

ROSSEANA MEZZADRI DUSI

CANOAS A CÉU ABERTO:

Experiência de espaço em *Canoas e Marolas* e *A Céu Aberto* de João Gilberto Noll

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre junto ao Curso de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

Curitiba
2004

ROSSEANA MEZZADRI DUSI

CANOAS A CÉU ABERTO:

Experiência de espaço em *Canoas e Marolas* e *A Céu Aberto* de João Gilberto Noll

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre junto ao Curso de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

Curitiba
2004

Sumário

Introdução	4
Capítulo I - Trilhas e limites	
1. A narrativa da imprecisão.....	9
2. Caminhos teóricos: Objetivos e delimitações.....	11
3. Espaço em literatura: delimitação conceitual.....	15
4. Outras reflexões: estudos acadêmicos sobre João Gilberto Noll.....	17
Capítulo II - Sujeito e mundo: a percepção do espaço	
1. Noll e experiência de espaço.....	21
2. Espaço e tempo bakhtinianos: o cronotopo.....	25
3. Cronotopo nolliano: a fratura.....	30
4. Kant: o sujeito enfrenta o objeto.....	35
4.1. Crítica do conhecer: a razão pura.....	36
4.2 Espaço Kantiano: Ultrapassando as experiências.....	40
4. Kant e Bakhtin: observações finais.....	43
Capítulo III - Espaços que escapam em <i>Canoas e marolas</i> e <i>A céu aberto</i>	
1. Trânsito sem bagagens: os espaços percorridos.....	48
1.1 Adesão involuntária e evasão incontida: o <i>front</i> e o paiol.....	51
1.2 Ninho de névoa: a casa.....	58
1.3 Deserção.....	61
2. O zero absoluto: espaço e incomunicabilidade	75
3. Corpo e entorno: fusão estrangeira.....	85
Conclusão	85
Bibliografia	88
Anexos	94

Introdução

João Gilberto Noll desponta no cenário literário brasileiro pela primeira vez com o livro de contos *O cego e a dançarina*. Aí o escritor gaúcho já começa a desenvolver e disseminar a essência de seu estilo repleto de desvario. Nesse estilo singular, o ato de narrar, o tempo e o espaço assumem papel especial. Os narradores são quase sempre em primeira pessoa, geralmente em trânsito convulso que nunca constitui aventura e descoberta, nem opção, mas antes uma necessidade, uma condição para que a vida permaneça. Seus laços básicos, como os familiares e afetivos, se rompem com impressionante naturalidade e nada parece permanente.

Em 1985, quatro anos após a publicação de *A fúria do corpo*, Noll apresenta ao público a obra *Bandoleiros*. Nela, o estilo marcado do autor aparece na figura de Steve, personagem que descumpra padrões considerados humanos pela estrutura social vigente: não controla suas funções orgânicas, sexuais, de comunicação, e relacionamento. O narrador (sem nome, como na maioria dos casos em Noll) transita por cidades do Rio Grande do Sul e em Boston, nos Estados Unidos. Seus olhos encontram pessoas, lugares, situações, mas sempre os nega ou ignora. O que permanece é a narrativa desenfreada, como se ela valesse a vida. Em *Hotel Atlântico*, de 1989, esse fator “narrar é existir” toma proporções ainda maiores, pois um ex-ator já decrépito, dentro de um hospital igualmente decrépito, permanece um pouco mais digno e se recupera de suas feridas físicas e mentais ao narrar e interpretar histórias para seus companheiros internos, que também incorporam as encenações como partes da vida.

Mas é em *A céu aberto* (publicado em 1996, após *O quieto animal da esquina*, de 1989, e *Harmada*, de 1993) que todos esses aspectos vêm à tona com muita força. O trânsito acontece por espaços e países nunca apontáveis no mapa, e a relação entre personagem, ação e narrativa com o espaço chama muito a atenção. O narrador de *A céu aberto* nos leva a acompanhá-lo por um longo percurso de sua vida, e os lugares, situações e sentimentos que ele encara impõem tamanha quebra de regras (tanto lógicas, como literárias) que a sensação é de estarmos sem chão, discutindo construtos sociais que muitas vezes consideramos inatos ou biológicos, mas que na verdade não passam de invenções culturais e históricas que servem para amparar os sujeitos e protegê-los num casulo falso e ilusório de identidade.

A dificuldade do leitor ao se deparar com tamanha transgressão é de saber se os fatos narrados são realmente fatos na economia interna da trama ou se são apenas sonhos,

devaneios, delírios do narrador. A questão, no entanto, está para além dessa dúvida, pois quando analisamos a narrativa temos a confirmação de que a impressão de delírio é fruto, isso sim, da forte ligação que o *leitor* tem com seus modelos sociais. É no âmbito desses modelos que o narrador não tem experiências para contar, não tem nada a dizer sobre si e sobre sua história.

Em *A céu aberto*, o espaço é impreciso, lugares não localizáveis. Parte-se de uma “casa” onde o narrador e o irmão permanecem num instante inicial. Depois o narrador vai a um *front* e lá procura por seu pai. Esse *front* é de uma guerra entre países e histórias desconhecidos, de propósitos ignorados. Seguindo o *front* aparece o paiol onde o narrador tem um emprego diluído, sem propósito, que não lhe atribui utilidade alguma. Nesse espaço do paiol, o personagem se dissolve em alucinações entre as sombras, na escuridão da noite, numa situação que revela a névoa entre o olhar e o mundo e a extensão, no espaço, das sombras da mente do narrador. Depois do paiol, o narrador parte em um navio que leva desertores: uma nave tão à deriva quanto ele próprio.

O interessante na obra, e o que irá constituir um fator importante na dissertação, é o fato de que a degradação, mutação e devaneios acontecem juntamente com os elementos do ambiente circundante. Aliada a esse ponto entra a questão do espaço em Noll enquanto *percepção* do narrador, ou seja, a (de)formação do espaço dentro do sujeito, que (des)aprende ao longo de suas andanças. O olhar do narrador percorre os espaços como uma câmera, com olhar distanciado, e por isso não extrai do mundo, do espaço e do outro qualquer experiência ou aprendizado.

O narrador de *A céu aberto* é inadaptado, percorre lugares e pessoas e não se insere. O mesmo acontece em *Canoas e marolas*, publicado em 1999, como volume dedicado à “preguiça” em coleção intitulada “Plenos pecados”. *Canoas e marolas* será a segunda obra de importância para o estudo, e com sua análise complementaremos as colocações sobre espaço e personagem. Nessa obra, o narrador João das Águas tem a clara impressão de que, se não permanecer nas buscas de sua filha perdida e não tiver certeza de sua existência, certamente será engolido pelo espaço em que está: uma ilha tropical, com Sol quentíssimo, cortada por um rio caudaloso. Desistir de sua busca seria entregar-se à indolência do espaço escaldante que o contamina. O trânsito é necessidade, e o narrador sabe o que aconteceria se ele não acontecesse: “o próprio desânimo poderia entrar agora como combustível, supurado, certo, mas matéria orgânica desprendendo calor, algum ofício, aí então nos entregaríamos para arder na fogueira que já nos chamuscava. (...) a ilha agora uma nave no mais decantado espaço, quimera em desabrigo” (*Canoas e Marolas*, p. 25).

A céu aberto e *Canoas e marolas* se complementam e são de significativa importância para o estudo da percepção do espaço na narrativa contemporânea: para a compreensão do olhar como câmera, que registra impassível as informações do entorno, mas não as apreende como forma de aprendizado de qualquer espécie; para a reflexão sobre o desaparecimento da noção de lugar; e para o exame dos efeitos do espaço para a ação, não sob a visão do determinismo naturalista, mas como elemento de apreensão subjetiva do ambiente, com suas implicações. O estudo das duas obras também quer contribuir para a crescente fortuna crítica de Noll, principalmente por incluir *Canoas e marolas*, obra ainda pouco explorada.

O trabalho tem o objetivo de analisar o cronotopo de *A céu aberto* e *Canoas e marolas*. Com esta análise, pretende-se caracterizar o espaço e refletir sobre sua importância para a compreensão de todo o trabalho de Noll. O cronotopo, conceito elaborado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, será definido e estudado no momento oportuno. Importante em nossa análise será a forma pela qual o personagem percebe o espaço e o transforma em discurso através da narrativa e qual é o sentido da fragmentação para a obra e para o contexto no qual está inserida. Um dos paradigmas que o narrador quebra é o sistema de percepção kantiano, que revolucionou o pensamento burguês no fim do século XVIII, com desdobramentos até hoje. O sistema do conhecer de Kant também merecerá atenção neste trabalho; pois alguns de seus fundamentos são desfeitos pelo narrador de Noll, quando este não capta as experiências externas e não constrói uma clara noção de si, do outro e nem do espaço que o cerca.

Pretende-se atingir esse objetivo ao longo de três capítulos. O primeiro – *Trilhas e limites* – apresentará fronteiras importantes para o estudo no que diz respeito tanto às abordagens teóricas quanto ao que de fato irá interessar dentro das obras de Noll a serem analisadas. Este capítulo irá apresentar o escritor e alguns aspectos ligados à leitura de sua obra. Muitos deles são demonstrados através de resenhas de jornais em que estão registradas várias impressões que caracterizam a obra João Gilberto Noll. Essas impressões são recorrentes e não só colocam às claras o sentimento de desconforto e imprecisão, mas também demonstram o efeito causado no leitor pela forma como o narrador discursa. A percepção do espaço se compromete pela incapacidade do narrador de ver na realidade, no outro e no espaço uma extensão de si mesmo.

Passando para o segundo capítulo – *Sujeito e mundo: a percepção do espaço* – teremos a explanação teórica propriamente dita. Na primeira parte, haverá uma introdução

sobre um fator importante para o desenvolvimento da análise a ser feita posteriormente: a falência da experiência nas obras de Noll.

Assim, em *Espaços que escapam em Canoas e marolas e A céu aberto*, propõe-se uma detalhada leitura da percepção do espaço nas obras e a não-apreensão “sistemática” dos elementos no espaço pelos narradores protagonistas. Se nem em *A céu aberto* nem em *Canoas e marolas* há transmissão de experiências, essa falta não traz perspectivas otimistas, pois toda e qualquer tentativa do narrador de construir uma vida passada ou futura, de se relacionar consigo, com o outro e com o espaço são definitivamente frustradas.

Depois de se definir o cronotopo de Bakhtin, será descrito o cronotopo de Noll. Ele está intimamente ligado aos assuntos da modernidade tardia e pós-modernidade. Stuart Hall será o teórico que dará o traçado desta realidade social que justifica muitas das fraturas presentes na narrativa nolliana.

A seguir, em *Kant: o sujeito enfrenta o objeto*, será abordada, especificamente, a filosofia kantiana. Kant trata, basicamente, do confronto do sujeito com o objeto e da importância do espaço para as operações mentais que transformam o primeiro olhar sobre o mundo em conhecimento. Como a crítica moderna do conhecer tem um de seus fundamentos em *A crítica da razão pura*, e sendo percepção, experiência e formação de um conhecimento “sólido” conteúdos significativos para esta nossa reflexão, não é possível deixar de tratar do referido volume. Além de uma exposição sucinta da filosofia kantiana sobre o conhecer, será levada em consideração a parte de sua obra que trata especificamente do espaço: uma forma totalmente *a priori* que interfere na maneira pela qual todo o sujeito apreende o mundo.

A última parte do segundo capítulo fará reflexões acerca de Kant e Bakhtin. O teórico russo, afinal, entrou em contato com a obra do filósofo alemão, e esta desempenhou certo papel na concepção de sua teoria literária. Entretanto, este capítulo terá o intuito de mostrar que Bakhtin não é um seguidor de Kant, apesar de haverem ligações no que se refere à biografia de Bakhtin e à importância dada ao duo espaço e mente. Esta parte do terceiro capítulo também delimitará o interesse pela filosofia kantiana sob o viés das considerações de Bakhtin, com a ênfase que este dedica à experiência sensível dos personagens literários.

