre é algo incomum. Ao mesmo tempo, Blanchot fala da impossibilidade de a morte ser planejada, fazendo referência ao suicídio: “Matar-se é tornar uma morte pela outra, é uma espécie de bizarro jogo de palavras.” (2011, p. 109).

O que o padre vive é uma espécie de performance da morte, ele não morre de fato, é um ensaio, uma tentativa de experienciar o não-experienciável, viver o não-vivível. A morte em uma das noites finalmente acontece. E o irmão, então, vai avisar à comunidade para que, enfim, possam velá-lo de verdade, já que o padre morreu de verdade. Mas, em uma narrativa na qual tudo é muito incerto e fluido, uma afirmação de que algo aconteceu de verdade é no mínimo inquietante.

Muitas pessoas aparecerão para levar o caixão, segundo o irmão, e o narrador se propõe a carregar a alça que fica na altura dos pés, os órgãos que, para ele, é o que realmente distingue o homem, é a parte do corpo que o sustenta, que lhe permite o movimento, aquilo que, de certa forma, diferencia-nos de outros mamíferos, pois estes precisam de patas dianteiras e enquanto os homens são bípedes. Seria uma parte que nos torna humanos também?

Após esse acontecimento, o narrador começa a ver o seu irmão de uma forma diferente, sexualizada, inclusive encontra fotos dele nu:

Na noite posterior ao enterro abri uma gaveta distraído, à procura de uma tesoura de cortar unha, algo assim, ou para ir me apossando das coisas do padre é possível, e surpreendi lá dentro sob uns papéis de cartório umas fotos do meu irmão nu, algumas tiradas dentro do caixão acetinado de roxo, meu irmão se masturbando aqui, de bunda para cima ali, mamilos crescidinhos, seios púberes, resultado de hormônios, considerei, mas nada que se pudesse notar com tanta nitidez debaixo do tecido da camisa; uma foto do meu irmão segurando com as duas mãos uma vela, os lábios roçando a chama, uma outra num ângulo a parti das coxas, em nenhuma foto viam-se pelos, na certa o padre raspava o garoto porque ele possuía idade suficiente para pelos pubianos, e agora estava ele ali com a glande à mostra querendo se encorpar, os mamilos como que inchados, e tudo isso me deu a impressão de que meu irmão andava se realizando dessa forma, que era isso mesmo que ele queria da vida, ser motivo de deleite feito a única fruta do mundo no ponto [...] olheio-o de soslaio e cheguei a pensar que ele poderia ser a mulher com quem eu sempre sonhara (NOLL, 2008a, p. 63-64).

Então, o narrador passa a perceber que o irmão, nas fotos que encontra, é sexualizado, tido como objeto de deleite e acredita que isso seja uma realização para ele. Em um momento em que o irmão senta no colo do narrador, a imagem que é passada é de quando aquele era criança e ficava em seu colo:

O meu irmão estava no meu colo, tinha enroscado os braços no meu pescoço e às vezes me beijava o peito como uma criança a não alcançar a face de quem abraça. Levantei-me e o levei no colo até a cama. A luz vinha do corredor, e naquela penumbra descobri de vez que era o meu irmão sim a minha mulher, e me debrucei e beijei seus cabelos e enfurnei a mão por entre suas pernas e fui indo assim e me deitei também. (NOLL, 2008a, p. 65).

Neste momento, em uma espécie de mistério que é entrevisto sob a penumbra, o narrador não vê mais o irmão, mas a mulher. Essa passagem estabelece uma relação com o início da obra, quando o narrador está com seu irmão, pois naquele momento nota-se que o narrador racionalmente parece lutar para não manter algum contato sexual com este. Buscava sempre um afastamento, como se lutasse contra o seu desejo que, como fora dito anteriormente, parecia deixar-lhe impotente, pois o narrador não conseguia ter forças para se negar a realizar um desejo.

Assim, esse narrador parece se utilizar de alguma autoridade para transformar o irmão em mulher com vistas a consumir o ato sexual ou mesmo ter um toque mais íntimo, algo que para ele era muito sedutor:

Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável

sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento. (NOLL, 2008a, p. 67).

Segundo o profissional da guerra, o indivíduo, quando vai morrendo, perde o calor que mantém vivo o seu corpo; já o mundo não envelhece através do frio, mas das convulsões solares. Temos a impressão de que o narrador se vê como um sol, pois o desejo sentido por ele, associado ao calor, é o que faz com que ele envelheça e sinta o inferno em si mesmo, já que não consegue lidar com o que o move: o sexo.

Essa transformação é também uma amostra do poder do romance em se alterar de forma tão brutal, pois a metamorfose pela qual passa o irmão o transforma de fato em outro personagem, exemplo disso é quando o narrador pergunta à mulher (antigo irmão) se ela já tinha ido ao Rio de Janeiro e ela responde que fora apenas aos 13 anos com o pai e depois nunca mais.

A dubiedade dos acontecimentos do livro é vasta. Além da transformação do irmão em esposa, que é de cunho sexual, há também a dubiedade quanto às atitudes criminosas do narrador. Ele se vê várias vezes em situações as quais passam a impressão de que ele cometeu algum crime, como quando ele vai mexer nos objetos do padre e dá a ideia de que está roubando ou quando, na lembrança que o narrador tem de Artur, este chega de uma festa com mais dois homens que, segundo o narrador, roubam a carteira do pianista e fogem, mas Aparecida, a empregada, pega uma faca e aponta para o narrador, como se este fosse o bandido. Além desses casos, ao conhecer o filho de Artur, o narrador rouba-lhe dinheiro; e, ao fugir, assassina a sua própria esposa, que antes era seu irmão.

Os fatos estão relacionados, como peixes em aquários que passam uns pelos outros sem se tocar em meio à liquidez. Na narrativa os fatos também cruzam, mas sem ter uma ligação direta dentro dessa narrativa fluida e deslizante. Não apenas os personagens são errantes, mas a própria narrativa. Ela que lembra tanto a água como se fosse capaz de fazer tudo fluir em si mesma.

O narrador não permite apreendê-lo, é como se ele estivesse dentro desse aquário que não deixa exposto seu inconsciente e a sua essência. Essa imagem parece estar atrás de um vidro e ele, o narrador, encontra-se dentro da fluidez da narrativa onde só é possível que ele viva devido à atmosfera peculiar. Ver de fora é nunca ver com completa clareza, é no mínimo um pouco turvo o que existe lá dentro, a apreensão do acontecimento literário não é completa.

A liquidez do caminhar do narrador se dá também na sua incapacidade de sustentar suas lembranças do passado. Como em sua memória de Artur que se torna um presente, pois

não é contada como algo que passou, mas como algo que ele ainda vive. São várias as vezes em que o narrador é capturado pelo presente. O futuro que se aproxima também tem uma ligação com o passado devido ao tempo verbal geralmente utilizado, futuro do pretérito, mas é quase imediatamente visto como presente. Não conseguimos nos firmar nem no passado, nem no presente, que já se torna passado, como se estivéssemos patinando no tempo da narrativa.

Esse tempo em que se passa a narrativa é como “O tempo da ausência de tempo” do qual fala Blanchot que “é sempre presente, sem presença. Esse ‘sem presente’ não devolve, porém, a um passado.” (2011, p. 21), como é sentido no romance, pois a narrativa se mostra sem um tempo bem definido, mas sendo construído de acordo com o desenrolar dos acontecimentos, majoritariamente no presente. A ausência de tempo se daria pela narrativa não traçar um passado, apenas apontar fatos no presente que se manifesta também na lembrança que liberta ao invés de convocar, pois aquele que a invoca o faz segundo a sua intenção presente:

A lembrança é a liberdade do passado. Mas o que é sem presente tampouco aceita o presente de uma lembrança. A chamada lembrança de um acontecimento: isso foi uma vez e agora nunca mais. Do que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido, o caráter irremediável, diz: isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*. É sem fim, sem começo. É sem futuro. (BLANCHOT, 2011, p. 22).

Então, quando o narrador retoma a lembrança do passado com Artur, ele se liberta desse tempo passado, um tempo sem presente que também não é o presente da lembrança. Aquilo, retomado pelo narrador, já não é o que aconteceu, modifica-se, assim como a escrita não reproduz o pensamento. A lembrança também não reproduz um tempo presente do passado. “Na ausência de tempos, o que é novo nada renova; o que é presente é inatual; o que está presente não apresenta nada, representa-se, pertence desde já e desde sempre ao retorno.” (BLANCHOT, 2011, p. 22), isto é, o presente retratado já não é atual e não apresenta, mas representa a memória de algo vivido pelo narrador. Nunca se revive, mas se retorna.

Deleuze e Guattari pensam em *bloco de infância*, e não em lembrança, quando falam de Kafka, mas aqui se poderia ter um bloco de juventude, por exemplo, já que não é claramente identificável em que fase da vida estava o narrador quando passou a viver com Artur. O que importa é que esse bloco age “reerguendo o desejo, ao invés de assentá-lo, deslocando-o no tempo, desterritorializando-o, fazendo proliferar conexões, fazendo-o passar em outras intensidades [...]” (2014, p. 11). Esse bloco da juventude do narrador reergue o desejo por Artur, desloca-o no tempo já que o que era passado é contado de forma a ser vivenciado em um presente como um movimento da linguagem de ficção criadora do objeto.

Desterritorializa-se, pois, ao se lembrar de um fato passado, não há como o que aconteceu ser contado perfeitamente igual, então ele o transforma, afinal, a linguagem da literatura cria realidades a partir de uma irrealidade do passado, assim o presente da ficção seria considerado o mais real, já que não há como comprová-lo no mundo.

Esse tempo complexo traz também a dificuldade de apreensão de memórias. Há personagens que aparecem e logo desaparecem na narrativa, como o homem que fica em cima do morro dos soldados de farda marrom. A vida dele estava intimamente ligada a sua incapacidade de parar de falar, ele morreu quando um “herói” cortou sua língua. O homem que não morria porque vivia a contar histórias, portanto, é alguém que se manifesta no presente, mas sempre está a elaborar uma narrativa referente ao passado.