O terceiro capítulo será dedicado à análise dos romances e estará dividido em três partes – *Trânsito sem bagagens: os espaços percorridos*; *O “zero absoluto”: espaço e incomunicabilidade* e *Corpo e entorno: fusão estrangeira*. Estas servirão para analisar o

cronotopo nos romances em questão – considerando os limites e considerações bakhtinianas – e tratarão das formas de percepção do espaço (geográfico e concreto, percebido e (não) absorvido pela memória) e da relação de incomunicabilidade com o ambiente, que se faz acompanhar de um sentimento duplo de repulsa e de desejo de fusão aos elementos do entorno.

Capítulo I

Trilhas e limites

1. A narrativa da imprecisão

Desde quando estreou em 1980, com a coletânea de contos *O cego e a dançarina*, João Gilberto Noll vem ocupando um lugar de importância no cenário literário do Brasil por causa de seu estilo fragmentado, que mistura prosa e poesia, personagens permanentemente deslocados, irônicos e desmemoriados, além de apresentar características que escapam quase por completo às “normas” de uma narrativa tradicional, como tempo não linear, protagonistas marginais envolvidos em buscas escorregadias e noções de identidade, de origem e de unidade desfeitas quase que por completo. A quase ausência de pontos-finais nos romances de Noll provocam frenesi e grande agitação. Frases “frenéticas” fazem assim que o ritmo da leitura não recue de uma excitação, pura intensidade do escrever. Os enredos são difíceis de organizar em “sistemas” de causa-efeito e linhas temporais e espaciais, como em narrativas tradicionais. Isso acontece devido às misturas de pensamentos do narrador com eventos da narrativa, saltos temporais e espaciais, frases elípticas e sem pontos. Toda essa desintegração de noções ocorre dentro de espaços indefiníveis, impossíveis de ser apontados como lugar específico, já que parecem ser “lugar nenhum” e todos os lugares ao mesmo tempo.

Esses aspectos, sumamente descritos, singularizam o escritor e são reconhecidos em resenhas de jornais e revistas. Em 1989, dez anos depois de sua estréia e na ocasião do lançamento de *Hotel atlântico*, Flora Süssekind situa toda a produção de Noll até a época como “um exercício narrativo medido, exigente” que leva ao “limite não só seu narrador à deriva, o seu texto próximo do fluxo, mas também o diálogo com um dos paradigmas dessa escrita enlaçada à viagem desse sujeito cuja imagem se constrói em trânsito” (SUSSEKIND, 1989, p. 6).

Em resenha publicada mais recentemente, José CASTELLO (2000) detecta que, em toda a obra de Noll, o protagonista geralmente é o “homem contemporâneo (...) desanimado com o mundo tal qual é, revoltado como o homem de Albert Camus, existencialista, portanto fora de época”. E prossegue: “o personagem de Noll escolhe o silêncio, pois se sente inválido para o diálogo, e até o desaparecimento, o que o leva a mineralizar-se” (p. 7). O protagonista é incapaz de achar a completude no espaço que o cerca, pois suas relações com o entorno não provocam nele a capacidade de se comunicar nem com o ambiente concreto, nem com as pessoas que nele habitam. A única ligação entre o que ele vê e vive é feita através da própria

narrativa. Os laços que mantêm o sujeito em um círculo social definido, dentro do qual ele desempenha papéis socialmente estipulados e onde ele se reconhece como parte de uma identidade histórica, comunitária e familiar, não são atados para perdurar. O narrador nolliano percebe que estas amarras não são suficientes. Elas são criações do próprio ser humano para aplacar a inconsistência delirante das coisas do mundo e ordená-las em arquétipos consoladores.

Embora a pesquisa exaustiva por resenhas e comentários jornalísticos não seja o objetivo principal deste estudo¹, não é demais salientar que a grande maioria dessas publicações, tanto as mais recentes quanto as mais antigas, concordam pelo menos com um aspecto da obra nolliana: ela é composta por situações limites, que beiram a delírios de personagens deslocados, andarilhos, desmemoriados. O que esses artigos vêm colocar em evidência é a característica principal das obras de Noll: há uma permanente sensação de sonho e flutuação. Quando os modelos se quebram, não há mais aonde se segurar. A narrativa nolliana desafia os modelos, dá a chance de desafiar o que convencionamos chamar de certo, natural e dado. Há uma lacuna entre personagem e mundo que não se consegue preencher e que dá vazão a uma narrativa fragmentada, em que passado e presente, real e delírio, homem e mulher, amor e indiferença sempre se confundem.

Na narrativa de Noll se destaca uma característica importante a ser explorada neste estudo: os personagens não se completam com o universo ficcional que os cerca, pois este é insuficiente. O protagonista está impotente perante essa situação e qualquer vontade de mudança frustra-se, qualquer busca acaba em desilusão e qualquer relacionamento termina sem laços nem lembranças. A dificuldade que seus personagens têm de se comunicar com o universo que os cerca é reafirmada pelo próprio escritor num encontro em Curitiba, relatado no jornal curitibano *Rascunho* em 2002: “São personagens que estão sempre acuados por não poderem exercer a sua necessidade de contemplação.” E mais adiante na mesma conversa: “O tempo teria que ser mais paciente com a necessidade que eles [os personagens] têm de olhar”. Esse tempo que os personagens não têm é “aquele tempo deleitoso, em que você possa estar observando e ao mesmo tempo co-produzindo internamente com as coisas que observa” (NOLL, 2002, p. 5). Quando o personagem anônimo de *A céu aberto* não consegue estabelecer uma linha precisa que separe a si próprio do ambiente em que se encontra, misturando-se com o entorno e não se enxergando como um componente do espaço; ou como se observa em *Canoas e marolas*, quando existe a incapacidade de fixar as imagens do mundo e de ser

¹ Uma lista de artigos, entrevistas e comentários presentes nas mais importantes revistas e jornais estão presentes na bibliografia.

fixado pelo mundo, a referida lacuna entre homem e mundo e a impossibilidade de contemplação ficam evidentes.

Essas pistas na obra de Noll abrem uma porta para reflexão: qual a relação entre mente e mundo numa narrativa em que o olhar é ofuscado e a contemplação é difícil? Qual o propósito das quebras de Noll, e qual a explicação possível para elas? Essas interrogações convidam a uma investigação sobre a experiência do personagem com o mundo que o cerca, com o outro, com o ambiente; à observação da forma como a obra é construída; e ao estudo da relação entre essas negações de paradigmas e o mundo no qual as obras estão imersas. No presente trabalho, o espaço será muito mais do que o ambiente, e incluirá também os relacionamentos sociais e a materialidade de si, do outro e dos objetos do entorno. Constitui matéria principal de análise a forma pela qual o espaço percebido (ou não) pelo personagem é transformado em discurso, e quais são as implicações desta narrativa sobre o espaço, num contexto social mais amplo que determinará a imagem do sujeito na literatura.

2. Caminhos teóricos: objetivos e delimitações.

A obra de João Gilberto Noll, como consta no item anterior, é recheada de elementos que chamam a atenção para a fragmentação do espaço, tempo, personagens e enredo. O que mais nos interessa, no entanto, é a maneira como o espaço vem a ser percebido e de que forma o discurso apresenta essa percepção em *A céu aberto* e *Canoas e marolas*. Serão importantes os fatores que ilustram a discussão e reafirmam as características do tema para elucidar a questão da experiência de espaço na obra do escritor.

A percepção do espaço em Noll está marcada pela incompletude da realidade aos olhos do narrador-protagonista como sujeito ficcional, por sua incapacidade de co-produzir com o espaço que o cerca, e de se adaptar aos modelos criados socialmente. Apesar de a mola propulsora deste estudo ter sido inicialmente a sensação de estranhamento causada pelo desvio da “norma” de completude – estranhamento muitas vezes qualificado por críticos como “ritmo de pesadelo” (REZENDE, 1997, internet) ou “vertigem”, “expressão, nos gestos e nas hesitações, nos olhares oblíquos e mutantes” que ocasiona a “leitura narcótica, narrativa simples e ao mesmo tempo enevoada” (AJZENBERG, 1999, p. 6) – vale lembrar que a dita “sensação” não será elemento de grande importância formal para a análise, pois impressões e sensações que ocorrem durante a leitura de Noll são subjetivas e variam de leitor para leitor. Será considerada, sim, a percepção do espaço no discurso a partir de um determinado recorte teórico. Ou seja, importará o significado da percepção do espaço pelo narrador-personagem

nas obras em questão: como essa percepção se apresenta na composição da obra de Noll e como ela constitui seu cronotopo.

A categoria principal do pensamento geral de Bakhtin é o *dialogismo*. Segundo ele, todo e qualquer elemento do discurso dialoga com a realidade social e histórica em que está inserido fazendo com que uma voz discursiva seja, nos parâmetros de sua teoria, uma coexistência de vários ecos externos que se manifestam numa síntese dialética. O discurso presente na narrativa – assim como a comunicação cotidiana, os gêneros literários e qualquer manifestação cultural – está inserido numa dinâmica social e histórica que, constantemente, redefine, remodela e reconstrói as formas de se ler e de se produzir o mesmo discurso. Em outras palavras, Bakhtin considera a linguagem e a literatura resultados de diversas vozes presentes no contexto social e histórico. Quando este contexto muda, mudam também as formas de leitura do mesmo discurso e, portanto, o próprio discurso se transforma em outro. O mesmo conclui Carlos Alberto FARACO quando menciona que Bakhtin “aborda o dito dentro do imenso universo do já-dito; dentro do fluxo histórico da comunicação; como réplica ao já-dito e, ao mesmo tempo, determinada pela réplica ainda não dita, todavia solicitada e já prevista” (FARACO, 1988, p. 24). O discurso é, portanto, um fenômeno social de interação verbal.

Nesta reflexão, especificamente, o enfoque teórico dá-se *a partir* da teoria de espaço de Bakhtin presente no conceito de *cronotopo*, que associa o processo de assimilar o tempo e o espaço a um “indivíduo (*sic*) histórico real que se revela neles” (BAKHTIN, 1998, p. 211). Do cronotopo de Bakhtin será construído o cronotopo nolliano, que se baseia na fratura de inúmeras estruturas, inclusive a estrutura do sistema do conhecer, elaborado por Kant.

A filosofia transcendental kantiana do espaço baseia-se na crítica da faculdade do conhecimento, que por sua vez é mostrada como instrumento para nos “apossarmos” da verdade. Em linhas gerais, Kant defende que, antes de tratar da verdade em si, tão aclamada pelos estudiosos contemporâneos que o precederam (como Descartes e Newton), ou antes mesmo de se obter a verdade, mais importante é interessar-se pela *forma* como chegamos até ela. A grande conclusão de Kant – e o que o separa e destaca dos idealistas da época – é que não é possível ter acesso ao mundo real, objetivo, ou à *coisa-em-si*: o que apreendemos do mundo é um produto limitado que nunca chega a reproduzir o real como ele é. O espaço seria, então, uma intuição *a priori* que nunca pode ser conceituada pelo sujeito, pois é inapreensível e independente da experiência.

Quando se trata de cognição, seus mecanismos e seus problemas, é inevitável fazer menção a Kant, pois foi ele quem deu importância à relação entre homem e mundo e às

formas pelas quais o sujeito organiza suas experiências. Quando, por meio de sua atitude, os narradores-personagens de Noll dos romances *A céu aberto* e *Canoas e marolas* negam o sistema kantiano, nega também uma forma de conhecer que revolucionou todo o pensamento burguês; sua narrativa duela contra formas sistemáticas de identificação.

A filosofia de Kant, como veremos, teve influência na formação do pensamento de Bakhtin, que era seu leitor assíduo. Entretanto, como será reiterado no segundo capítulo, Bakhtin não pode ser reduzido a um neokantiano, pois seus estudos não dão mera continuidade ao pensamento daquele filósofo e sua forma de observar tanto a linguagem como a literatura é autônoma, livre de rótulos e categorias. Levando em conta as devidas diferenças, existe um traço que os aproxima é a importância dada ao duo tempo e espaço como *formas* de percepção. Contudo, o espaço kantiano é transcendental e *a priori*. Bakhtin, por outro lado, não considera espaço como categoria transcendental, mas como formas da mais imediata realidade².

Essa ligação entre Bakhtin e Kant assume papel central para o presente estudo. Os protagonistas nollianos de *A céu aberto* e *Canoas e marolas* demonstram incapacidade de participar da comunidade comunicativa, pois possuem a vontade latente de estarem nulos com relação ao mundo. Em *A céu aberto*, por exemplo, o personagem tem consciência de seu querer estar invisível e incomunicável: “poderia me incorporar de vez à natureza em volta, (...) submeter meus sentidos até um ponto em que se afogasse no indiferente repouso de tudo aquilo que compunha o bosque (...) mas não, eu não deveria porque precisava saber do meu irmão” (*A céu aberto*, 1996, p. 38-39). Embora sua vontade seja barrada pela necessidade de estar atento ao irmão, o protagonista narrador tem um desejo constante de não ser comunicável. Essa incomunicabilidade não se refere apenas às palavras que os narradores tanto de *A céu aberto* quanto de *Canoas e marolas* trocam com tremendo esforço, mas também às relações com o entorno, pois suas experiências não resultam em raízes necessariamente fortes nem no ambiente e nem nas relações com as pessoas.

Forma-se para eles uma barreira nebulosa que impede a formação de conceitos fixos que são, segundo Kant, produtos resultantes da experiência. O sistema de formação do

² Essa mesma observação que une Kant e Bakhtin no que se refere a considerar espaço como forma de conhecimento e que os separa quando o primeiro considera espaço como “transcendental” e o segundo como forma da realidade efetiva, se encontra na obra do próprio Bakhtin *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998: “Em sua ‘Estética Transcendental’ (uma das partes básicas da *Crítica da razão pura*) Kant define o espaço e o tempo como formas indispensáveis de qualquer conhecimento, partindo de percepções e representações elementares. *Tomamos a apreciação de Kant do significado destas formas no processo de conhecimento*, mas nós as compreendemos, diferentemente de Kant, não como ‘transcendentais’ *mas como formas da própria realidade efetiva*” (Bakhtin, 1998, p. 212) [grifos meus].

conhecimento elaborado por Kant é, de certa forma, negado pela mente do protagonista, o que o transforma em um personagem kantiano *ex-negativo*. Esse aparente *nonsense* pode ser explicado pelo *cronotopo* de Bakhtin. O teórico explica a associação entre a percepção fraturada do personagem e o papel que a própria fratura exerce na realidade contemporânea: o homem pós-moderno está revendo as amarras que o prendiam a conceitos fixos no âmbito social e psicológico.

O fato de conter personagens que não conseguem se comunicar com o espaço não significa demência da narrativa nem do personagem, mas uma organização peculiar das experiências representadas. Essas experiências são a matéria bruta do que se transformará em conhecimento; no caso dos personagens de Noll, isso se dá mediante uma transformação fragmentada. Os personagens em questão, apesar de possuírem uma frágil relação com o espaço, não são meros robôs sem sentimento. Pelo contrário, geralmente transbordam de vontades – demonstradas através de suas buscas – e possuem consciência de seu estado: “os motivos estavam anulados em nome da guerra, que coisas como mentir perdoar gritar chorar ou resolver o pensamento só podiam existir mesmo numa cabeça alienígena como a minha” (*A céu aberto*, 1996, p. 42).

O fato de não aprofundarem as relações não transforma os personagens nollianos de *A céu aberto* e *Canoas e marolas* em seres superficiais. A narrativa também propõe que negar a dinâmica humana convencional é tarefa tremendamente lúcida. Os protagonistas narradores de Noll estão em condições inexoráveis de sujeitos marginais, estrangeiros em qualquer terra, de presença extraviada – mas estão longe de ser autômatos.

Bakhtin desenvolve suas considerações sobre as “formas de cronotopo no romance” em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (BAKHTIN, 1998, p. 211). Para ele, o espaço une-se ao tempo e ambos tornam-se um “todo compreensivo e concreto”. O espaço “penetra no movimento do tempo, do enredo e da história (...), reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 211). Mas o mais valioso nesse estudo de Bakhtin é o argumento de que a representação do mundo ou a imagem do indivíduo na literatura é “fundamentalmente cronotópica” (BAKHTIN, 1998, p. 212). Isso quer dizer que o cronotopo demonstra a consciência do sujeito em sua realidade específica. Moldamos e representamos o mundo de acordo com cronotopos específicos; ou seja, em épocas diferentes, a realidade é moldada de acordo com cronotopos diferentes. O cronotopo é a ponte entre o mundo real (fonte de representação) e o mundo exposto no discurso (mundo representado). Portanto, é a forma pela qual a relação entre o mundo real e a mente que o representa está colocada no discurso.

Nossa leitura de *A céu aberto* e *Canoas e marolas* não têm a intenção de simplesmente exemplificar a teoria bakhtiniana de cronotopo. As obras ficcionais são o foco principal de reflexão. Não apenas *A céu aberto* e *Canoas e marolas*, mas toda a produção de João Gilberto Noll está imersa no cenário do século XX. Situar esses textos dentro de uma época, a partir do enfoque teórico que privilegiamos, acentua seu caráter histórico e social, importante para estabelecer ligações entre obra literária e a realidade em que ela foi produzida. Nesse sentido, Stuart HALL, em *A identidade na cultura pós-moderna* (2001), expõe a atmosfera da modernidade tardia e as mudanças ocorridas no que o sujeito moderno sempre considerou ser seu núcleo: a identidade. As mudanças estruturais no ambiente social, histórico, familiar, psicológico estão causando o questionamento dos modelos e a crise do indivíduo. Ele deixa de estar centralizado e fixo dentro de moldes. Exatamente como acontece em *Canoas e marolas* e *A céu aberto*, o sujeito está fragmentando seus paradigmas antes fixos.

A reflexão sobre as formas de percepção do espaço em *A céu aberto* e *Canoas e marolas* – como elas acontecem, como são colocadas no texto e quais as questões que levantam – tem portanto o objetivo de elucidar um assunto que abrange, mesmo em diferentes graus de intensidade, não apenas os textos em foco, mas toda a obra de Noll. Trata-se da percepção fragmentada do espaço. Através do enfoque teórico escolhido, é possível observar tanto o procedimento intelectual do personagem ao se deparar com seu entorno quanto as consequências desse procedimento. Os personagens de Noll serão considerados, por assim dizer, kantianos *ex-negativo*; e o aporte teórico conferido a nossa análise por Bakhtin lhes dará sentido no âmbito da realidade ficcional que habitam.

3. Espaço em literatura: delimitação conceitual

O fato de haver várias possibilidades para a palavra “espaço” dentro da literatura torna necessário fazer algumas ressalvas. Embora possuam valor particular, algumas formas de se considerar o espaço não interessam ao presente estudo. Então é prudente, antes de dar continuidade ao trabalho, traçar aqui considerações sobre o espaço e sobre as características do espaço a ser abordado.

Em recente estudo sobre a conformação do espaço na literatura, mais precisamente em *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa e *A montanha mágica* de Thomas Mann, Paulo SOETHE (1999) faz explanações concernentes ao espaço, pertinentes a este presente trabalho e que merecem ser abordadas para a delimitação do espaço a ser tratado.

Na parte de sua tese dedicada à conformação do espaço em literatura, Soethe começa por estabelecer o problema:

Os trabalhos, quando não incorrem em uma abordagem inadequada do texto ficcional, feita como se de fato houvesse aí um espaço físico a ser apreendido, buscam evitar tal erro pela definição do espaço como fruto de impressões subjetivas das personagens. Isso, no entanto, não soluciona a questão: ainda que tais análises se dediquem à apreensão subjetiva de um espaço físico pressuposto, na maioria dos casos a natureza ou sentido último desse espaço continua sem definição clara. (SOETHE, 1999, p. 20)

Segundo o fragmento citado, é possível situar o espaço num extremo objetivo, considerando-o apenas como conjunto de objetos que compõem o ambiente onde se passa a ação. Apesar de o espaço físico ser importante para a análise de Noll – pois muitas vezes o espaço físico representado participa ativamente das atividades mentais do personagem, tal como se verá na primeira parte do terceiro capítulo –, uma abordagem única e simplesmente objetiva não daria conta da questão. Isso acontece porque esse tipo de interpretação se deixaria levar pela suposição de um entorno concreto, sem dar importância devida às peculiares operações mentais e discursivas efetuadas pelos protagonistas ou personagens.

O outro extremo citado por Soethe é a análise espacial que leva em conta uma esfera totalmente subjetiva, ou espaço como fruto apenas do olhar do personagem. Para o presente estudo, a abordagem de um espaço exclusivamente subjetivo também não procede, pois, em se tratando de Noll e das relações entre entorno e sujeito, haveria aí uma visão parcial, que não compreende todo o potencial dessa categoria e a importância dela para a construção do discurso literário.

O que Soethe conclui é que o espaço de que a literatura se ocupa é aquele que se refere ao “discurso sobre a percepção do entorno na situação específica de sujeitos ficcionais, e sobre o sentido atribuído a essa percepção, no contexto das relações das personagens nas obras em particular” (SOETHE, 1999, p. 21). Ou seja, o espaço que interessa para seu estudo das obras citadas de Guimarães Rosa e Thomas Mann – e também para o presente estudo sobre Noll – é o espaço como unidade de sentido. Trata-se, portanto, de um componente ficcional percebido pelos protagonistas. E nele convivem inúmeros elementos e objetos, inclusive os próprios protagonistas e os sujeitos que partilham esse mesmo espaço.

O contato entre os personagens é quase sempre físico, com forte conotação sexual, e o envolvimento é fraco, pois não há criação de vínculos duráveis. Assim, neste estudo o espaço consistirá no ambiente, nos relacionamentos sociais, e na materialidade de cada personagem, do outro e dos objetos do entorno. O espaço nas obras em questão acompanha o ânimo da narrativa. A percepção do narrador nolliano afeta a construção da mesma, cuja forma é tão

peculiar quanto suas relações frouxas com o mundo. Considera-se, portanto, a percepção do espaço transformada em discurso, o significado da percepção do espaço nas obras em questão, e como essa percepção se apresenta na composição da obra.

4. Outras reflexões: estudos acadêmicos sobre João Gilberto Noll.

Embora recente (a primeira coletânea de contos de Noll, *O cego e a dançarina* data de 1980), a obra de Noll já mereceu uma considerável produção acadêmica. A maioria dos estudos está baseada em teorias do pós-moderno, ligando a obra de Noll ao cinema, música e outras formas de arte.

Essa associação entre literatura, dança, música e outras formas de espetáculo é percebida, por exemplo, em *João Gilberto show*. Esse estudo, uma dissertação de mestrado de Maurício Salles de VASCONCELOS (1985), utiliza o primeiro trabalho de Noll – uma série de contos, contidos no volume *O cego e a dançarina* – para estabelecer uma relação multimídia entre a literatura nolliana e o mundo do espetáculo. O olhar câmera do narrador – mesmo olhar que será referido neste estudo – é abordado pelo autor, mas numa perspectiva diferente: Vasconcelos associa o olhar câmera do narrador ao olhar câmera do espetáculo, fazendo com que os cortes, fragmentações e impactos causados pela falta de linearidade se associem mais ao mundo do show. O presente trabalho não pretende fazer essa ponte entre as referidas formas de arte e o olhar câmera do narrador, mas sim fazer uma ligação entre a fragmentação da noção de espaço e a cognição.