Há também duas figuras interessantes escritas pelo filho de Artur, quando ele está criando uma peça na qual seus personagens são dois homens, segundo ele, idiotas:

Um perdeu a memória de si mas guarda na mente todos os acontecimentos do mundo, é um arquivo secreto que o envelhece no mínimo dez anos... o que o envelhece não é exatamente o fato de guardar na mente todos os acontecimentos do mundo, o que o envelhece é levar tudo isso em segredo para os outros não o assaltarem o desejo de escavar sua memória até a rapina total de seus tesouros. Agora, é um homem que nada lembra de si mesmo, nem nome, local de nascimento, filiação, se teve ou tem amores, como ganha a vida, se já esteve preso, et cetera et cetera... O outro, o contrário: não tem memória do mundo, ou seja, de nenhum acontecimento público. Mas se alguém lhe perguntar como foi o dia lá na primeiríssima infância em que a ponta do lápis penetrou sem querer na sua pele deixando extravasar um pontinho de sangue, ele dará a data completa do caso, como se encontrava, em que posição no instante estava o sol, se doeu um bocadinho, o algodão manchado de sangue dentro do lixo, cascas de laranja em torno, um pedaço apodrecido de cenoura, o cheiro forte que vinha lá de dentro, tudo, tudo que possa completar mais este quadro de exaltação de seu universo íntimo. (NOLL, 2008a, p. 85-6).

O primeiro lembra o velho do alto do monte que morreu com a língua cortada pelo herói dos soldados de farda roxa, embora seja diferente pelo fato de guardar para si suas memórias com medo de quererem escavá-las. Já o segundo é uma figura interessante, pois ele não guarda os acontecimentos do mundo, mas os de si mesmo, mas dizer que ele não guarda os acontecimentos do mundo é esquecer que saber a posição do sol, por exemplo, é perceber o mundo em que ele vive. A peça era uma proposta de diálogo entre ambos, o que se mostra impossível já que os dois falam bastante de suas memórias, mas a interação não acontece já que ambos só falam (como o velho do alto do monte), e não se escutam.

Quando Blanchot diz que “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela.” (BLANCHOT, 2011, p. 17), parece que esse diálogo entre os “velhos idiotas” nada mais é do que a linguagem do

escritor, como se o escritor fosse os dois, pois a linguagem dos velhos, durante o diálogo, nada revela, pois, quando falam, não se dirigem a ninguém, é como se não houvesse a comunicação. Também se pensa no escritor, como esse homem que guarda todas as memórias, mas as esconde. Ele é o homem que sabe dos acontecimentos do mundo, pois é bombardeado pelas informações, mas também vive o seu mundo que não está na televisão, na internet ou nos jornais.

Assim, os significados do romance são vastos. Rompe-se com o significante, ao mesmo tempo em que vão sendo construídos tantos outros. A linguagem, por exemplo, é sem pudor, não apenas pela utilização de termos considerados, pela sociedade tradicional, de baixo calão, mas pelas imagens que ela cria. O sexo, no romance, é mostrado de forma violenta, nunca um ato de amor ou conjunção de corpos; mas como um espaço de realização de desejos. Nele há cheiro, há cores, há sensações fortes e nada românticas. Os corpos agem de forma animalesca, o narrador na maior parte do tempo só quer satisfazer seus desejos.

Assim, o desejo movimenta a narrativa a partir dos significantes que se encontram nela, mas nunca rumo a um fim, “A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino.” (BLANCHOT, 2013, p. 7). Dentro desse contexto, no capítulo seguinte será abordado como, através da narrativa, o desejo do narrador cria o seu movimento. Não um desejo como busca do que falta, mas como uma potência de produção.

4 CORPOS RIZOMÁTICOS

“Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali.”¹⁴ (João Gilberto Noll)

O corpo dos personagens dos romances de Noll se destacaram em nossa leitura, por se ligarem a outros personagens e romances do autor. Portanto, neste último capítulo, buscamos identificar tais personagens, possuidores de corpos que se confundem, que se misturam a outros, aproximando-se do Corpo sem Órgãos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Iniciamos mostrando como a ternura é algo escasso em *A céu aberto*, mesmo na relação entre o narrador e seu irmão. Retomamos como este personagem é intrigante no jogo narrativo à medida que o corpo dele se metamorfoseia. Agora, mostraremos também que esse Corpo sem Órgãos não se resume apenas à forma do irmão, mas se expande fazendo que a estrutura narrativa rizomática do romance, que se abre a pensamentos e relações outras, também se comporte como tal.

Destacamos que essa abertura dada pela narrativa do livro alcança outros romances do escritor, devido a isso, apresentamos, durante todo este capítulo, relações entre o romance aqui estudado com o primeiro, *A fúria do corpo* (2008b), e o último, *Solidão continental* (2012), de Noll.

4.1 Existe ternura num corpo sem órgãos?

A narrativa de *A céu aberto* segue um fluxo atravessado por melancolia, dor, violência, desamparo. Embora o narrador não seja lamuriante, nota-se a atmosfera lúgubre na qual ele se encontra. Esse peregrino se mostra mais indiferente à situação que lhe assola do que revoltado ou entristecido. Parece que se está diante de uma grande mancha escura movimentando-se morbidamente em direção a lugar algum.

Se a presença de uma atmosfera pesada é o que se mantém – não só na narrativa de *A céu aberto*, mas também em outros romances do escritor –, então o surgimento de algum momento terno salta aos olhos. É devido à condição do enredo e de seus personagens que o aparecimento de um abraço, algo tão singelo, pode se destacar no romance.

Em determinada parte da narrativa, após se recuperar da surra que levou, por olhar um homem urinando no parque, Artur, o pianista, retoma as atividades na casa noturna onde trabalhava:

¹⁴ (NOLL, 2008a, p. 67)

Dois meses e pouco depois Artur volta a tocar piano na casa noturna. Eu me sento à mesa de onde vi pela primeira vez Artur tocar. No último número ele ataca “Insensatez”, Artur me pisca sorrateiro. A casa está lotada, o público parece excitado com a volta de Artur. Ao final é aplaudido por mais de dois minutos... Como bis, ele volta a tocar “Insensatez”. (NOLL, 2008a, p. 33).

Nessa citação, o narrador rememora o lugar de onde vira Artur tocar pela primeira vez. Associando a música tocada pelo pianista à de Tom Jobim¹⁵, pode-se ser sugerido o que esse narrador ouvia:

A insensatez que você fez
Coração mais sem cuidado
Fez chorar de dor
O meu amor
Um amor tão delicado
Ah, porque você foi fraco assim
Assim tão desalmado
Ah, meu coração quem nunca amou
Não merece ser amado (GILBERTO, 1961).

Tanto Artur quanto o narrador talvez sejam vistos, por uma sociedade comedida, como personagens insensatos, distantes da lógica racional e moral, e se relacionam, aparentemente, em razão dos acasos da vida. É notável o desejo desenvolvido do narrador por Artur. Assim, essa música parece exprimir um pouco do sentimento daquele, deste ou de ambos. Todavia, ao falar sobre o outro ser fraco, desalmado, temos a sensação de que essa música é absorvida pelo narrador como se ele a cantasse para o pianista, já que este, desde o princípio, afirma que não se relacionará com ele: “[...] mas você não, em você nunca tocarei, em você eu vejo apenas o filho do velho Nicolau [...]” (NOLL, 2008a, p. 24).

É notável também o sofrimento do narrador por não poder ter contatos mais íntimos com o pianista quando começa a morar com ele, sofrendo por não o ter como desejava:

[...] 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 estou aqui olha o meu caralho duro Artur toca para você sentir, esqueça a amizade defunta com o meu pai, vem sem medo vem... (NOLL, 2008a, p. 28).

Assim, é evidente que Artur evita o filho de Nicolau, o que perturba o narrador, pois o ser desejado se mostra sempre distante, como uma impossibilidade, assim, a música mencionada faz emergir sentimentos do narrador que sofre com o modo como Artur o trata,

¹⁵ Ouvir a música, assistindo ao vídeo que pode ser encontrado no site Youtube, cujo link é < <https://www.youtube.com/watch?v=PHIe9B5plDI> >, insere-nos em uma atmosfera ímpar, como se estivéssemos de fato na pele do narrador a observar o seu amado e a ouvir o que a letra diz.

evitando-o, afastando-se... O narrador deixa evidente o desejo pelo pianista, assim como a narrativa torna clara a impossibilidade dessa relação. A música, então, pode criar relações tanto com Artur piscar para o narrador sorratamente quanto com o pianista repeti-la na casa noturna.

No parágrafo imediatamente posterior à menção da música “Insensatez”, o show de Artur termina e o narrador vai encontrá-lo no camarim:

Vou ao camarim. Artur bebe uísque, sacode as pedras... Diz que desde que se quebrou todo não tem bebido a ponto de cair na amnésia. Ando lembrando cada coisa, ele sussurra e ri. Eu também rio. E me aproximo dele. Levanta-te, homem!, eu digo. Artur levanta-se da cadeira esquelética. E nos abraçamos, longamente... (NOLL, 2008a, p 33).

A breve conversa que o narrador e Artur desenvolvem revela que este não bebe mais a ponto de cair na amnésia, algo relevante pois os trechos antes enunciados por Artur fazem-nos questionar acerca da “veracidade” de sua fala, como quando conta suas histórias. Tudo isso apenas demonstra como o desenrolar narrativo acontece turvamente.

Quando o narrador vai ao camarim, nota-se que, ao compartilharem o riso, Artur e o narrador transparecem um pouco de relaxamento e de leveza diante dos acontecimentos que os circundam. Essa cena se destaca por aflorar o lirismo e a singeleza que passam distantes dos momentos vivenciados pelo narrador. Este parece, enfim, dar uma trégua a todo esse clima marcado por uma inquietação.

Observamos também que o narrador se aproxima de Artur e usa um verbo no imperativo para expressar seu pedido (“Levanta-te”). Diante de tantas indefinições discursivas causadas pela ambiguidade verbal, nesse trecho o narrador reivindica as palavras, ratificando sua fala com o “eu digo”. A partir de então os personagens se abraçam longamente e o trecho é finalizado com reticências, orientando, para tal abraço, a ausência de um ponto final, de uma conclusão, de um fechamento. É o narrador quem pede por esse abraço, desprezioso, puro e sincero, o mesmo homem cuja sexualidade é tão latente e desenfreada, marcado por desejos violentos e instantâneos. Nesse trecho, a bebida quente, whisky, e o momento leve logo contrastam com a realidade gélida e pesada que se manifesta nas mãos frias sentidas pelo narrador ao cruzá-las sobre o peito, retornando, assim, ao contexto de rio, soldados, combate.

Essa citação, embora pequena e pontual, é um destaque na narrativa devido a sua ternura desvinculada da sexualidade pulsante do narrador. Além dessa parte, existe um momento em que o narrador está com a esposa e lhe cheira o pescoço pensando: “Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali” (NOLL, 2008a, p. 67). De uma atmosfera funesta, ainda pode irromper

alguma manifestação de carinho. O ato de cheirar o pescoço, embora também deixe sobressair a ternura, pode carregar uma sensualidade. Diferente do abraço, que é do registro mais afetivo.