A abordagem pós-moderna dá-se ainda em outros trabalhos, como *Corpo e transgressão no romance pós-moderno*. Esse estudo, dissertação de mestrado produzida por Adriano Alcides ESPÍNOLA (1989), se apóia em duas obras de Noll, *A fúria do corpo* e *Bandoleiros*. Num primeiro momento, Espínola trata dos textos através da teoria semiótica da narrativa, apresenta contextualização histórico-crítica e finalmente uma abordagem do corpo como objeto de prazer e dor, sendo essa última abordagem embasada no signo da transgressão. Noll estaria tratando, nas obras indicadas, do corpo e dos sentimentos, o que o contraporía à tradição racionalista. O olhar novamente ganha espaço nesse estudo, pois os textos de Noll teriam uma carga imagética, e as imagens resultantes da narrativa seriam invariavelmente filtradas pelo olhar do narrador.

Um segundo trabalho que trata de questões ligadas ao pós-moderno é *Espaço em aberto na narrativa atual: o exemplo de Hotel atlântico*, produzido por Rejane de Castro NEVES (1990). Essa dissertação de mestrado não privilegia a análise da obra de Noll em

questão, mas limita-se a tomá-la como exemplo de uma vasta exposição teórica sobre modernidade e pós-modernidade, em um mapeamento de várias formas de expressão do moderno e do pós-moderno, em literatura, cinema e arquitetura. Somente após dois capítulos de debates sobre questões teóricas ligadas ao pós-moderno e ao moderno, a autora apresenta *Hotel atlântico* como exemplo de romance próprio ao pensamento da época tratada. O espaço não representa um elemento significativo nos comentários.

Josalba Fabiana dos SANTOS (1998), em *Precariedade e vulnerabilidade em A céu aberto*, explora fatores temporais em Noll. A análise se apóia na teoria de Paul Ricoeur, que analisa o tempo na narrativa basicamente através da relação entre vários pensadores, em especial Santo Agostinho, Aristóteles, Heidegger e em menor escala, Kant e Husserl. Depois de uma descrição dos estudos acadêmicos sobre Noll e da teoria de Paul Ricoeur, Josalba Fabiana dos Santos analisa a obra do escritor, considerando o papel de cada tempo da narrativa – o presente preponderante, o passado inexistente e o futuro sempre muito próximo.

Algumas dissertações se preocupam com o elemento espacial nas obras do escritor gaúcho. Dentre elas estão *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*, estudo feito por Maria Flávia Armani Bueno MAGALHÃES (1993); *Marcas da catástrofe: experiência urbana em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*, estudo de Edu Teruki OTSUKA (2001); e *Um passeio pelos espaços de O processo de Franz Kafka e o Quiet animal da esquina de João Gilberto Noll*, de Sandra SCHNAIDER (2003). Todos esses trabalhos têm algo em comum.

Maria Flávia A. B. Magalhães aproxima Noll e o pós-modernismo. Seu trabalho se assemelha à presente discussão sobre espaço, na medida em que discute em conjunto os elementos espaço e tempo. Além disso, enquadra o escritor gaúcho no pós-modernismo, com base no fato de Noll apresentar uma tendência fortemente auto-crítica dos valores culturais, estéticos e ideológicos que estão no centro das discussões sobre a modernidade e a pós-modernidade. Nessa dissertação existe um capítulo inteiramente dedicado à questão do espaço. Nele, a autora conclui que o ambiente urbano e a atmosfera das cidades compõem um espaço hostil. Os personagens de Noll são deslocados, marginalizados e desalojados, sofrem violência social e física nesses ambientes urbanos. O espaço é associado sempre ao contexto da cidade, tanto por ser um local negativo, nicho de violência e marginalização, quanto por conduzir os protagonistas de Noll a narrarem suas andanças de forma fragmentária e descomprometida. O que difere a discussão de Maria Flavia Armani Bueno Magalhães do presente estudo é o fato de aquele enfatizar o espaço citadino como nicho de relações hostis e de deserção social. O presente trabalho não aborda o ambiente da cidade, especificamente,

mas associa o espaço moderno como todo a uma forma peculiar de percepção presentes nas narrativas de Noll.

Edu Otsuka, por sua vez, aborda a experiência da contemporaneidade, da vida urbana, dos medos pessoais do protagonista e a precariedade das relações sufocantes e transitórias das cidades. Novamente, o tema da cidade ganha espaço como fonte principal de análise, embora esse estudo em particular se dedique a outros romances como *O caso Morel*, de Rubem Fonseca, e *Estorvo*, de Chico Buarque de Holanda. Junto de *Rastros de Verão*, de Noll, essas obras ilustrariam a cidade como fonte de “medos do protagonista cuja vida incerta repõe continuamente as dúvidas quanto ao futuro pessoal; mas são fundadas na precariedade do mundo urbano em que transita o protagonista, ao mesmo tempo em que registra os dados de nossa própria realidade” (OTSUKA, 2001, p. 136).

Enfim, a cidade como tema de reflexão sobre o espaço também é abordado por Sandra Aparecida Schnaider. A autora associa os espaços de Josef K. e do jovem poeta protagonista de *Quieto animal da esquina*. O estudo de Sandra Schnaider conclui que os espaços sufocantes, pequenos, pouco arejados e sujos que compõem as obras dos dois autores abordados, assim como as relações transitórias, violentas, indiferentes e instáveis, revelam um aspecto negativo das cidades contemporâneas. A arquitetura das cidades, os prédios, as portas fechadas, os corredores infinitos, “dão uma imagem da condição humana moderna, da desorientação e alienação presentes na atualidade” (SCHNAIDER, 2003, p. 97). Como os personagens de Noll são completamente desprovidos de juízos morais e éticos, eles perambulam e praticam pequenos delitos por esses espaços que concomitantemente os destroem e espelham. Ao contrário do estudo produzido por Schnaider, na reflexão que faremos sobre Noll não associaremos as relações efêmeras entre os habitantes da cidade a um aspecto negativo do ambiente moderno: nicho do transitório, da dissolução, da metamorfose dos valores, “domínio por excelência de relações entre estranhos, locais de convivências polidas, frias e distantes” (SCHNAIDER, 2003, p. 26). No estudo que será feito aqui, o espaço constitui meio de relações entre narrador, ambientes e demais personagens. A dissolução da memória, dos conceitos e relações é fruto do ânimo do sujeito pós-moderno que sente as formas e modelos como insuficientes para significar o mundo. O ambiente específico da cidade, aqui, não será relatado como causador de tais percepções.

O elemento espacial é importante para os estudos de Magalhães, Otsuka e Schnaider, mas no caso de presente trabalho não é na cidade que iremos nos concentrar. Apesar dessa ressalva, o ambiente urbano pode ser referido eventualmente, na medida em que não se pode

negar a importância desse espaço para as relações humanas no mundo contemporâneo. O fator “cidade” não é de menor importância e, no âmbito dos objetivos do presente trabalho, pode ser referido como forma de contextualizar a obra, o protagonista e justificar certas atitudes para com o espaço. O principal interesse deste trabalho não reside, porém, na cidade, nas relações em ambientes urbanos, nem na transitoriedade das relações contemporâneas, marcadas pela marginalização e violência.

Antes, este estudo procura no espaço diretrizes para analisar a narrativa fragmentária contida nas obras de Noll. É sobre o cronotopo e a construção do conhecer que se foca seu interesse.

Capítulo II

Sujeito e mundo: a percepção do espaço

1. Noll e experiência de espaço

Narrar é considerado uma atividade sublime por boa parte da tradição cultural do ocidente. É colocado num status superior e tem como missão primordial a troca de experiência. Pelo menos é o que se lê na palavra de Walter Benjamin em “O narrador: considerações sobre a obra de Nokolai Leskov”. A narrativa escrita é mais valorizada se contiver esse elemento de experiência transmitida, principalmente quando se assemelha às histórias narradas oralmente, como as dos narradores medievais, geralmente anônimos, que contavam peripécias ouvidas ou vividas: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1983, p. 198). Em outras palavras, quanto mais semelhante ao narrador da tradição oral, mais memorável, valioso e útil é o contador de uma história, mesmo que escrita.

O viajante ou andarilho seria um baú cheio de memórias e experiências reveladoras de mundos distantes ao mesmo tempo em que o trabalhador sedentário é um receptáculo da tradição local e dos saberes do passado do lugar onde vive e trabalha. Então, no contexto do narrador medieval de Walter Benjamin, o intercâmbio de experiências acontecia no “sistema corporativo” que associava o “saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelos trabalhadores sedentários” (BENJAMIN, 1983, p. 1999). A narrativa é uma forma de comunicação semelhante ao artesanato, assume um papel utilitário de aconselhamento moral, prática, provérbio ou norma de vida.

No texto em questão, Benjamin deixa visível seu ponto de vista no que se refere à importância do acúmulo e da transmissão de experiências para o exercício de narrar. O narrador é um “homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 1983, p. 121). Nesse caso, a memória assume um papel essencial para quem ouve ou lê a história e principalmente para quem a narra. Considerando esse fato, Walter Benjamin repete o bordão “quem viaja tem muito a contar” e tem muito a contar sobre experiências vividas, ouvidas ou aprendidas pela tradição.

A associação do caráter utilitário da narrativa descrita por Walter Benjamin à figura lendária de Marco Polo enquanto narrador viajante por excelência também ocorre no

estudo chamado “O narrador de viagem: Marco Polo; o outro Marco Polo; Marco Polo em negativo” de Claudete Daflon Santos. A autora utiliza, para a sua reflexão, o exemplo de Marco Polo, personagem-narrador-viajante de *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino. Daflon define Marco Polo de Calvino como um personagem revisitado presente numa narrativa de viagem feita em tempos de impossibilidade de transmissão oral, como a narrativa medieval oral de Walter Benjamin: do diálogo entre o ouvinte Kublai Khan e o narrador Marco Polo resulta uma narrativa dominada pelo imaginário, em espaços fictícios, como uma viagem pelos espaços possíveis da literatura e não apenas pelos espaços possíveis do real. Nas palavras de Santos: “O relato de viagem deixa de ser apenas um processo de transmissão de experiências para ser também a construção destas através da interação entre narrador e ouvinte. A viagem se confunde, então, com o próprio discurso” (SANTOS, 2003). A narrativa é capaz de fabricar espaços indestrutíveis e imunes às “mordidas dos cupins”.

Um ponto interessante que liga Marco Polo de Calvino aos protagonistas de Noll e que não consta no estudo de Claudete Daflon é a importância que a o ato de narrar assume nos dois casos. Em *As cidades invisíveis*, Marco Polo, embora não domine a língua do imperador, constrói uma narrativa que preenche o vazio no espaço físico de Kublai Khan. Este “considerava valioso todos os fatos e notícias referidos por seu inarticulado informante. Era o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras” (CALVINO, 1990, p. 41). Kublai Khan é um imperador cujo orgulho da conquista do mundo havia passado. Melancólico pelo vazio não resolvido pelas batalhas, preenche o espaço com a narrativa do viajante, que une experiência à imaginação e cria lugares possíveis no discurso literário. Narrativa é, nesse caso, necessidade de preencher o espaço real com o espaço imaginário.