O itinerário tortuoso do corpo da esposa parece fazer com que o narrador sinta mais interesse por ela, mostrando que a paixão está associada àquilo que é incerto, obscuro e sinuoso. Aparentemente ela surge a partir do irmão, então o aparecimento dela vem da transformação do corpo masculino em feminino. Sabe-se que o irmão também tem um caminho tortuoso na narrativa, logo essa mulher vinda deste personagem passou por transformações e por dificuldades.

Desde o início é notável como a trajetória do irmão do narrador é dificultosa, principalmente por, no início do romance, já ser mostrado que a viagem feita acontece para ser encontrada justamente uma solução para a saúde desse personagem, isto é, o trajeto percorrido pelo irmão do protagonista é o de busca pela sobrevivência. Não bastando o sofrimento corporal pelo qual esse personagem passa, ele ainda é abandonado ao esquecimento pelo narrador quando este conhece Artur.

O percurso daquele que narra se dá como o de uma massa, de um volume cujo contorno não é nítido, ele parece ir em direção a um vácuo ontológico já que os seus objetivos vão sendo esquecidos. Não haver esse caminho bem definido, por conta de o narrador acabar entrando em outros percursos, marca uma trajetória rizomática.

Esse corpo no qual praticamente coabitam esposa e irmão é como um corpo sem organização. Deleuze e Guattari dizem que “O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização. (...) O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 56). No texto “Como criar para si um corpo sem órgãos” Deleuze e Guattari partem da peça de Antonin Artaud, “Para acabar com o julgamento de Deus” (1948)¹⁶, propondo uma análise (referindo-se à psicanálise) da experimentação. Assim, o Corpo sem Órgãos (doravante CsO) seria mais uma prática do que um conceito, afastando de si a ideia de organismo.

Há semelhanças entre esse exercício do CsO com a ideia de rizoma, já que essa estrutura também se afasta da organização. Falar em organização é pensar em estruturas que se arrumam de modo a formar um todo complexo, com funções pré-determinadas. Dessa forma, o

¹⁶ “Pour en finir avec le jugement de Dieu” (1948) é uma transmissão radiofônica realizada por Antonin Artaud (como autor e narrador) e por alguns de seus amigos (Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin) que, além de narrarem, o ajudaram na produção dos efeitos sonoros durante a transmissão. Cf: <https://docs.google.com/file/d/0B3obVtpeKSiQlhtRExVaG1ueWM/edit>

rizoma e o CsO se aproximam da estrutura de *A céu aberto* por este não apresentar uma organização tradicional com começo, meio e fim bem delimitados.

O narrador sabe que seu irmão não morreria naquele corpo de mulher, assim, aquele corpo é como o CsO, pois, mesmo diante de todas as confusões pelas quais ele passa, é ativo, enérgico, tão fervilhante que expulsou o organismo, expulsou o homem com tudo o que esta palavra e este gênero carregam. Naquele corpo não há mais a masculinidade esperada.

Deve-se observar que tudo o que é feminino, o que é abandono, angústia, apelo, invocação, o que tende para alguma coisa num gesto de súplica, baseia-se também nos pontos do esforço, mas como um mergulhador palmilha o fundo do mar para depois voltar à superfície: há como que um jato de vazio no lugar onde estava a tensão. (ARTAUD, 2006, p. 158)

Quando Artaud relaciona o feminino ao abandono, pode-se ligar tal característica ao irmão do narrador. Ele é visto atrelado a uma feminilidade quando o irmão e o pai o abandonam no acampamento e quando o padre, aparentemente sua companhia íntima, alcança a morte desejada, deixando-o só. A partir de tal situação, o irmão do narrador assume essa identidade de mulher, “Mas nesse caso o masculino volta para povoar o lugar do feminino como uma sombra [...]” (ARTAUD, 2006, p. 158), isto é, o irmão deixa de estar presente naquele corpo.

A carne do irmão, desde o início da narrativa, é frágil, doente, ele precisa de ajuda, parece prestes a desaparecer, “ele era pouco mais que uma clara de ovo, tão branco ele estava descansando no chão.” (NOLL, 2008a, p. 18). Esse personagem escapa da organização, da força, da unidade e, devido a sua condição quase insignificante, logo em seguida, quando o narrador conhece Artur, o irmão desaparece.

No romance *A fúria do corpo* (2008b), um mendigo-narrador “conta a sua história”, algo como a experiência de sua vida por meio da linguagem, atravessada constantemente por sua mendiga-prostituta-Afrodite. O narrador, em um determinado momento, é abandonado por Afrodite e segue na companhia de um menino que recebe drogas de um grupo de leprosos comandantes do tráfico de um morro do Rio de Janeiro. Esses indivíduos, quando descritos pelo narrador, são como massas expostas, fétidas, difíceis até de identificar se são realmente homens, mulheres ou apenas pedaços de carne:

[...] e eu tava mijando em cima deles o debaixo devia ser mulher porque tinha umas sobras pelancudas onde outrora devia ser o seio o de cima tinha uma bunda carcomida por crateras e os dois olharam pro meu pau e riram um riso doido [...] e ali onde eles deveriam ter o sexo era pura lama de sangue e aí percebi mesmo que o de baixo era mulher e o de cima era homem porque no de baixo só se via sangue no sexo e no de cima havia uma massa ensanguentada entre as pernas [...] (NOLL, 2008b, p. 52).

Nessa imagem, presente em *A fúria do corpo*, Noll apresenta um CsO muito mais físico, já que o corpo desses personagens são praticamente restos mortais, pedaços cuja constituição física não revelam a ideia de um todo, de um corpo plenamente constituído.

Os leprosos, que trariam esse aspecto de fragilidade, dor e desgraça são os que, paradoxalmente, têm o poder sobre uma parte do tráfico do Rio de Janeiro. Assim, a constituição física deles, que refletiria a impotência, mostra a potência de seus corpos estilhaçados. Os corpos desorganizados, CsOs, subvertem as expectativas.

Também em *Solidão continental* (2012), essa desorganização produtora de intensidades é perceptível no desejo sexual do narrador pelo mórmon, ex-soldado na Guerra do Iraque: “Eu me fantasiava a transar com ele. Na fantasia vinham dois corpos embolados, e eu não sabia ao certo onde estavam as cabeças, os troncos, os pés, os sexos enlouquecidos a foder metidos em massas indecifráveis.” (NOLL, 2012, p. 28). Os desejos dos personagens de Noll parecem se revelar constantemente como essa massa disforme, indecifrável, na qual corpos se misturam de tal forma que se tornam indelineáveis.

4.2 O corpo sem órgãos do romance

Além de o irmão-esposa/esposa-irmão habitar na ideia de um corpo sem órgãos, a um nível macro, a forma do romance também se desenrola como tal, já que a narrativa é vista nessa pesquisa como uma construção rizomática. Ao abrir o livro, não é encontrado sumário, prólogo ou apresentação, inicia-se diretamente em um caminho de terra, que faz parte de um passado onírico do narrador, já que as primeiras linhas do livro são referentes a um sonho aparentemente ruim para ele, um pesadelo. Assim, a leitura é iniciada em meio a incertezas sobre a legitimidade do discurso desse homem. Há vários diálogos que não indicam claramente o início da existência deles, confusão criada muitas vezes pelo uso indistinto de travessões, como no seguinte trecho:

Artur levanta-se do banco do piano. Chega perto de mim, conta que também tem um irmão. Ele vive no extremo Oeste. No último verão guardei a sua casa para que ele pudesse sair de férias com a mulher e os filhos. Uma tarde fui cochilar na casa vazia deles e me assustei, gritei, vou te dizer, gritei:

– Ainda meio aturdido pelo solavanco que me arrancara da sesta eu olhava agora aquele céu de fevereiro... quando caiu mais um fio de cabelo da minha fronte rala. (NOLL, 2008a, p. 29).

No primeiro parágrafo, Artur fala sobre ter um irmão e sobre os favores que lhe fazia. Ao final, o modo como Artur disse “gritei: ” sugere, devido à pontuação (dois pontos seguido de travessão), uma fala cuja ideia se aproxime de algo que seria dito com emoção, todavia o que se segue não é isso e também nada é esclarecido ou esclarecedor, apenas torna mais confuso se o dito faz parte da fala de Artur ou se se trata de algo que o narrador está pensando.

Qual dos dois personagens despertava da sesta e olhava o céu de fevereiro? Indagações cujas respostas são dúbias, evocando como os corpos desses personagens se mostram substituíveis, pois nenhum dos dois carregaria uma individualidade tão determinada e única.

Percebe-se, então, que o pianista afirma também ter um irmão. Como a leitura é fluida, o trecho do travessão possibilita uma dupla interpretação, evidenciando as possibilidades significativas que a obra desvela, os caminhos possíveis. Essas estratégias fazem-nos refletir sobre o escritor. Estar imerso na leitura de *A céu aberto* é se ver diante de possibilidades criadas por Noll que são escolhidas por nós quando os espaços dessa escrita lacunar são preenchidos com experiências. Analisar essa obra é também perceber o trabalho de Noll com a escrita, pois a sensação passada é de que nenhuma vírgula foi posta, ou suprimida inconsequentemente.

Em uma de suas entrevistas acerca do romance, quando ele ainda estava em processo de produção, Noll responde, quando lhe perguntam qual a história de *A céu aberto*: “Estou extremamente oralizante neste livro. São muitas vozes, uma história dá em outra que, por sua vez, dá em outra. Irrompem lufadas que não estão condensando coisa nenhuma.” (NOLL, 2017). Não queremos aqui usar a voz do autor para legitimar o que dizemos sobre o romance nesta pesquisa, mas como um outro olhar acerca do romance, pois, de fato, pela escrita percebemos os atravessamentos dessas vozes de vários personagens também. A dimensão do acaso e a imprevisibilidade dos acontecimentos remetem ao rizoma deleuziano cujas estruturas se ligam ou não a outros que criam ou não significações.

Além de esse tipo de construção trazer ambiguidades acerca de quem fala, há cenas bastante incomuns ou mesmo bizarras, manifestando mais ainda que a ideia de organismo e organização é repelida pelo escritor. Esse afastamento de organização pode ser percebido, por exemplo, quando a obra se aproxima do absurdo.

Durante uma cena de sexo entre o protagonista e o filho de Artur, a esposa daquele aconchega-se na cama, primeiro os observando, “ali sentada talvez se deliciando com a cena”

(NOLL, 2008a, p. 98), depois fica ao lado deles e começa a cantar a canção “Rosa do surto”. Segundo o narrador, a letra fala de um pintor sueco tido como louco que

pintou uma vez uma mulher mirando angustiada por uma fresta e no dia seguinte essa mulher pintada, idêntica (com todas as deformações típicas do quadro), mais que idêntica, a mesma, é, essa mulher foi vista rondando por algumas ruas de Estocolmo (NOLL, 2008a, p. 98).

A loucura, então, é um assunto levantado que pode atingir vários pontos dessa cena. Quem é o verdadeiro louco? O artista pintor de realidades irreais, o contador de histórias (narrador ou autor?), ou nós, leitores, focados em encontrar sentidos no que nos é apresentado? Para além disso, a mulher criada pelo pintor mira angustiada por uma fresta, seria a esposa que vê o seu companheiro com outro? Este dando àquele inclusive um prazer a partir de algo que ela mesma não tem? É como se tal situação beirasse o absurdo, porém, tudo acontece como a fala da Rainha de *Alice através do Espelho*: “Pode chamar de ‘absurdo’ se quiser’, ‘mas já ouvi absurdos que fariam este parecer tão sensato quanto um dicionário!’”. (CARROLL, 2013, p. 162). Os absurdos da cena anterior poderiam fazer parte de uma realidade não-ficcional, todavia é na ficção onde encontra-se o espaço das impossibilidades.

Por muito tempo, no universo da arte, existiu a ideia de ela ancorar-se no mundo real, como se o artista representasse em sua obra o mundo existente.¹⁷ Entretanto, no trecho de *A céu aberto* citado, a mulher sai realmente da mente do artista, sendo assim, esse pintor não produziu um quadro bastante semelhante à realidade, mas criou uma outra realidade na qual seria possível personagens saírem de quadros:

diz uma vidente de Uppsala que a figura saiu com tal força e intensidade da mente do artista que chegou a se materializar por um dia, que isso é um fenômeno que acontece, a gente topar pelas ruas com pessoas assim que vivem por algumas horas saídas da alma por exemplo de um pintor, ultrapassam a sua própria fronteira e conhecem temporariamente a ordem natural das coisas e não aguentam diz a vidente, entram em depressão, algumas personagens dessas se mataram antes que se esgotasse seu tempo na existência bruta, ao primeiro eventual contato com um homem nascido da matéria essas personagens se desmancham, apodrecem, pois vivem de seus espectros e não da luta precária e vã do mundo; a vidente de Uppsala considera que talvez o governo devesse premiar quem exterminasse essas criaturas que transbordam de seu plano artístico e se precipitam entre nós como autênticos replicantes oriundos sabe-se lá de que miséria humana, de que desterro extremado de solidão, sabe-se lá de que melindres pouco pedagógicos, o governo deveria premiar sim quem exterminasse essas criaturas sem dar tempo de que elas pestegassem com sua provável moléstia esse ar já tão estúpido que respiramos. (NOLL, 2008a, p. 98-99).

¹⁷ “O fato é que, no mundo ocidental, a consciência e a reflexão sobre arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese ou representação.” (SONTAG, 1965, p. 4-5)

Um quadro pendurado na parede, os hinos de Hölderlin embrulhados em mochilas de soldados ou os quartetos de Beethoven guardados em armazéns estariam em forma natural, como outros objetos do mundo. Assim, no trecho mencionado, a personagem que sai do quadro surge de modo natural, extrapolando a obra de arte, tornando-se o real da narrativa. A citação anterior se afasta do verossímil, porém, por estar inserido em uma história cujo inverossímil discretamente se mescla ao verossímil, não é chocante imaginar que essa mulher possa existir. Apesar de a arte ser o terreno onde as impossibilidades tornam-se possíveis e críveis, a personagem do quadro não suporta a ordem natural das coisas do mundo e desaparece, além dela, outras também somem por não aguentarem o suposto mundo real.

Em *Solidão continental* (2012), último livro de Noll, o autor traz uma estrutura mais tradicional: há personagens e capítulos, por exemplo. Porém, as incertezas da narrativa e a opacidade ainda fazem parte de sua constituição. No início do romance, o narrador volta para um hotel, em Chicago – onde deu aulas de português para estrangeiros –, em busca de reencontrar um homem, Bill, com o qual manteve um marcante relacionamento há vinte e oito anos:

Eu me dirigira ao Bismarck hoje Allegro à procura da lembrança de Bill, um americano com quem tivera um caso ardoroso havia vinte e oito anos. Eu nunca o esquecera de fato. Fora a minha paixão calada por todos esses anos. Não sei se paixão exatamente, mas paixão pela paixão. Um caso mal resolvido, estancado por razões geográficas. (NOLL, 2012, p. 14-15).

A relação entre o narrador e Bill insurge quando aquele ainda era casado com Elvira. Esta personagem ainda tenta trazer o seu amado de volta, mas ele parece um tanto perdido, afastado, distante. Além disso, percebe-se na citação que a relação com esse caso antigo deixou nele o peso de uma relação mal resolvida.

Ao retornar para o hotel Allegro, de dentro de um dos quartos para onde o narrador é levado, Bill emerge da opacidade:

Saí do meu ponto intervalar vendo o corpo que surgia ainda embaçado, como se eu precisasse de um tempo para verificar o mundo às claras – aquele mundo realmente posto no lado de fora – agora já quase dominado pela minha percepção. (NOLL, 2012, p. 18).

Inicialmente não parece o corpo de um homem de fato embaçado, porém a visão turva do narrador, como se fosse Bill quem estivesse lá:

Pois a figura era simplesmente a de Bill. Bill Stevens, rememorei... Bill, simplesmente o mesmo que eu conhecera vinte e oito anos atrás, aquele mesmo que na época tinha seus 29 anos de idade... O que eu tinha então também. Mas ao invés de Bill trazer os

sulcos do tempo feito a minha face, ele se rejuvenescera milagrosamente, mas não um rejuvenescimento sadio, de quem aprimora sua força vital com boa alimentação, exercícios físicos, falta de estresse... Seu corpo parecia ter dado pra trás e empacado em épocas anteriores àquela em que eu o conhecera. (NOLL, 2012, p. 18).

Mais uma vez a escritura inscreve a possibilidade dentro da impossibilidade. Como pode Bill permanecer o mesmo? Como ele pode não ter adquirido as marcas da idade se vinte e oito anos se passaram? Efetivamente, ele não é o mesmo, sofreu um rejuvenescimento não-sadio. O narrador também afirma que de sua cabeça “saía uma auréola escura que com certeza só aos olhos exigentes como os meus transparecia. Pelos poros ele exalava sombras que dificultavam minha aproximação” (NOLL, 2012, p. 19), evidenciando uma atmosfera que carrega o exótico, o estranho, o enigmático. Seria um acontecimento factível? Dentro do espaço literário, diante de um relato ficcional que, por si só, já carrega em si a incerteza, então por que analisar se aquilo que nos é passado é da ordem do verídico?

Em *A céu aberto* a pintura trouxe essa ideia de um personagem saindo de uma obra de ficção, como foi mostrado quando a esposa do narrador entoava a canção da “Rosa do surto” cuja temática é justamente a saída da pintura da mente do artista para o quadro e do quadro para o mundo. Em *Solidão continental* (2012), também há um acontecimento semelhante, porém, o objeto artístico é um filme:

Desci a encosta em direção ao rio. Veio-me à cabeça a minha imagem como a do personagem de um filme em meio à natureza, captado por uma câmera em sobrevoo. Essa figura solitária caminhava em direção ao rio não por um motivo imediato – como seria o do encontro do refrigério das águas ou de simplesmente explorar o ambiente – , mas o de encontrar a razão de sua estada naquela paisagem. (NOLL, 2012, p. 65).

Neste trecho, o narrador parece se observar, como que captado por uma câmera cinematográfica, a partir de um filme em meio à natureza. A partir de então ele assume a terceira pessoa retomando a si mesmo como uma figura solitária que vai em direção ao rio em busca de compreender o que faria diante daquela paisagem.

Podem ser criadas diversas articulações entre *Solidão continental* e *A céu aberto*, o que nos permite pensar que a narrativa rizomática deste romance cria pontos de associação com outras produções do autor. Na citação anterior, por exemplo, a cena de o narrador descendo a encosta em direção ao rio parece ser outra forma de observar a cena na qual o narrador de *A céu aberto*¹⁸ também vai em direção a um rio, que, embora ele diga que busca apenas dar um mergulho, a descida serve para ele refletir sobre perder as suas regalias de menor, talvez

¹⁸ O trecho mencionado está em *A céu aberto* (2008a, p. 19), como foi citado neste trabalho na página 33.

tentando encontrar razões para estar ali naquele rio, naquela guerra, naquela paisagem. Os narradores se cruzam, portanto, assemelham-se, encontram-se em histórias diferentes, mas parecem se diluir, as narrativas se embaralham.

As identidades de Bill, em *Solidão continental*, do irmão e do narrador de *A céu aberto*, bem como de outros personagens e de outros narradores, são postas em cheque por Noll, isso pode ser percebido por meio da pouca aparição do objeto espelho na narrativa:

[...] te olha bem, depois você sabe que não encontrará outro espelho por muito tempo, no caminho só uma ou outra superfície de algum lago quem sabe um rio, no campo de batalha não há espelhos, salvo talvez para os generais espelhos miúdos escondidos dentro da tenda do acampamento de guerra, talvez embaixo da cama, talvez no peito mas no bolso interno do lado inverso das insígnias, é... quem sabe um lençol fino de cachoeira a derramar-se refletindo imagens em pleno acampamento militar, hein? (NOLL, 2008a, p. 12).

As identidades estilhaçadas desses personagens não podem ser observadas por eles. A eles não é dado o direito de saber quem são, de constituírem uma imagem de si. Eles são algo menor na frente das grandes figuras dos campos de batalha, como os generais, estes, sim, carregam consigo os objetos que lhes permitem lembrar quem são e saber sobre si, pois “os executivos institucionais da guerra precisam preservar a imagem do poder, o discurso do *dictare*, imutável inatacável.” (BYLAARDT, 2011, p. 227). Aos mais debilitados que vão ao campo de batalha, como o narrador e seu irmão, que vão em busca de ajuda, talvez recuperem a imagem de si apenas se a natureza lhes trouxer uma superfície espelhada, que possibilite um reflexo ainda que disforme. Essa representação infiel da forma desses personagens talvez os aproxime de quem eles são, já que são indivíduos que se afastam da imagem esperada.