Os personagens são como os espectros do “teatro das aparições” – peça teatral contida dentro do romance *A céu aberto* – pois “irrompem para o nada e desaparecem para o nada como verdadeiras assombrações”³, quase invisíveis, imprevisíveis, “ignorantes incultos burros brancos massa encefálica dormente crânio oco o que você quiser” (*ACA*, p. 101). São personagens que querem o mundo a céu aberto, pois nessa situação é possível viver despercebido: “queria ter o mundo o mais próximo de mim, a um passo, a um braço esticado (...) a céu aberto tudo me abrigava melhor do que uma casa, ali não tinha natureza social a cumprir, naquele meu trabalho de vigia noturno nem tinha muita razão de ser,

³ NOLL, João Gilberto. *A Céu Aberto*, p. 100. (a partir desse momento, os romances de Noll em questão, serão referidos por suas respectivas siglas, sendo *CM Canoas e Marolas* e *ACA A céu aberto*. |

nenhuma finalidade exposta” (ACA, p. 102). A narrativa é, para o personagem principal de *A céu aberto*, o que é a palavra para o totem exposto no front de batalha do mesmo romance: “um velho guerreiro que não morria por não conseguir parar de falar” (ACA, p. 22). E a vida e a expressão são tormento em Noll: “o mundo carece não de uma linguagem, mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue nos silencie e que nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto!” (ACA, idem).

Voltando ao estudo de Claudete Daflon Santos, é interessante a ligação feita pela autora entre essa narrativa de viagem de Marco Polo de Calvino e a narrativa do trânsito de João Gilberto Noll. Nesta última, o narrador não tem bagagem nem nas mãos e nem na memória, pois, apesar de existir vestígios do passado em sua mente, eles não passam de vestígios, que são resgatados para o presente através de cheiros e sensações físicas que beiram a animalidade. Seu destino é o vazio e sua busca, dúbia e muitas vezes frustrada. A narrativa é baseada no que esse narrador carente de capacidade contemplativa registra, que são cacos absorvidos por seu olhar mecânico. A relação entre esse olhar mecânico e o espaço que o cerca é precária, pois não há um vínculo sequer passageiro entre personagem e entorno.

Sua identidade fingida não permite a relação com o espaço ou com o outro, o contato é breve, necessário, e não propicia o estabelecimento de vínculos. Esse personagem sem nome e passado não crê na possibilidade de existência de uma identidade que se relaciona ao lugar, pois os espaços já não se oferecem como signos e marcas identitárias. (SANTOS, Acesso em 18 out. 2003)

Na narrativa de Noll, o narrar não é mais transmissão de experiências, mas sim o resultado do olhar pouco comunicativo do sujeito sobre o mundo que não o completa e com o qual ele não consegue co-produzir. É como se lhe fosse negada a faculdade essencial para ser um narrador benjaminiano: a de acumular experiências, apreender o mundo e guardá-lo na memória. O que ocorre é a falência da experiência. Não há o que lembrar, pois o contato é breve e a lembrança, nebulosa. Não há por que preservar laços, pois eles não são atados com a força necessária para perdurar.

João Gilberto Noll não se dispõe a fazer com que seus romances possuam uma dimensão linear. Em suas narrativas, o sujeito está completamente só e carente de uma voz no mundo. Ele não é ouvido, não tem o que dizer, não pretende ser absorvido, ou seja além de não possuir voz própria, não possui uma voz que o represente – ninguém intercede por ele, ninguém o socorre. Não há nesse personagem algo que o convide à contemplação compartilhada, não existe a troca entre ele mesmo e o mundo, e, quando inquieto se vê e vê o que o rodeia, chega à dolorosa conclusão de que é um estrangeiro cuja fortuna é vagar

pelo mundo no qual não se sente incluído e que de forma alguma lhe pertence. Geralmente, essa realidade é inexorável para os protagonistas, pois eles não podem aderir a ela e nem mesmo mudá-la.

Em entrevista intitulada “*Bandoleiros, entre Boston e Porto Alegre*” dada para o jornal *O Globo*, em 1985, o próprio Noll descreve o protagonista do romance *Bandoleiros* como

um indivíduo que está sempre sozinho diante do enigma histórico. (...) acho que alguém quebrou o espelho em que o homem se mirava e se exaltava. Espelho que não é de modo algum um convite ao parasitismo narcísico, não. Quando digo o homem se mirar e exaltar novamente, digo sempre o indivíduo em presença dele mesmo e do outro, diante das conjecturas que impedem o pleno exercício da sua individualidade.

Nessa observação – que pode ser estendida para o narrador de *A céu aberto* e *Canoas e marolas* – fica clara a não aderência do sujeito ao real. Existe uma realidade objetiva no discurso, mas o narrador não adere a ela. Essa não aderência quebra a individualidade, fere a sensação de integridade e a própria imagem no espelho revela a fragmentação do sujeito narrador que se confunde com o próprio entorno, como se ele não tivesse traços, nem contorno.

Diante dessas características peculiares da narrativa nolliana – olhar quase incomunicável, necessidade de passar nulo pelo mundo, pelas coisas e pessoas, e principalmente a fragilidade das relações, da memória, do destino e das vontades – faz-se interessante observar qual é o papel da percepção do espaço na obra. Como esse narrador de memória frágil, quase instintivo, percebe o seu entorno e o transforma dentro de si? Qual é o papel das manifestações do espaço e como elas se dão no discurso? Qual é a importância da percepção do espaço pelo protagonista nas relações dele com os demais personagens?

As formas de percepção do espaço e do tempo dentro da narrativa e suas ligações com a dinâmica social e histórica que cerca o discurso são matéria principal do estudo de Bakhtin em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. A concepção bakhtiniana dará um sentido às fraturas de paradigmas em *A céu aberto* e *Canoas e marolas*, pois irá ligar a fragmentação constante ao universo social e histórico dentro do qual as obras foram construídas. Antes de tratar especificamente do cronotopo de Noll, façamos um panorama da referida teoria de Bakhtin.

2. Espaço e tempo bakhtinianos: o cronotopo

Cronotopo é a interligação fundamental entre espaço e tempo artisticamente assimilados em literatura num todo compreensivo e concreto. Nele, o tempo e espaço condensam-se e intensificam-se, tornam-se visíveis artisticamente. Os vestígios do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (TR, p. 211)⁴

Muito mais do que uma junção de tempo e espaço, o cronotopo é também uma “categoria conteudístico-formal” (TR, p. 212) que determina o próprio sujeito na literatura, pois determinado espaço e tempo assimilados na literatura são, para Bakhtin, reais e históricos. O cronotopo determina, conseqüentemente, além do próprio sujeito, o gênero do romance. As justificativas para isso são dadas pelo caráter histórico do tempo e do espaço. O gênero, portanto, é uma mescla de uma visão de mundo característica e específica de um dado tempo histórico e de um dado estrato social. Assim sendo, um gênero retrata o sujeito através do tempo e do espaço, ou cronotopo. Por ser expressão de uma dada época num dado espaço, é natural que existam muitas formas de cronotopo. Bakhtin trata de algumas que ele julga importantes por se basearem nas variantes definidas do gênero romanesco e por serem de suma importância para a história literária.

O ponto de partida é o romance grego que, segundo Bakhtin, originou “três tipos fundamentais de unidade de romance e, por conseguinte, três métodos fundamentais de assimilação artística do tempo e do espaço no romance, ou simplificando, três cronotopos do romance” (TR, p. 213). Os três cronotopos citados são o cronotopo da aventura, da vida cotidiana e o biográfico. Além de serem importantes pela variedade cronotópica, os romances gregos geram muitas raízes que irão influenciar os romances das gerações seguintes, até meados do século XVIII.

O primeiro cronotopo da antigüidade, o de aventura, é exemplificado e demonstrado através de alguns romances característicos como *A novela etíope*, de Heliodoro, *Leucippes* e *Clitofontes*, de Aquiles Tatiús. Esse cronotopo acontece num hiato

⁴ BAKHTIN, Mickail. *Teoria do romance*. (A partir desse momento, este título será representado pela sigla TR).

entre dois episódios: a separação do casal apaixonado e o reencontro depois da provação do personagem masculino. Entre esses dois fatos que se sucedem com aparente rapidez, ocorre um longo período narrativo que constitui o enredo. Esse período constitui o tempo de aventura: não é biográfico, não há vestígios históricos que localizem o romance; as forças do destino, dos deuses, de Eros se sobrepõem às forças humanas. Nesse tempo, o espaço é muito vasto para que possam ocorrer todos os fatos do enredo como raptos, fugas, perseguições, cativos etc.

Esse cronotopo *abstratíssimo* é também o mais estático. Nele o mundo e o homem estão absolutamente prontos e imóveis. Não há aqui quaisquer possibilidades de constituição, de crescimento ou transformação. Como resultado da ação representada no romance, nada é suprimido, refêito, alterado, criado de novo dentro do mundo em si. Confirma-se somente a identidade do que havia de início. *O tempo de aventuras não deixa rastros.* (TR, p. 227) [grifo meu]

O segundo cronotopo, exemplificado por *O asno de ouro*, de Apuleio, e *Satiricon*, de Petronio, está presente em romances de costumes e viagem. Nesse caso, a aventura deixa traços nos heróis, pois o enredo desses romances pode simbolizar a própria vida dos personagens, e as modificações manifestadas no corpo e na mente deles. Esse cronotopo específico se manifesta através da metamorfose física e psicológica dos personagens. No caso do romance de Apuleio, por exemplo, a metamorfose do personagem se dá através da transformação física do homem em um asno e depois novamente em homem. Segundo Bakhtin, essa metamorfose representa “toda a vida humana em seus *momentos* essenciais de ruptura e de *crise*: como um homem se transforma em outro” (TR, p. 237). Nesse cronotopo, o tempo mostra sua marca no personagem tanto na sua aparência exterior quanto no seu interior. O espaço seria o “caminho da vida” percorrido pelo personagem, sendo a estrada a caminhada da vida onde o herói leva consigo marcas indeléveis do tempo mostrado metaforicamente através da metamorfose.

O terceiro cronotopo ligado ao romance grego é o “tempo biográfico”, que por sua vez se subdivide em outras formas distintas de cronotopo, sendo essas o tempo platônico e o tempo de família. O cronotopo biográfico é caracterizado principalmente por seu fator público. Bakhtin explica isso tendo em mente o próprio homem grego real, que vivia plenamente o plano exterior, numa espécie de “cronotopo da praça – *ágora* – grega” em que não havia nada totalmente interior. Tudo era exteriorizado em território público, em praças, em meio ao povo:

Essa exteriorização global do homem não se realizava num espaço vazio (‘sob um céu de estrelas, sobre a terra nua’) mas numa coletividade humana orgânica, ‘no meio do povo’. Por isso, o ‘lado de fora’ onde se revelou e existiu o homem por inteiro, não tinha nada de estranho e de frio (‘os desertos do mundo’), mas era o ‘seu’ povo. Viver exteriormente é

viver para os outros, para a coletividade, para o povo. O homem estava totalmente exteriorizado dentro de seu elemento humano, no meio humano popular. (TR, p. 254)

O cronotopo biográfico platônico é o decorrer da vida de um sujeito em busca da verdade ou do conhecimento verdadeiro. Esse cronotopo

situa-se próximo das fontes folclóricas, na medida em que a passagem do tema de uma etapa à seguinte é mapeada como um caminho efetivo. O espaço é simbólico e feições, como altura e comprimento, constituem indicadores não só da distância, mas também da dificuldade e do progresso conceitual rumo à verdade. (CLARK et HOLQUIST, 1998, p. 302)

O tempo de família, segundo cronotopo biográfico, pode ser encontrado em obras sobre clãs e famílias na Roma antiga e em obras de lamentação pública e retórica. Esse cronotopo obedece também ao já citado caráter público do homem grego, pois não se constitui de maneira nenhuma um documento íntimo familiar, mas sim um documento de caráter público, orientado para as gerações futuras, para a lembrança da linhagem e das tradições familiares. O tempo da família é histórico e autobiográfico, pois carrega essa carga documental que vai se deixando fluir por entre as gerações. O espaço é o espaço aberto, representado pela *ágora*, completamente exterior.