Olhar para si traz consequências, reflexões, e na guerra o necessário é atingir o alvo e não traçar pensamentos acerca de um eu, logo, a individualidade se perde em prol de uma coletividade com um objetivo em comum. Além disso, o espelho traz consigo não o ser de fato, mas a imagem refletida, o oposto, às vezes deformada, inclusive. O lençol fino de água que reflete o homem espelha com imperfeição, mas talvez essa imperfeição seja justamente o que traz alguma semelhança com a forma refletida do narrador.

[...] fosse qual fosse meu espaço natal, existissem ou não aquele velho escroto do meu pai aquela guerra de pilantras o meu irmão vestido de fêmea em primeira comunhão, aquilo tudo, confesso que no núcleo das minhas pulsações estava tudo bem porque nunca tinha pensado muito mesmo em ser feliz, 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 formas que pareciam se desmanchar em volta... (NOLL, 2008a, p. 58).

Em meio à confusão, o narrador se diz bem, mesmo porque ele nunca havia pensado sobre a felicidade. Raramente via um espelho, mas, quando encontrava um desses objetos, percebia que possuía contornos que o delimitavam diferente das formas que se esvaiam ao seu redor, o que nos permite lembrar que ainda em *Solidão continental*, Bill “exalava sombras que dificultavam [...] aproximação.” (NOLL, 2012, p. 19). Há, nos romances de Noll, esse desmanchar-se de personagens, massas que conectam, que se misturam...

“Depois dessa custosa operação abri uma porta do armário de Artur e me vi no espelho já homem feito, e aceitei que eu era a cara dele e que gostava sim este homem apesar de todas as suas bebedeiras veadagens pederastias, tudo.” (NOLL, 2008a, p. 81). O espelho também é utilizado para marcar o transcorrer do tempo para o narrador, pois não há marcações linguísticas no texto para isso.

Nota-se, ainda, nesse trecho como o narrador associa sua imagem à de Artur, percebendo certa semelhança. Inquietantemente, quando o protagonista passa a morar com o pianista, ele ainda era jovem, mas, ao se perceber parecido com Artur, como um homem feito, não se sabe em que tempo ele está.

[...]e foi quando lembrei de me olhar no espelho ali da lanchonete, eu não me olhava no espelho havia tanto tempo, na cabine dele não entrava espelho, só isso ele me pediu, que não trouxesse espelhos comigo, o cinquentão desdentado chegou a me revistar inteiro, aproveitou claro para tirar em cima de mim o seu sarrinho assanhado, não suportava os espelhos porque o deformavam todo dizia ele.... pois então me dirigi para diante do espelho da lanchonete dessa nova cidade onde me encontrava agora, e com certo pasmo me vi quase igual ao comandante: um cara que era eu e que parecia nas vésperas dos cinquenta, algumas boas falhas dentárias, uma barriga saliente nas que não chegava a humilhar seu dono[...] (NOLL, 2008a, p. 135).

Nas duas citações anteriores, a semelhança entre ele e o comandante e entre ele e Artur é percebida pelo narrador ao se ver nos espelhos que surgem durante sua trajetória. Ao se deparar com o seu reflexo nesse segundo momento, vê-se parecido com aquele com o qual ele mantinha relações íntimas. O comandante diz não gostar de espelhos, pois estes o deformam, segundo ele, e, logo em seguida, o narrador diz se ver quase igual ao comandante por meio dessa cena, então, é perceptível que o narrador está envelhecendo, agora com quase cinquenta anos, como ele diz, e também com a tal deformação percebida pelo comandante.

Em “O antinarciso”, de *Caderno H* (1973), o poeta Mário Quintana coloca: “Esse estranho que mora no espelho (e é tão mais velho do que eu) olha-me de um jeito de quem procura adivinhar quem sou.” Parece reflexo também do narrador de *A céu aberto* quando ele finalmente consegue fugir do navio, pois ele tinha no espelho a visão de si: “um tempo que se revelara em mim no espelho, hoje, me fazendo ficar bastante diferente do que eu poderia

imaginar: um cinquentão um tanto desleixado, mas ainda um homem a evidenciar nos olhos uma enigmática capacitação...” (NOLL, 2008a, p. 139). Ter se tornado um cinquentão desleixado é algo que ele não imaginava, portanto tornou-se um estranho aos seus anseios.

Logo depois o narrador começa a se preocupar com a chegada da noite, porque “Com a noite as suspeitas aumentam e eu era um estranho total, precisava me guardar” ((NOLL, 2008a, p. 140). A estranheza desse indivíduo se aloca na ambiguidade de ser um estranho para si, mas também de ser estranho ao ambiente aparentemente internacional no qual ele está inserido.

4.3 O retorno do irmão em outro corpo

Durante a narrativa, após permanecer por algumas páginas ausente, o irmão volta a aparecer, mas em um processo de transformação, assumindo a personificação de uma mulher, vestida de noiva. A narrativa afasta esse personagem de uma masculinidade criando para si um CsO, estrutura que banuiu o organismo. O irmão não deixa de ser homem para se transformar em mulher, como já foi dito, ele se transforma em algo que não está dentro de uma compreensão evidente. A organização social é expulsa do corpo do irmão, não se sabe o gênero daquele ser.

A narrativa deixa em aberto se o personagem do irmão aparentemente frágil se transfigurou em uma mulher. Embora titubeante por não sustentar certezas em si, o irmão do narrador resiste na história, pois ele é um personagem fundamental para que este prossiga na tentativa de conseguir dinheiro para ajudar aquele. Apesar de ausente fisicamente, uma presença do irmão parece sempre estar muito próxima:

De tarde me levanto e vou pela casa sentindo o cheiro de macho do meu irmão. Ele anda por aqui, nem se for só o seu odor pesado e suorento que ficou impregnado em tudo que usou e tocou, olha essa cortina que pego e levo até o nariz, sim, ele tocou aqui nessa fazenda. Se pudesse sentir meu próprio cheiro sentiria quem sabe que é igual, o mesmo do meu irmão esse cheiro de macho continuamente ativo como se nele vibrasse constantemente um âmbar saturado coberto do sal do suor, quisera eu que ele voltasse e me saturasse ainda mais desse cheiro (...) eu ali sem saber se lhe ofereceria primeiro um trago, um banho, ou o meu corpo banhado a tarde inteira de alecrim. (...) Depois desse banho o odor febril do meu irmão parecia serenado. Andei pela casa sentindo num canto ou outro uns laivos de seu cheiro, mas nada que eu não pudesse amansar. (NOLL, 2008a, p. 69-70).

O irmão parece continuar na casa, impregnando-a com o seu cheiro de macho, intensificando a ideia de que ele ainda está marcado pela masculinidade não apenas do homem, mas do macho, algo mais forte, mais animalesco. Nessa citação, algo importante é o narrador

perceber que talvez o seu próprio cheiro seja igual ao do irmão, tornando mais confuso ainda se o irmão não estaria dentro do narrador, fazendo parte deste. Logo em seguida, a esposa, que possivelmente tem o irmão dentro de si, mantém relações com seu cônjuge, trazendo mais uma vez a ideia de que tê-la é uma forma de o narrador possuir eroticamente o próprio irmão, atitude incestuosa. Ao dizer que depois do banho o odor febril do irmão fora serenado, surge a dúvida se essa sensação é do próprio narrador ou se não é ele quem carrega o irmão em si. Nessa cena, embora haja apenas dois personagens, narrador e mulher, ela é constituída por três, é sugerido que o irmão está presente nela durante todo esse tempo.

Em *A fúria do corpo*, também há uma miscelânea de gêneros e corpos, como quando Baby, uma das personagens e vizinha de Afrodite aparece vestida de homem:

Hoje Baby aparece aqui vestida de homem, conta que virou sapatão de uma hora pra outra, que não suporta mais os homens e que tem experimentado uma mulher soçaite, [...]. Tento ser sensato, adulto, e lhe pergunto por que se vestir de homem, há necessidade? Responde que assim como seu nome não é Baby a forma menina também nunca lhe pertenceu e que vai tentar se apossar da masculina. Respondo que quero experimentar e gostaria que ela me vestisse de mulher. (NOLL, 2008b, p. 83).

Nota-se, então, que *A céu aberto* cria relações subterrâneas, rizomáticas, com *A fúria do corpo*, pois em ambos os romances as relações entre os gêneros masculino e feminino é complexa e labiríntica. Feminino e masculino se aproximam, tocam-se, misturam-se, condensam-se e afastam-se.

Enquanto em *A céu aberto* o narrador parece tentar negar o tesão por seu irmão, pois o desejo dele é motivado por uma energia vital, algo não formatado; em *Solidão continental*, há um desejo que não se firma e impede o narrador de manter relações com seu amor do passado: “Com certeza o esbelto corpo de Bill de tempos atrás parecia refluir a seus primeiros anos, e isso me tornava desgostoso, a ponto de eu voltar a rolar para o canto da cama rente à parede.” (NOLL, 2012, p. 20). Já em *A fúria do corpo*, o narrador e Afrodite conseguem se manter juntos, mesmo sem o sexo:

roçando os corpos mas sem nenhum fogo que acendesse o sexo mas também sem nenhum rancor por estarmos ali sem desejos mas apenas aliviados de tudo no leito de um anjo, embora tentássemos calmamente a secreção de algum óleo que desmentisse a paralisação do ardor nenhuma secreção foi sentida pelo nosso tato embora as mãos procurassem a umidade mas sempre voltando secas às vezes ásperas ao frescor dos lençóis do anjo [...] (NOLL, 2008b, p. 141).

Percebe-se nesta citação que os personagens até tentam encontrar algum sinal de desejo, mas não conseguem, todavia parece algo aceitável para eles, talvez por se virem, por um raro momento, amparados.

As personagens dos romances de Noll aparecem do nada e vão para o nada. Em *Solidão continental*, por exemplo, Bill, que é abordado com tanta atenção nos capítulos iniciais, depois de algum tempo, desaparece e não mais retorna. Em *A céu aberto* a construção dos personagens acontece de forma semelhante, o que traz um efeito interessante para a relação literatura-mundo, já que vive-se em meio a aparecimentos e desaparecimentos de indivíduos ao nosso redor. Apesar da existência de outras pessoas, elas passam a ser notadas apenas quando entram em nosso campo de visão, ou de pensamento. Essa estratégia, para além de suscitar a reflexão entre literatura-realidade, retrata que os personagens criados por Noll não se mostram a serviço da ficção, do enredo, como acontece quando uma mulher aparece em meio a uma conversa entre Nicolau, o pai do protagonista, e Artur, o pianista:

[...] lembro que do carro que entrara na garagem do prédio com os faróis acesos desceu uma mulher de branco que passou por nós dois na penumbra e que em vez de cumprimentar soltou uma sonora gargalhada... e depois veio um silêncio, de repente só o meu pigarro envergonhado, segundos adiante tomo coragem e lhe prometo que nunca o abandonarei – nesse ponto de sua fala Artur (...) (NOLL, 2008a, p. 25).

Na citação, Artur conta ao narrador sobre o dia em que estava com Nicolau na garagem do prédio conversando para em seguida aparecer essa mulher. Surge, assim, uma expectativa com essa personagem, que aparece vestida de branco e ainda solta uma gargalhada, ela riria do fato de haver dois homens na garagem? Por estar vestida de branco, era médica, haveria algo de excêntrico, misterioso ou espiritualista? Porém, ela não faz nada, além de soltar essa gargalhada ao passar e também não é retomada durante a narrativa não há nenhuma ideia acerca dessa figura. Ela parece estar ali apenas como alguém que passa por nós, ri e é esquecida, como é comum no teatro sem palco, o teatro da vida.

Andamos por ruas, circulamos por escolas, enfrentamos trânsitos e em todas essas situações indivíduos atravessam o nosso caminho. Alguns riem alto ou choram, outros gritam, porém, uma grande parte dessas pessoas caem em nosso esquecimento, não nos lembramos de todas que passam por nós.

Os personagens, em *A fúria do corpo*, também não se mostram a serviço de uma ação. O caminho do narrador é atravessado por outros, como o menino que pega drogas com os leprosos tanto estes quanto aquele tem o seu momento na narrativa, mas depois desaparecem da história. O narrador se angustia ao perceber a falta de um desses personagens, dizendo não prever tal desaparecimento:

[...] cadê o menino, não, eu não esperava que o final fosse esse, não previa que o menino iria se volatilizar assim da minha frente cadê o menino cadê o menino cadê o

menino, eu tinha previsto tudo menos que o menino sumisse assim sem mais nem menos eu estando por perto [...]. Nunca mais? Nunca mais. Nem mais uma vez? Nem mais uma vez. O menino agora é a lembrança do menino. (NOLL, 2008b, p. 66).

Nesse trecho o menino é mais uma personagem que cai na lembrança, o narrador ainda mostra que esse personagem se tornou lembrança, agora apenas mais uma imagem no pensamento do narrador. Em *A céu aberto* e em *Solidão continental*, e mesmo em *A fúria do corpo*, o escritor não explicita que determinados personagens também serão lembranças após desaparecimentos, ele apenas tira-os de cena.

Assim, os personagens não estão a serviço de uma ação – não aparecem para dar impulso a algum acontecimento –. Em *A céu aberto*, na citação anterior, a mulher de branco passa por Artur e Nicolau, dá uma gargalhada, mas nada mais de importante lhe é atribuído. Nesta pesquisa são usados vários verbos no futuro do pretérito para cogitar qual seria o papel dessa mulher na cena, Noll também usa muitos verbos nesse mesmo tempo para indicar ações que, na verdade, acontecem. Talvez seja uma pista para mostrar que, da mesma forma, a imaginação é o que impulsiona uma narrativa, pois preenchem-se as lacunas do texto com experiências, então, se for imaginado o que poderia acontecer, o que foi pensado realmente pode se efetivar na realidade literária.

Outra estratégia linguística utilizada pelo escritor para deixar o rastro de uma indefinição também pode ser percebida no trecho anterior. A lembrança é contada por Artur, após reticências, quando surge o silêncio envergonhado, não se sabe se elas foram necessárias apenas para marcar que a mulher gargalhou e depois saiu de cena, para, então, vir o pigarro envergonhado de Artur por estar fazendo algo que poderia lhe ser constrangedor ou se marcam o silêncio envergonhado do narrador por ouvir a história.

A dúvida surge porque os sinais de pontuação não são usados para esclarecer, mas muitas vezes para confundir. Logo, é como se houvesse no imaginário um modelo de livro, de estrutura narrativa, de pontuação, evidenciando uma raiz na narrativa que segura a forma esperada para um romance, mas também como se certos rizomas adentrassem em pontos dessa narrativa para abrir nela outras possibilidades interpretativas a partir de uma ruptura com o que se espera dessa forma literária.

Esse percurso que a linguagem faz de modo a deixar-nos de frente à indefinição é um recurso, utilizado por Noll algumas vezes, que talvez passe despercebido se não detivermos o olhar. Quando pronomes, como “ele”, “meu”, são empregados, nós – leitores – estamos absorvidos pela escrita lacunar que se preenche por nossa imaginação, então, a depender de

quem estiver lendo, poderão surgir variadas interpretações que dependerão de uma série de escolhas significativas.

As palavras que compõem *A céu aberto* são sedutoras, pois, mesmo diante de estruturas tão improváveis, o narrador é carregado pela narrativa. Uma possível inconsistência de situações narradas não anula a história que tem fios condutores, invisíveis, subterrâneos, que ligam fatos e permitem relações.

O narrador, por exemplo, tem um comportamento ameboide, fagocitando os personagens com os quais mantém alguma relação. Após a lembrança citada na qual Artur relembra sua relação com o pai do narrador, o pianista diz a este que lhe dará um par de sapatos novos, pois os deste já estavam mais maltratados que os de Nicolau. É como se o narrador sempre criasse relações com outros personagens, fagocitando-os para adquirir algumas das características deles, deixando latente a ambiguidade. Imediatamente após a citação anterior, o narrador diz: “[...] nesse ponto de sua fala Artur tocou no meu corpo pela primeira vez com alguma vagareza, no ombro, e disse que ia me dar um sapato novo, que os meus já estavam mais maltratados que os do meu pai.” (NOLL, 2008a, p. 25). O narrador, algumas páginas depois, quando já está na guerra e tem contato com o pai, diz:

Afastei o olhar de cima do velho para sempre. Então tirei os meus sapatos quase esfarinhados de tanto uso e fui andando descalço com os sapatos na mão, chapinhando nas poças d’água. Olhei para trás e notei uma colina que escondia para sempre meu pai de mim. (NOLL, 2008a, p. 56).

Assim, Noll tende a deixar pistas, inscrevendo nos textos acontecimentos que serão retomados páginas depois. Algumas dessas pistas parecem criar um ar misterioso, como quando o Artur e Nicolau, ao conversar no carro, veem uma mulher de branco. Entretanto, muitas vezes, são banalidades do cotidiano, como no trecho mencionado anteriormente cujo foco também se dá nos sapatos esfarinhados utilizados pelo narrador.

Anteriormente, Artur dá ao narrador novos calçados, pois os que ele usa já estão gastos como os de seu pai. Esse é um momento em que Artur lembra, então, de seu amigo Nicolau, em seguida, algumas páginas depois, a narrativa chama atenção para os sapatos esfarinhados do narrador justamente em um momento no qual ele dá as costas a esse pai retirando os sapatos gastos fazendo referência a lembrança que Artur guardava da figura do velho Nicolau.

A índole do narrador também é posta em questão de forma sutil, pois há sempre uma ambiguidade em seu caráter criminoso, como quando Artur é assaltado em sua casa aparentemente por dois jovens, mas a empregada, Aparecida, aponta o facão para o narrador:

“Pressenti que atrás de mim estava Aparecida com a faca apontada para algum ponto, quando me virei percebi que realmente assim se mantinha ela, mas de olhos e facão fixos na direção do meu cangote, o que é isso Aparecida serei eu a morrer? ” (NOLL, 2008a, p. 26). Nessa cena não fica evidente se foram de fato os dois rapazes acompanhantes de Artur que o furtaram, mas, como ainda é o início da narrativa, dificilmente suspeitaria-se que tenha sido o narrador a ter tal atitude.

As atitudes perversas do narrador, todavia, vão sendo cada vez mais evidenciadas. Quando o padre está em seu ensaio de morte, por exemplo, o narrador revela:

A vontade que me deu foi a de que chegasse a manhã e eu pudesse enterrá-lo vivo que fosse, debaixo de uma árvore pois ali havia tantas – gostaria de ver esse caixão sendo comido pela terra e lá dentro o corpo do padre sem nenhuma misericórdia que o pudesse correr. Se ainda vivo, tomara que uma nevrálgia de puro espanto percorresse fulminante o seu corpo (NOLL, 2008a, p. 61).

Além desse desejo perverso contra o padre, que talvez fosse justificado por não concordar com a situação em que o seu irmão se encontrava, o narrador possui ainda uma relação sexual bastante violenta com o filho de Artur:

Quando eu próprio gritei enfim olhei para o meu púbis e o vi todo banhado em 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, mas a verdade era que ele agora não mais emitia expressão de dor (...) (NOLL, 2008a, p. 91).

Uma cena bastante grotesca e incômoda é apresentada de forma quase natural, o narrador, com todo o seu perfil desconfiável, diz que “a verdade era que ele agora não mais emitia expressão de dor”. Certamente a figura que conta a história está longe de trazer verdades para a narrativa, devido ao caráter confuso da sua personalidade, ela nos transmite que o outro personagem está bem, porém essa informação pode ser apenas uma estratégia sua ou uma confusão mental. Além disso, no dia seguinte ele mesmo rouba o garoto:

Enfiei a mão num dos bolsos da frente, nada. Enfiei no outro, havia sim a carteira. Tirei-a do bolso, abri, a foto de uma adolescente loiríssima, parecia nórdica... os documentos, as notas do dinheiro bem estendidas, como se costumasse guardá-las com esmero. Tinha uma boa grana, até surpreendente. Tirei quase tudo, deixei na carteira só uma nota, a que valia menos. (NOLL, 2008a, p. 92).

Então, de fato a imagem de um homem cheio de maldades vai se construindo. Seguimos diante de um embate entre o que o narrador deseja transmitir e o que a escrita parece

anunciar. Quando o final da narrativa se aproxima, vai se tornando mais evidente a má índole do narrador, que chega a assassinar a esposa:

A minha mão ia subindo pelo colo de algumas sardas, chegou ao ombro. Depois as duas mãos se juntaram na base do pescoço. Subiram um pouco. E apertaram com vontade. Ouviu-se um som esquisito lá dentro do pescoço. Não era um som de articular a fala, era um dilaceramento mesmo. Um fio de sangue começou a escorrer pelo canto da boca. Apalpei o dinheiro roubado no meu bolso. E fugi só com a roupa do corpo. (NOLL, 2008a, p. 120).