Mais adiante, ao se referir ao tempo dos romances de cavalaria da Idade Média, Bakhtin adentra o cronotopo do caminho-estrada real percorrido pelo cavaleiro andante. Esse caminho se transforma de forma despercebida numa metáfora da estrada, “o caminho da vida, da alma, que ora se aproxima de Deus, ora se distancia dele (dependendo dos erros, dos percalços do herói, dos acontecimentos que o encontram na estrada real)” (TR, p. 350). Assim como no romance de costumes e viagem, e ao contrário do grego, existem indícios históricos nessa estrada.

A metáfora da estrada permanece nos romances picarescos e em outros específicos no século XVIII, como *Anos de aprendizagem* e *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, de Goethe, nos romances russos e em romances históricos. Mas a categoria da estrada perde seu valor ideológico do “acaso” e do “destino”, como era no tempo do romance de aventura grego, e ganha uma carga de mundo estrangeiro e maravilhoso, sendo que o fator repentino é absolutamente normal, e o maravilhoso, assim como o “de repente”, perde seu caráter inusitado e se torna normal e corriqueiro. “O herói do romance de cavalaria lança-se às aventuras como se estivesse em seu elemento natural, para ele o mundo existe apenas sob o signo do maravilhoso ‘de repente’, essa é a condição normal do mundo” (TR, p. 269). O acaso, que no romance grego significava uma série de discrepâncias temporais, espaciais e causais, torna-se um elemento que dá características

maravilhosas às aventuras, que podem acontecer com fadas, feiticeiros, magos e outros seres encantados. O cronotopo do romance de cavalaria seria “muito limitado e circunscrito” (TR, p. 270); nele o tempo é hiperbólico – alonga-se, retarda-se, ou comprime-se como mágica – e espaços imensos são percorridos em instantes.

Outros cronotopos são citados durante o curso do ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”, incluindo o muito complexo cronotopo de Rabelais, escritor considerado por Bakhtin como sendo uma figura de singular importância por resgatar o fator público das obras e por possuir “insólitas *aptidões espaço-temporais*” (TR, p. 282). Rabelais, para Bakhtin, não apenas inova lingüisticamente, mas o faz utilizando uma linguagem “artificial da cultura oficial de seu tempo e faz uso ostensivo das espécies de linguagem mais vitais, variegadas e mutáveis encontradas no carnaval” (CLARK et HOLQUIST, 1998, p. 331). Essa peculiaridade funda uma nova linguagem, inovando formas antigas e revitalizando vocabulários esclerosados. Essa atitude agrada a Bakhtin, pelo colapso das velhas formas de linguagem e pela possibilidade de se fazer relações entre as mudanças e a linguagem literária, ou seja, entre realidade efetiva e histórica e a produção literária.

Mas, retomando o assunto em foco, quando tratamos de perceber o tempo histórico através do espaço, o romance gótico do século XVIII se destaca. Segundo Bakhtin, essa modalidade de romance contribuiu fortemente para o desenvolvimento do romance histórico. No gótico, o espaço do “castelo” é bastante explorado (*O castelo de Otranto* de Horace Walpole, por exemplo). Nesse espaço estão dispostas as marcas dos séculos e das gerações tanto nas mobílias, nas armas, nos retratos, nos arquivos da família quanto nas relações entre personagens. O castelo vem do passado e se volta a ele.

Mais tarde, os realistas Stendhal e Balzac vão localizar várias peripécias do romance dentro da sala de visitas, lugar de encontros e diálogos não casuais. Nessas conversas, convenções sociais, políticas, literárias e comerciais assumiam um plano importante, fazendo que nesse contexto acontecesse o entrelaçamento entre histórico, social e público com o particular do interior de uma alcova.

A materialização histórica no espaço também pode ser exemplificada com *Madame Bovary* de Flaubert. Nesse caso, ela se dá através da descrição de um lugar específico que pode servir de metáfora geral. Nesse romance a ação ocorre numa cidadezinha provinciana ideal para a ocorrência de fatos “ordinários”. Todo o dia é igual ao outro, todos os hábitos diários burgueses tais como comer, beber, dormir, ter esposa, amantes, fazer intrigas, reparar a vida alheia e mexericar se repetem continuamente. Essa repetição figura um

tempo rastejante, viscoso, que flui com lerdeza pelo espaço. Os dias se repetem, a monotonia atrasa as horas e o espaço, as relações e os ambientes são extremamente limitados.

Mas, de forma geral, qual é a importância do cronotopo na literatura? Bakhtin explica afirmando que o cronotopo

fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices de tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. Isso também cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (em volta do cronotopo). Ele serve de ponto principal para o desenvolvimento das ‘cenas’ no romance, quando outros acontecimentos de ligação que se encontram longe do cronotopo são dados em forma seca de informação e de comunicação. (...) dessa forma, o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagético da arte literária. Esse é o significado figurativo do cronotopo. (TR, p. 356)

A passagem conclui que o cronotopo é, dentro do romance, o reflexo das diversas formas de se perceber o tempo e o espaço. O romance está impregnado do tempo e do espaço em que foi construído; por isso, o cronotopo fornece elementos do espaço percebido em determinadas épocas, por seus determinados indivíduos: o cronotopo é a imagem dele refletida no tempo e no espaço.

De forma geral, os *cronotopos* descritos por Bakhtin consideram as marcas do tempo no espaço e marcas do tempo e do espaço nos personagens. O espaço no qual os personagens de Noll estão incluídos parece convidá-los a negarem uma dinâmica de transformação da experiência espacial em conhecimento. Eles são sempre oriundos de lugares desconhecidos – às vezes até mesmo por eles próprios – e encaram o espaço em que se encontram como estrangeiros. No silêncio – na confabulação íntima, sem troca com o outro a não ser o olhar – os narradores de Noll se não esquecem suas próprias necessidades em nome de uma causa desconhecida ou alheia. Encarando o espaço do outro, que lhe é totalmente estranho, observando as condições dos outros que os cercam, o narrador toma consciência de si, de sua letargia e das vantagens de não aderir ao espaço em que se encontra, como o narrador anônimo de *A céu aberto*:

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 meu colega sentinela, ou quem sabe nada disso, quem sabe o meu silêncio não pedisse para aderir àquela espera enfadonha da batalha, depois me subjugar à

luta encarniçada, me ferir, virar herói de guerra, mesmo que me faltando um braço ou uma perna, a mente arrasada por inomináveis recordações. (idem, p. 46-47)

O personagem prefere ficar à parte, pois aderir à realidade seria aderir à guerra que ele desconhece e às identidades históricas nas quais não se encaixa – e escolhe não se encaixar. Prefere, conscientemente, barrar o que lhe entra na mente e permanecer um personagem kantiano *ex-negativo*.

3. O cronotopo nolliano: A fratura

O cronotopo, tal como o definiu Bakhtin, é um processo de assimilação do tempo e do espaço na literatura. Revela um sujeito histórico e real que se faz conhecer através da forma pela qual o tempo e espaço são percebidos e evidenciados no discurso literário. Ou seja, a *forma* como tempo e espaço são transformados em discurso e o *conteúdo* do discurso sobre eles determinam a imagem do sujeito real e da própria realidade na qual a narrativa está inserida. Isto acontece porque a percepção do cronotopo varia de acordo com determinadas condições históricas e sociais: “elaboram-se apenas formas determinadas de reflexão do cronotopo real” (TR, p. 212).

Para tratarmos da realidade social e histórica na qual a narrativa de Noll está inclusa, tomaremos como base o estudo de Stuart Hall, em *As identidades culturais na pós-modernidade*. Nele, o autor também coloca a importância do duo espaço-tempo como uma forma variante que determina a realidade externa às manifestações artísticas e representações:

Todo o meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa seqüência temporal ‘começo-meio-fim’; os sistemas visuais traduzem objetos tridimensionais em suas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo. (HALL, 2001, p. 70)

Para que se possa tratar do cronotopo nolliano, portanto, é necessário fazer menção a tal realidade social e histórica na qual as narrativas em questão estão incluídas. Isso dará sentido à narrativa de Noll dentro de um contexto mais amplo, além de contribuir para a definição do cronotopo que lhe é próprio.

É de conhecimento geral que as sociedades modernas estão em constante mutação. Quando entramos no terreno da realidade social do século XX, percebemos a tentativa de romper amarras com paradigmas sociais e individuais tidos como fixos e estáveis. Segundo Stuart Hall, as identidades modernas estão se descentrando, isto é, estão se fragmentando e deixando de ser um porto seguro intocável. Dissolver ou descentrar quer dizer desfazer

fronteiras, questionar estruturas binárias e excludentes, promover a interpenetração dos discursos que formam o discurso hegemônico, a narrativa dos modelos historicamente criados. Sobre isso, afirma:

“Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, *abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados*. Esta *perda de um ‘sentido de si’ estável* é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2001, p. 9, grifo meu em itálico).

O ambiente cultural pós-moderno é marcado pelas mudanças estruturais que causam as “crises de identidade”; estas, por sua vez, transformam o indivíduo em um sujeito plural obrigado a rever os paradigmas construídos historicamente pelo contexto social. O fragmento acima, especialmente nas partes grifadas, menciona o “perder um sentido de si”, o que se refere às mudanças nas identidades que antes eram estáveis e unificadas. O sujeito passa a se constituir de várias identidades, “algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2001, p. 12). As transformações associadas ao processo de modernidade, como globalização, urbanização e visões cidadinas, libertam o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e estruturas. O sujeito pós-moderno é fruto das mudanças sofridas ao longo de séculos. Ele resulta das mudanças ocorridas no sujeito centrado, ou o chamado “indivíduo” do pensamento racional do Iluminismo. Também resulta dos questionamentos do sujeito sociológico, que tinha uma noção mais localizada e definida de si como centro das estruturas sociais, históricas e biológicas e que se agarrou fixamente às tais estruturas estanques, predeterminadas e predizíveis como forma de se localizar no mundo. O sujeito pós-moderno também convive com as inúmeras possibilidades de identificação, entretanto, elas colidem, mudam de acordo com o contexto social e histórico:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada, desde o nascimento até a morte, é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’ (HALL, 2001, p. 13)

A narrativa de Noll traz o sujeito pós-moderno em sua fracionada plenitude. Como o principal efeito das mudanças estruturais da modernidade tardia é a fragmentação, pode-se chamar o cronotopo nolliano de *cronotopo da fratura*. Os narradores de Noll destroem padrões, e a narrativa desfaz modelos. Para exemplificar a fratura que acontece em Noll, de forma geral, basta que tomemos alguns exemplos, como a noção de identidade sexual

biológica, familiar, histórica, de linguagem e estrutura narrativa. Depois, tomaremos o aspecto que é mais importante para a presente reflexão: o esfacelamento da noção de percepção do espaço.