Após o assassinato, o narrador rouba a sua esposa e, assim, vai se firmando uma imagem de que ele não é apenas fugitivo da guerra, mas também ladrão e assassino.

Os personagens que Noll traz para seus romances têm perfil marginalizado. *A fúria do corpo* (2008b), por exemplo, conta a história de um casal de mendigos. Este é o primeiro romance do escritor e nele já é percebida uma dicção muito própria do seu estilo, como pode ser observado nas primeiras histórias:

O meu nome não. Vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando nasci, nada, mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto à minha cara um nome preciso. (NOLL, 2008b, p. 09).

Dizer “O meu nome não” parece ser uma resposta à pergunta que surge quando se conhecesse alguém (“qual o seu nome? ”). O leitor também, quando abre um livro, pode ir em busca de algo que ele identifique, como um nome, uma narrativa, um enredo. Então, mesmo o narrador não se apresentando sob o resguardo de um substantivo próprio, ele se mostra como aquele que não dirá o seu nome e como aquele que não se importa com o nome pelo qual será chamado.

De início, percebe-se também que ele se coloca enquanto multiplicidade de “eus” quando diz que seu nome poderá não o reconhecer no amanhã e que, por isso, não soldará um nome a sua cara. Pedir ao leitor que busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorre faz-nos lembrar do narrador de *A céu aberto* com a sua excentricidade. Ambos também parecem ser indivíduos vulneráveis, embora tenham atitudes nocivas ou mesmo criminosas.

Falar de si mesmo, como o narrador de *A fúria do corpo* o faz, assemelha-se não somente com o narrador de *A céu aberto*, mas com muitos outros personagens. O trecho a seguir retoma várias ideias relacionados aos personagens do primeiro romance de Noll:

Mas me fere aceitar que não escondo de mim nem de vós (quem sois?... e sois? ...) o meu trajeto cheio de recuos, paradas, síncopes, acelerações, anseios fora do ar, admito

ser extraviado às vezes, inexistente até, quem sabe existente mas já morto. Recorro às ruínas de um espelho que encontro pelo chão, ainda não sou o ancião que presumo mereço, ainda não galgarei por inteiro minha submissão ao Tempo, ainda não dobrei o suficiente meus joelhos em adoração ao mistério vivo (...) (NOLL, 2008b, p. 11).

A descrição do trajeto percorrido por este narrador assemelha-se ao percurso da esposa do narrador de *A céu aberto*, já que ela surge a partir do irmão. Além disso, o mendigo-narrador não se sabe vivo ou morto, o que nos lembra o padre cuja trajetória é de busca do mistério através da morte. Também nesse trecho aparece o espelho pelo qual o narrador de *A fúria do corpo* enxerga a si mesmo, observando que não está velho.

O trajeto percorrido pelos narradores de *A fúria do Corpo*, de *A céu aberto*, de *Solidão continental* são densos, turvos, marcado por manchas que tornam tudo muito opaco, nunca apresentando um caminho transparente, assim como as escolhas lexicais do escritor geram uma narrativa imprecisa.

Em “A imagem perversa” Agamben (2012) discorre sobre a relação entre significante e significado mostrando que em Édipo “o que há de inquietante e de tremendo no enigma desaparece imediatamente, quando o seu dizer é redirecionado para a transparência da relação entre o significado e a sua forma, de que só em aparência este consegue escapar” (p. 221-222). Durante esse capítulo, o filósofo italiano questiona os caminhos que a cultura ocidental buscou para entender como ocorrem os processos de significação, sempre buscando mostrar a transparência para compreender o significado; para assim refletir acerca disso, Agamben fala sobre os enigmas, lembrando que, nos enigmas arcaicos, por exemplo, “o significado não deveria preexistir à formulação (como acreditava Hegel), mas que o seu conhecimento era até inessencial.” (AGAMBEN, 2012, p. 222), isto é, conhecer o significado não seria algo realmente necessário para se formular o enigma, talvez sabê-lo fosse até desnecessário. O que mais importaria seria elaborar “um dizer no qual a fratura original se aproxima do seu objeto mantendo-o indefinidamente à distância.” (AGAMBEN, 2012, p. 222).

A fratura original à qual Agamben faz referência é onde o fundamento da ambiguidade entre significante e significado reside, a presença é “um lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. (2012, p. 219). Para o crítico, essa fratura da presença passa a ser compreendida pela metafísica como “relação entre ser mais verdadeiro e ser menos verdadeiro, entre paradigma e cópia, entre significado latente e manifestação sensível” e logo assume a imagem de um processo de significação que é visto como a unidade entre forma

significante e conteúdo significado. Essa relação binária é algo a ser questionado (como o faz Agamben) na pós-modernidade.

Esse percurso traçado para a compreensão, segundo Agamben, foi se tornando um dogma que hoje impede o acesso a “uma autêntica compreensão do significar”. O teórico, então, tenta romper com esse pensamento binário mostrando que a unidade do signo não precisa se opor ao símbolo como se este resguardasse um sentido mais verdadeiro devido a um possível significado encoberto.

Assim, Agamben aponta que esse pensamento de que a unidade expressiva é composta pela união entre significante e significado surge a partir da interpretação psicanalítica feita sobre o enigma da Esfinge. Tal interpretação parte da psicanálise, que defende a ideia de enigma como estrutura limitada a objeto de decifração ao invés de ser uma construção em que o significado e a forma do dito deveriam ser apreciados:

A Esfinge não propunha simplesmente algo cujo significado está escondido e velado sob o significante “enigmático”, mas sim um dizer no qual a fratura original da presença era aludida com o paradoxo de uma palavra que se aproxima do seu objeto mantendo-o indefinidamente à distância. (AGAMBEN, 2012, p. 222)

O enigma da Esfinge parece, dessa forma, estar muito próximo à relação com a linguagem constituinte do romance *A céu aberto*. Diante de um texto literário, busca-se encontrar um possível significado que esteja por detrás daqueles signos. O que estes têm a dizer? O que é necessário descobrir? No livro aqui estudado, vemos Noll como a Esfinge. Ele dá o enigma – a obra – como se fosse esperado, devido à cultura ocidental racionalista, a assunção do Édipo psicanalítico, com vistas a encontrar respostas para essa obra, significados que tragam a compreensão acerca do que está escrito. Porém, o que está ali, diante de nós, é a fratura original. Aparece sob os nossos olhos o paradoxo, pois o léxico ali presente e tudo que é imaginado a partir dele estão bem próximos do objeto-vida, mas, ao mesmo tempo, o enigma-palavra mostra-se distante de nossa realidade.

Os “instantes ficcionais”, como eram chamadas pelo autor as narrativas do livro *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), são pequenas histórias em que Noll aborda diversos temas recorrentes em seus romances e contos. Em “O organismo - genética extraviada”, o escritor aborda singularmente aquilo observado tanto em *A céu aberto* quanto em outros textos mencionados:

Os lapsos condenam. A mim, me salvam. Outro dia olhei um com toda a paciência. Somos parecidos: a ambos faltam partes e, onde a lacuna é norma, em nós pode saltar uma forma esdrúxula, um réquiem ornado de idílios, um troço assim ou, talvez,

assado. De regra, o broto só arrebenta quando está apto a copiar a índole de sua arquidiocese. Para mim e o lapso, não: ambos nascemos de uma abrupta desregulação. Só ganhamos porque botamos tudo a perder. Miramo-nos como gêmeos sobranceiros: sem a herança da paternidade, vértice do impensável, memórias de uma genética extraviada. (NOLL, 2003, p. 159).

Noll inicia falando que os lapsos condenam, mas, ao narrador desse instante ficcional, os lapsos salvam. Ambos se parecem, pois, a constituição de ambos é lacunar, assim como a narrativa de *A céu aberto* é repleta de ausências, espaços vazios, às vezes preenchidos pelo leitor, às vezes não. O broto é a origem, é o começo que pode arrebentar no sentido de crescer ou no sentido de ruir, ele pode copiar a arquidiocese, mas o broto também pode se unir a outros brotos formando rizomas (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Não só o escritor Noll, mas também o narrador de *A céu aberto* bota tudo a perder, ambos ultrapassam limites.

Os narradores são desregulados, as narrativas também. Uma escrita intensa e pujante que só ganha porque coloca sentidos, apreensões, expectativas, tudo a perder. O romance *A céu aberto* é o romance sem a herança da paternidade, sem o eixo forte da razão, sem o tronco da árvore do conhecimento, é o rizoma que se forma com muitos caminhos que podem ser seguidos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa experiência ao ler Noll, pela primeira vez, decerto não foi muito interessante, tanto que o livro retornou para a estante. Porém reencontrar este autor em uma feira de livros e nos dar mais uma oportunidade de conhecer o que era dito por ele foi algo revelador. Assim, a leitura tão despretensiosa de *A céu aberto* provocou um anseio: tentar apresentar um projeto de mestrado cujo foco era inicialmente aplicar a teoria de Deleuze e Guattari ao romance.

Chegamos à pós-graduação pensando muito mais em rizoma do que em *A céu aberto*, como se estivéssemos tentando enquadrar este naquele. Entretanto, após leituras mais atentas e discussões mais esclarecedoras, fomos entendendo que, na narrativa nolliana, não cabe a lógica de um mais um igual a dois – aspecto que se relaciona com a ideia de rizoma de forma mais fluida –, logo, a obrigatoriedade de emoldurar a narrativa em uma teoria foi esmaecendo, pois se tornou mais claro que era preciso escapar ao binarismo, às convicções, à razão, como se devêssemos nos livrar dos contornos do mundo, tal como as personagens sem contornos dos romances do autor.

Porém, junto a essa liberdade de poder investigar a linguagem, também se mostrou um problema tratar uma obra tão movediça, afinal, era possível perder-se por esses caminhos rizomáticos sem encontrar o que uma pesquisa científica exigiria.

Ainda que árduo a trajetória, a alegria de finalizar a pesquisa, por hora, é gratificante não apenas pela contribuição que acreditamos dar para o estudo da obra de um escritor tão peculiar e valoroso para a literatura brasileira, mas também por ter sido uma tarefa feliz para quem a realizou, embora a morbidez da narrativa fosse algo efetivamente presente. Essa curiosa melancolia foi uma das razões de estudar tal obra, afinal, sempre nos perguntávamos como era possível tanta desesperança ser capaz de capturar a nossa leitura.

Podemos considerar, assim, que esta pesquisa foi iniciada antes mesmo da aprovação na pós-graduação, quando pensávamos apenas sobre qual caminho seguir em um projeto de pesquisa. Entretanto, depois descobrimos que, diante dos romances de João Gilberto Noll, limitar-se a apenas um caminho é impensável, pois eles se abrem para trajetos diversos, que vão surgindo a cada folha virada ou mesmo a cada reflexão, abrindo-se em rizomas. Essas possibilidades fizeram-nos, ao também termos contato com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e com tantos outros, perceber uma relação, um diálogo possível – e profícuo – entre acontecimento literário e pensamento filosófico.

Portanto, a pesquisa teve como objetivo possibilitar relações entre o romance *A céu aberto* de Noll e a ideia de rizoma dos teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari. A princípio veio o medo de talvez estarmos forçando tal relação, todavia percebeu-se que, se o objetivo não fosse estabelecer verdades, caminhos unos ou encontrar respostas também unas, esse diálogo não seria apenas possível, mas necessário.

Iniciamos a análise, no capítulo “Relações do romance *A céu aberto* com a pós-modernidade”, trazendo para o texto outras pesquisas relacionadas a esse romance do escritor. No artigo de Nunes (2014), por exemplo, a autora aborda a liquidez, algo realmente notável na escritura de Noll. Já Neviani (2012), discorreu acerca do grotesco em *Harmada* e *A céu aberto*. Tais estudos foram importantes para conhecermos uma parte do o que já foi escrito sobre a obra de Noll.

Demos continuidade ao capítulo fazendo um apanhado acerca da ideia de pós-modernidade para alguns pesquisadores, visto que tanto Noll estava aparentemente inserido nesse contexto quanto Deleuze e Guattari. Avaliamos como tal momento cultural/científico/social foi marcado por incertezas, desconstruções e rompimentos, o que se relaciona de maneira bastante íntima com a teoria do rizoma pensada por Deleuze e Guattari. Embora o pensamento de diversos pesquisadores da pós-modernidade seja bastante heterogêneo, consideramos como algo comum a eles e aos artistas do período a ruptura com os binarismos tão presentes na modernidade.

Foi importante para nós compreender que a pós-modernidade apresentou-se em terras brasileiras em diversos romances e contos, para isso pesquisamos em alguns autores que pensaram esse contexto pós-moderno se desenrolou no país, como Karl Schøllhammer e Tânia Pellegrini. Embora já viéssemos relacionando as teorias explanadas ao *A céu aberto*, no final do primeiro capítulo fomos mais objetivos quanto à estrutura do romance, buscando mostrar como funcionam narrativa e narrador na obra.

Em “A narrativa rizomática”, após perceber a pós-modernidade com todos os seus aspectos de ruptura, de fragmentação e de possibilidades estéticas, consideramos que o rizoma é uma estrutura que faz parte desse contexto. Dessa forma, nesse capítulo buscamos discorrer sobre o rizoma, de onde o termo foi capturado e quais as características dessa estrutura.

Observamos também como essa relação entre a escritura da narrativa e a ideia de Deleuze e Guattari possui uma dicção muito próxima. Essa aproximação foi demonstrada, por exemplo, com a transformação sofrida pelo narrador do irmão do narrador em sua esposa, algo

no mínimo insólito. Tal acontecimento alavancou reflexões acerca de como esses personagens são confusos, duvidosos, parecendo procurar, de fato, a indefinição.

Por fim, em “Corpos estilhaçados”, a pesquisa abriu-se a outros caminhos. Percebemos que atitudes carinhosas, afetivas, são pouco demonstradas na narrativa, os momentos em que isso acontece são raros e notáveis, como quando Artur e o narrador se demoram em um longo abraço fraterno ou como quando a esposa do narrador tem o pescoço cheirado por ele. Apesar de nesta cena o sexo surgir logo em seguida, ainda há um grande teor de afetividade esvaziada de erotismo.

Ao retomarmos à figura do irmão-esposa do narrador, relacionamo-la ao que Deleuze e Guattari chamam de Corpo sem Órgãos, estrutura a qual afasta a ideia de organismo enquanto organização. Um CsO não seria necessariamente uma estrutura sem órgãos, mas uma em que o organismo não estivesse presente. Não apenas o irmão é essa estrutura desorganizada, o romance também pode ser visto como tal, já que, devido a sua estrutura rizomática, ele se afasta de qualquer ideia de organização.

Em seguida, teve-se como objetivo apontar certas relações possíveis entre *A céu aberto* e outras obras do autor, principalmente *A fúria do corpo* e *Solidão continental*, já que aquele foi o primeiro romance do escritor e este o último.

Ao terminar esta pesquisa, percebemos quão profícua é a narrativa de João Gilberto Noll, não só em *A céu aberto* como em outros textos do autor. Sua obra inquieta o pensamento, exercita o ato reflexivo e mexe com nossas sensações. A maestria com a qual Noll conduz a narrativa nos deixa perplexos e mostra que há, ainda, muito a ser estudado em suas produções, por isso, fica o desejo de que essa pesquisa contribua, ainda que de forma bastante singela, para análises futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias** – a palavra e o fantasma na cultura ocidental; tradução de Selvino José Assmann – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. **Ideia da Prosa**. – Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. – São Paulo : Editora Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**: entrevistas 1962-1980. – Lisboa : Edições 70, 1982.

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade líquida**. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 out. 2003. Mais! p. 5-6.

BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade**: espaço, dor e desalento na atualidade. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro o neutro o fragmento. Tradução de João Maria Jr. SP : ESCUTA, 2010.

_____. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro : Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. – 2ªed. – São Paulo : WMF Martins Fontes, 2013.

BYLAARDT, Cid Ottoni. A privação do finito em *A céu aberto* de J. G. Noll. In: **Conversando aos infinitos**: ensaios de literatura brasileira. – Fortaleza: Secultfor, 2011.

CARROLL, Lewis. Através do espelho e o que Alice encontrou por lá. In: **Alice**. Tradutora: Maria Luiza X. de A. Borges. – Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

COSTA PINTO, Manuel da. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. Nova Gramática do português contemporâneo. – 5.ed. – Rio de Janeiro : Lexikon, 2008.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. – Vinhedo : Editora Horizonte ,2012.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e Clínica**. – São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1 tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. – São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. **O que é filosofia?**, 2ed. São Paulo : Ed.34, 1993.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo : Editora Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. – São Paulo : Editora Perspectiva, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Coordenação Marina Baird Ferreira. Margarida dos Anjos. – 5.ed. – Curitiba : Positivo, 2010.

GILBERTO, João. “Insensatez”. Por JOBIM, Tom. **João Gilberto**. Odeon Records, 1961.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milão, n. 2, pp. 199-221, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. – Rio de Janeiro : Edições 70, 1999.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade do consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo n.º12, pp. 16-26, jun. 1985.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LUZ, Rogério. O corpo desfeito por Francis Bacon. **Nat. hum.**, São Paulo , v. 2, n. 2, p. 301-328, dez, 2000. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302000000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 12 jun. 2017.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**; tradução de Ricardo Correia Barbosa. 3. Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

MARZEC, Andrzej. Filosofia das Plantas (ou Pensamento Vegetal). **Chão da Feira**. 2016. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/filosofia-das-plantas/>> Acesso em 13/06/2017.

NEVIANI, Marcos Rafael da Silva. **A estética do grotesco em Harmada e A céu aberto, de João Gilberto Noll**. – São José do Rio Preto: [s.n.], 2012. Orientador: Sérgio Vicente Motta Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

NOLL, João Gilberto. **A céu aberto**. – Rio de Janeiro: Editora Record, 2008a.

_____. **A fúria do corpo**. – Rio de Janeiro : Editora Record, 2008b.

_____. **Mínimos, múltiplos, comuns**. – São Paulo: Editora W11, selo Francis, 2003.

_____. O Averso do Conhecimento. **João Gilberto Noll**, 2017. Disponível em: <<http://www.joao gilbertonoll.com.br/depoimentos.html>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

_____. **O cego e a dançarina**. – Rio de Janeiro : Editora Rocco, 1991.

_____. **Solidão continental**. – Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

_____. Uma sinfonia a céu aberto. STERZI, Eduardo. **Revista Caliban**. 30 de março de 2017. < <https://revistacaliban.net/uma-sinfonia-a-c%C3%A9u-aberto-entrevista-com-jo%C3%A3o-gilberto-noll-baccb9f8676a> > Acesso em: 05 de jun. 2018.

NUNES, Tania Teixeira da Silva. A literatura líquida de João Gilberto Noll entre o dizer e o fazer em dissolução. In: **Anais do V SAPPIL – Estudos de Literatura**. [publicação eletrônica]/ Org.: Renata Flavia da Silva (coord.); Antonio Valmário Costa Júnior; Fabiana de Mattos Busquet; João Luiz Peçanha Couto; Rita Isadora Pessoa Soares de Lima. Niterói-RJ: Letras da UFF, 2014. ISBN: 978-85-65355-08-7.

OGLIARI, Ítalo. **A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

ORNELLAS, Sandro. João Gilberto Noll e a dissolução da imaginação identitária em *A céu aberto*. **Hyperion Letras** nº6 periódico. – Bahia : Instituto de Letras UFBA. 1999.

PELLEGRINI, Tania. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. – São Paulo : Ed. Unesp. 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Modernidade em ruínas. In: **Altas Literaturas**: escolha e valor da obra crítica de escritores modernos. – São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

QUINTANA, Mario. **Caderno H**. – São Paulo. Globo Livros, 1973.

RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuziana? In: ALLIZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. – Rio de Janeiro : Ed. 34, 2000. p. 505-516.

Revista do Brasil – Literatura anos 80, ano 2, no 5, Rio de Janeiro, 1986.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. – Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 2009.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. 1965. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/17146409/Contra-a-Interpretacao-Susan-Sontag>>. Acesso em: 4 janeiro de 2018.

SOUZA, Francisco R. **A fúria do corpo, de João Gilberto Noll, sob o signo da santíssima trindade**: errância, sexo e escrita. 113. Dissertação. Universidade Federal do Ceará. 2010. Acesso em 15 de maio de 2017.

SUGIMOTO, Luiz. Noll, o autor do inconsciente. **Jornal da Unicamp**. – Campinas, p. 11, 13 set. 2010.

VAZ, Lúcio. **A simulação da morte**: versão e aversão em Montaigne. – São Paulo: Perspectiva, 2011.