Segundo Stuart Hall, no contexto pós-moderno a identidade não é mais biológica. Homem e mulher não se definem mais pelo sexo físico, mas pela sexualidade adquirida no contexto social. As experiências sociais irão desenhar a identidade ao longo do tempo. Esta visão foi fundamentada por Freud após a descoberta do inconsciente. Segundo a teoria freudiana,

nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em nossos processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funcionam com um 'lógica' muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito de sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o 'penso logo existo', do sujeito de Descartes. Este aspecto do trabalho de Freud tem tido também um profundo impacto sobre o pensamento moderno nas três últimas décadas. (HALL, 2001, p.36)

A imagem do eu unificado é *aprendida* – com certa dificuldade, devido aos conflitos que ocorrem ao longo deste aprendizado – não é inata, não é biológica. Fatos totalmente ligados ao mundo das partilhas sociais como os sentimentos antagônicos pelo pai, desejo de agradar e impulso de rejeitar a mãe, a simbiose entre bem e mal dentro de um único sujeito, homens e mulheres obrigados a represar suas partes femininas e masculinas respectivamente, são eventos que formam o indivíduo. Segundo Hall, mesmo que se rejeite algumas das hipóteses de Freud, grande parte do pensamento moderno sobre a vida subjetiva e psíquica é “‘pós-freudiana’, no sentido de que toma o trabalho de Freud sobre o inconsciente como certo e dado. Outra vez, podemos avaliar o dano que essa forma de pensamento causa a noções que vêem o sujeito racional e a identidade como fixos e estáveis” (HALL, 2001, p.39-40). A revisão e quebra da sexualidade como identidade inata está presente em *A céu aberto* principalmente na figura do irmão do narrador. Este personagem sofre uma metamorfose completa que o transforma de homem para mulher. A mulher resultante é totalmente independente do rapaz que o antecederá. Ela possui uma história própria e dá à luz um filho que morre pouco tempo depois. Além de derrubar o conceito de homem e mulher, esta metamorfose também desfaz o laço fraternal, pois o narrador casa-se com a mulher fruto da metamorfose de seu irmão. Em *Canoas e marolas*, o laço familiar também é instável. O narrador busca uma filha aparentemente como pretexto para dar a si próprio uma história. Mas, no fim das buscas, revela-se que os laços são uma invenção, um pretexto, uma farsa.

Outro sistema fixo que se mostra insuficiente nas narrativas de Noll é a linguagem. Baseado em Saussure, Hall afirma que este

é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar nossa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais. (Hall, 2001, p. 40)

Os significados dados às palavras e a qualquer símbolo que torne possível a comunicação são questionáveis, pois refletem as inquietações dos próprios sujeitos pós-modernos. Quando se atribui um sentido a qualquer forma de comunicação – as palavras, no caso – é fornecida uma identidade situada no tempo e espaço sociais e históricos. Essa mesma identidade não é natural ou inata e sim construída dentro de um contexto social que a impõe. Para os narradores tanto de *A céu aberto* quanto de *Canoas e marolas*, as palavras cansam, o significado é difícil e, como resultado disto, a comunicação é falha, pois significado fixo das palavras não é dado por nós, mas por uma estrutura maior que não controlamos. A incomunicabilidade também resulta desta difícil relação entre identidade fragmentada e necessidade de se dotar o mundo de significados.

A visão de passado e futuro também segue o mesmo destino dos outros padrões: nas narrativas em questão, não se sabe a origem nem o destino dos personagens. A incomunicabilidade entre os narradores e o mundo que os cerca diminui a possibilidade de construir uma história, e o próprio conceito de história se desfaz por conta disto. As narrativas históricas possíveis são aparentemente fraudes, como ocorre em *Canoas e marolas*. “Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 2001, p. 52). Não há nada que garante a veracidade da história oficial, o que faz com que a identidade de uma nação seja tão fraudulenta quanto as tradições inventadas descritas por Hobsbawm, citado por Hall: “*Tradição inventada* significa um conjunto de práticas (...), de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado” (Hobsbawm et Ranger, 1983, p. 1, *apud* HALL, 2001, p. 52). Hall prossegue afirmando que muitos ritos e cerimônias tratados como tradições seculares não passam de produtos imaginários de alguns anos. Em *A céu aberto*, a guerra e seus motivos históricos, as medalhas dos generais, os uniformes, as fileiras, a história do país são completamente desconhecidas. O narrador não se inclui na guerra, a História não

dá um passado ao narrador. O mesmo ocorre em *Canoas e marolas*, pois o narrador não encontra na história da ilha um passado no qual possa ser incluído. A identidade comum numa história nacional, em ambos os romances, não é possível.

Embora todos os padrões citados anteriormente caracterizem o cronotopo nolliano como sendo o *cronotopo da fratura*, o objeto principal deste estudo é a percepção e experiência de espaço. Como um dos elementos que constituem o cronotopo, o espaço não foge à regra. Assim como o tempo, ele é fragmentado e a própria percepção é interrompida pela incomunicabilidade.

Segundo Stuart Hall, o fenômeno da globalização influencia muito na experiência de espaço e tempo no contexto pós-moderno. Ao mesmo tempo em que as identidades nacionais não servem mais como berço histórico – o que acontece com os narradores de *A céu aberto* e *Canoas e marolas* –, a globalização acentua o sentimento de queda de fronteiras, diminuindo ainda mais o sentimento de pertencer a um lugar específico, desintegrando ainda mais o sentimento nacionalista. Uma das características deste cenário é a “compressão espaço-tempo” que implica na diminuição das distâncias. O espaço não é mais uma coordenada básica dos sistemas de identificação. As noções de casa, cidade natal, lugar de trabalho e nicho familiar não mais situam o sujeito num ponto do espaço. Stuart Hall afirma que essas localizações, assim como a localização histórica citada há pouco, não passam de geografias imaginárias. O senso de lugar, de casa e lar são localizações que acomodam o sujeito num útero reconfortante no espaço, assim como é observado em *A céu aberto* e *Canoas e marolas*.

A própria percepção também é um sistema quebrado na narrativa de Noll. Um dos sistemas mais elaborados sobre a transformação da experiência vivida em conhecimento é o sistema kantiano que demarcou a importância da experiência como matéria bruta do conhecimento e elaborou um caminho pelo qual os dados da experiência passam para se tornar verdadeiros conhecimentos. A parte seguinte deste capítulo terá o objetivo de descrever este sistema que, como veremos a seu tempo, será colocado em xeque nas narrativas de Noll.

Entretanto, antes de uma incursão na filosofia kantiana em si, é pertinente reiterar que o presente estudo atentar-se-á para a percepção do espaço enquanto entorno e enquanto relações com a corporalidade do próprio narrador e com a corporalidade dos demais personagens. O espaço não será considerado estritamente através do método transcendental de Kant, mas sim como fruto do contexto ficcional em que o protagonista está inserido. A abordagem do espaço, visto por Kant como *forma* de conhecer, inatingível, inapreensível e

inerente ao homem, servirá como ponto de partida para se refletir sobre a relação entre personagem e entorno. O personagem típico de Noll, afinal, nega o sistema proposto pelo filósofo.

O espaço em sentido kantiano, além disso, estará delimitado neste trabalho pela consideração que Bakhtin fez dele, ligando-o muito mais à realidade do discurso. A relação entre o filósofo e o teórico, como indicamos, não é casual, pois a noção de tempo e espaço de Bakhtin tem raízes nas reflexões de Kant sobre o espaço. A confrontação das duas abordagens fará que o estudo não circule pelo caminho do espaço objetivo, *a priori*, nem permaneça meramente no campo subjetivo, como se o espaço fosse apenas resultado de projeções do olhar do fraturado protagonista.

4. Kant: o sujeito enfrenta o objeto

A filosofia kantiana torna-se tão central para a consideração do espaço porque introduz modificações significativas no pensamento moderno, com desdobramentos até hoje. O pensamento do século XVIII baseava-se em preceitos tidos como indiscutíveis e cientificamente certos fornecidos pela matemática e pela física. Pretendia atingir a verdade absoluta através do raciocínio científico e considerava-se legitimado pela filosofia de Descartes (1596-1650), que defendia as capacidades do sujeito acional, pensante, mônada central do conhecimento. Kant não se contenta apenas com o “sujeito cartesiano” – indivíduo, centro racional que só se descobre em função do objeto: nunca dos sentidos – e descreve um novo sujeito que tem a verdade *a priori* em si, mesmo que não saiba como externá-la. A filosofia kantiana, especialmente a *Crítica da razão pura*, trata do próprio ato de dar significado ao mundo e coloca o sujeito num lugar importante no processo de formação de seu conhecimento, pois considera haver nele mesmo as faculdades necessárias para tal.

É justamente no último ponto do parágrafo anterior que reside o interesse desse trabalho: Kant coloca o sujeito frente a frente com o objeto e confere a essa relação uma tarefa importante, que é a formação do conhecimento. O sujeito tem nele mesmo a faculdade de significar através da síntese das representações, mesmo que todo o conhecimento, para ser de fato conhecimento, deva passar pelo conhecimento legislador *a priori*. Afinal, um dos preceitos básicos da filosofia kantiana é a impossibilidade de atingir as formas *a priori*, por serem independentes da experiência, de modo que o sujeito tem a incumbência de construir o conhecer.

Antes de penetrar em terrenos mais específicos sobre o tema do espaço em Kant, é necessário construir uma base de onde se possa partir com segurança. Essa base irá constar de uma descrição do método idealista transcendental kantiano, para então se descrever aspectos pertinentes do espaço e da relação entre sujeito e espaço contidos na *Crítica da razão pura*. Essa obra de Kant tem como função principal perguntar-se sobre a existência de uma faculdade de conhecer que seja superior, pura, ou *a priori*.

4.1. *Crítica do conhecer: a razão pura*

Crítica da razão pura emerge num cenário característico. O sujeito ainda era foco central, pois, segundo o pensamento de Descartes, que fundamentou o pensamento da época, é o sujeito que descobre, em face do objeto, a impossibilidade de se chegar à certeza sobre ele através dos sentidos. O sujeito cartesiano, mesmo limitado por seus sentidos, é cognoscente na medida em que se coloca como indivíduo pensante, sendo o fator pensamento – “penso, logo existo” – essencial para desvendar e sistematizar o objeto. Mais do que simplesmente deslocar o sujeito, transformando-o em agente de seu próprio conhecimento, Descartes desfaz toda e qualquer certeza anterior para tornar possível um conhecimento inequívoco da verdade. É o que pode ser lido também no estudo sobre o espaço de Douglas SANTOS, *A reinvenção do espaço: Diálogos em torno da construção de uma categoria* (2002) Nele, o autor trata basicamente da percepção do espaço e suas alterações através das evoluções científicas, legitimadas e sistematizadas na filosofia e principalmente – esse é o ponto chave de seu estudo – na cartografia. Segundo o estudo de Douglas Santos

Descartes pretende construir uma epistemologia e, para tanto, quer negar para poder afirmar. (...) A duplicidade realiza-se na medida em que, se entendermos que para chegar a alguma certeza temos de colocar abaixo todas as certezas anteriores, a postura – que tem o autor como simples exemplo – coloca muito mais que a experiência pessoal em questão, mas também todo o conhecimento que até ali a humanidade havia construído (SANTOS, 2002, p. 143)

No contexto de Descartes, o indivíduo não atinge o conhecimento ao pensar sobre o mundo, mas pelo simples fato de pensar. Não importa o que se pense, mas o fato de se pensar. Assim, a experiência toma um papel antes enganoso, pois “se os sentidos nos enganam, a construção discursiva fundada na experiência é, por definição, enganosa” (SANTOS, 2002, p. 145). Somente a matemática e o pensamento racional são capazes de

garantir um pensamento livre do engano dos sentidos. O espaço de Descartes é, seguindo essa linha, um espaço mensurável, matemático, escalar.

É nesse contexto que Kant emerge. Em Descartes, o sujeito se descobre incapaz de chegar à certeza através de seus sentidos, sendo ele certo de sua existência somente através do pensamento. Kant, por outro lado, “não parte da dúvida, na verdade ele constrói uma possibilidade de certeza *a priori* colocada no próprio sujeito e independente de sua vontade de buscar ou não uma linguagem própria à sistematização do objeto” (SANTOS, 2002, p. 179). Em outras palavras, Kant coloca o sujeito como potência e agente de seu conhecimento, pois está nele a certeza, por mais que essa certeza seja inalcançável. O conhecimento não é nada mais do que um instrumento para nos apoderarmos da verdade.

Crítica da razão pura se debruça sobre a tarefa de refletir sobre a faculdade do conhecer, de conhecer o próprio instrumento pelo qual tomamos o mundo e nos apoderamos dele: a razão. O espaço seria, dentro do contexto kantiano, uma certeza *a priori*, presente no sujeito independente de sua vontade. Todas as experiências sensíveis e imediatas seriam moldadas pelo tempo e pelo espaço.

Entre as intenções de Kant ao elaborar a *Crítica da razão pura* está a contestação da metafísica tradicional: ele tenciona “transformar o procedimento tradicional da metafísica e promover através disso uma completa revolução na mesma, (...) tendo em vista tanto os seus limites como também toda sua estrutura interna”⁵. Essa metafísica tradicional do racionalismo de Descartes, Leibniz e Wolff pretendia fazer que o sujeito chegasse a verdades absolutas e inequívocas. Kant não concordava com esse pensamento dogmático, pretendia progredir com conceitos adquiridos pelo conhecimento puro, sem haver ressalvas, revisões nem críticas sobre a natureza e capacidades dos mesmos. Baseava-se na idéia de que “todo nosso conhecimento tinha que se regular pelos objetos; porém, todas as tentativas de mediante conceitos estabelecer algo *a priori* sobre os mesmos, através do que o nosso conhecimento seria ampliado, fracassaram sob essa suposição” (CRP, p. 39). Na concepção de Kant, a metafísica deveria admitir que nosso conhecimento não se regula pelos objetos e sim o contrário: “os objetos têm que se regular pelo nosso conhecimento, o que assim já concorda com a requerida possibilidade de um conhecimento *a priori* dos mesmos que deve estabelecer algo sobre os objetos antes de nos serem dados” (CRP, p. 39). Ou seja, ao se pressupor um conhecimento *a priori* em cada

⁵ *Crítica da razão pura*, p. 41. (A partir desse instante, cada referência a essa obra de Kant será feita através das iniciais CRP).

sujeito, sendo que através desse conhecimento passa todo e qualquer entendimento, é necessário admitir que o objeto se submete ao nosso conhecimento necessário e universal.

Já que todas as formas dogmáticas da metafísica são inúteis e infundadas, Kant tem a pretensão de estabelecer novos parâmetros para ela, e estes estariam presentes na *Crítica da razão pura*. Essa crítica seria uma “ciência especial” (CRP, p. 64) que se ocuparia de tratar da própria faculdade do conhecer *a priori*, colocando esse conhecimento como superior ao conhecimento *a posteriori*. Entenda-se *a priori* como todo o princípio independente da experiência ou da intuição, sendo universal e necessário e inapreensível pela sensibilidade. *A posteriori*, por outro lado, é o conhecimento empírico, fruto dos dados da experiência, do contato imediato com o objeto intermediado pela sensibilidade.

Quando a razão pensa sobre ela própria, analisa suas limitações, sua natureza, seus objetivos e os meios de chegar a eles, recorre-se então à essência do método transcendental, que “tem como propósito não a ampliação dos próprios conhecimentos, mas apenas sua retificação, devendo fornecer a pedra de toque que decide sobre o valor ou desvalor de todos os conhecimentos *a priori*” (CRP, p. 65). A razão, portanto, “experimenta naturalmente um interesse especulativo; e experimenta-o pelos objetos que são necessariamente submetidos à faculdade de conhecer sob sua forma superior” (DELEUZE, 1963, p. 13).

Ao nos defrontarmos com um objeto, acontece a *apreensão*. Vemos e fixamos o objeto como integrante de um lugar no tempo e no espaço. O conhecimento é a *síntese* do que nos é apresentado, isto é, síntese de representações. É válido ressaltar a diferença entre *representação* e *apresentação*. Gilles Deleuze em *A filosofia crítica de Kant*:

O que nos apresenta é, em primeiro lugar, o objecto tal como ele aparece. A palavra ‘objecto’ está a mais. O que nos apresenta ou o que aparece na intuição é, antes de tudo, o fenómeno enquanto diversidade sensível empírica (*a posteriori*). *Vemos que, em Kant, o fenómeno não quer dizer aparência, mas aparição (...)* O fenómeno aparece no espaço e no tempo. (...) o que nos apresenta não é, pois, unicamente a diversidade pura *a priori* do espaço e do tempo, mas a diversidade pura *a priori* do espaço e do tempo em si mesmos. (DELEUZE, 1963, p. 15)

Mais adiante, Deleuze esclarece o que é, para Kant, representação:

o que nos conta na representação é o prefixo: *re*-representação implica uma retomada activa daquilo que se apresenta (...). Desse ponto de vista, já não temos necessidade de definir o conhecimento como síntese de representações. É a própria *re*-representação que se define como conhecimento, isto é, como *a síntese do que se apresenta*. (CRP, p. 16)

Apreendemos e *reproduzimos* o que apreendemos antes, na medida em que nos deparamos com objetos seguintes. A síntese não reflete apenas os objetos como eles são no

tempo e no espaço, mas o tempo e o espaço em si. Para que o conhecimento seja possível, os fenômenos – o objeto tal como ele surge para a intuição – devem ser submetidos à faculdade do conhecer. Segundo a filosofia kantiana, a primeira sensação, ou a impressão imediata do objeto, sofre um processo até se considerar conhecimento:

Seja de que modo e com que meio um conhecimento possa referir-se a objetos, o modo com que ele se refere imediatamente aos mesmos, e ao qual todo o pensamento como meio tende, é a *intuição*. Esta, contudo, só ocorre na medida em que o objeto nos for dado; (...) a capacidade (receptividade) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos denomina-se *sensibilidade*. Portanto, pela sensibilidade nos são dados os objetos e apenas ela nos fornece *intuições*; pelo entendimento, em vez, os objetos são *pensados* e dele se originam *conceitos*. (CRP, p. 71)

Primeiramente, nos referimos ao objeto através da *intuição*, que acontece imediatamente quando o objeto nos é dado, através da sensibilidade. Mas o conhecimento não acaba unicamente com a intuição, ou com os dados da experiência, pois “embora nosso conhecimento comece *com* a experiência, nem por isso todo ele se origina *da* experiência” (CRP, p. 53). Embora a intuição tenha importância pelo contato inicial com o objeto, em se tratando do conhecer ela apenas inicia o processo, fornece matéria-prima levada ao *entendimento*, que é transformada em *conceitos*. Finalmente, a *idéia* é a parte final do conhecimento que tem sua fonte na razão e supera qualquer dado da experiência.

Todo e qualquer objeto só nos é possível passando pela intuição. Isso faz com que nunca possamos entrar em contato com as coisas como elas são em si. A única manifestação do objeto com a qual mantemos contato é sob a forma de fenômeno, representada através da intuição:

Todas essas coisas enquanto fenômenos não podem existir em si mesmas, mas somente em nós. O que há com objetos em si e separados de toda esta receptividade da nossa sensibilidade, permanece-nos inteiramente desconhecido. Não conhecemos senão o nosso modo de percebê-los, o qual nos é peculiar e não tem que concernir necessariamente a todo o ente, mas sim a todo o homem. Temos a ver unicamente com esse modo de percepção. (CRP, p. 83)

E, ainda, mais adiante:

Mesmo se pudéssemos elevar nossa intuição ao grau supremo de clareza, com isso não nos aproximariamos mais da natureza dos objetos em si mesmos. Com efeito, em todo o caso conheceríamos inteiramente apenas o nosso modo de intuição, isto é, nossa sensibilidade, e esta sempre só sob as condições espaço e tempo originariamente inerentes ao sujeito: o que possam ser os objetos em si mesmos jamais se nos tornaria conhecido nem mesmo pelo conhecimento mais esclarecido de seu fenômeno, o qual unicamente nos é dado. (CRP, p. 84)

A experiência é obrigatoriamente submetida às representações *a priori*, ou seja, todo e qualquer conhecimento deriva de princípios *a priori* presentes em cada sujeito

independente de sua vontade. Essa questão relacionada à “submissão necessária dos dados da experiência às representações *a priori* e, correlativamente, de uma aplicação necessária das representações *a priori* à experiência” (CRP, p. 21) ilustra as características inerentes ao espaço e ao tempo, ou a submissão irrestrita do olhar.

Essa mesma crítica de Kant – a *Crítica da razão pura* – ao mesmo tempo em que propõe uma reflexão sobre a razão em si, voltando-a para ela própria em busca de suas limitações e fins, oferece algo muito pertinente à presente discussão sobre a experiência de espaço, neste caso em João Gilberto Noll: todo e qualquer conhecimento sobre os objetos passa inequivocamente pelo olhar, por mais que esse olhar deva passar pelo pensamento legislador da razão para se converter em conhecimento, e mesmo que não se admita mais a validade do pensamento legislador da razão. A posição de sujeito frente ao objeto possibilita a apreensão deste para a formação do conhecimento (ou da descrença) possível. Essa reflexão é pertinente pois confere ao sujeito a condição de agente de seu próprio conhecimento, mesmo que submetido (ou insubmisso) às categorias inatas do tempo e do espaço.

4.2. Espaço kantiano: ultrapassando as experiências.

Quando olhamos em nossa volta, não percebemos o espaço. O que vemos são objetos, pessoas e demais elementos dispostos *no* espaço. Seria o entorno imediato, única manifestação do ambiente que somos capazes de atingir. O espaço em si, tal como considerado por Kant, não é um mero entorno e nem dados subjetivos sobre esse entorno, mas sim uma forma da intuição empírica. Junto com o tempo, o espaço constitui uma forma *a priori* da sensibilidade, ou seja, intuição pura, uma “lente” através da qual todo o sujeito vê, percebe e apreende o mundo, sendo que essa lente é imperceptível e inata. O tempo e o espaço são moldes universais e necessários dentro dos quais todas as intuições empíricas e tudo o mais que vemos, apreendemos e percebemos são moldados.

Como demonstrado na parte anterior deste capítulo, a sensação é apenas a base do conhecimento, e essa matéria prima, fruto do contato imediato do sujeito com o objeto via sensibilidade, passa para forma de conceito pelo entendimento, para então passar à forma ideal, a da razão. Toda a intuição que se refere aos objetos via sensibilidade e que está presente sempre no contato imediato com o objeto – contato esse anterior a qualquer conceito, entendimento e pensamento racional – é chamada de *intuição empírica*. Essa intuição empírica está inequivocamente ligada à experiência ou à sensação. Além dela

existem ainda as intuições *puras* (entenda-se “puras” como totalmente isentas da experiência e da sensibilidade), que são as formas puras de intuição. Segundo Kant, “a forma pura de intuições sensíveis em geral, na qual todo o múltiplo de fenômenos é intuído em certas relações, será encontrada *a priori* na mente” (CRP, p. 72). Isso quer dizer que todas as relações feitas entre o objeto que se vê com todos os dados acumulados pela experiência são feitas *a priori* na mente, “como uma simples forma de sensibilidade” (CRP, p. 72). Em palavras mais simples: já que o processo de transformação da sensação imediata em conceito é imprescindível para o conhecimento, é necessário que os meios com que se faça esse processo também pertençam ao campo *a priori* da mente. É necessária, então, a *intuição pura*, que é o que nos permite organizar os dados da experiência, ordenar o impacto imediato. Essa ordenação se dá através de formas específicas chamadas tempo e espaço.

O conceito de espaço é apresentado sistematicamente por Kant através de uma “exposição metafísica” que aborda o espaço como apresentações ou intuições *a priori*. Espaço não pode ser adquirido pela experiência, nem pelas sensações nem pela intuição empírica. Entretanto, a própria experiência empírica, a que resulta do relacionamento imediato entre o sujeito e o objeto, só é possível via representação do espaço. Ou seja, o espaço é uma forma presente em qualquer experiência, mas não pode ser adquirido através da própria experiência: “o espaço já tem que estar subjacente para certas sensações que referirem a algo fora de mim” (CRP, p. 73). Espaço é também condição para os fenômenos, isto é, não é possível nenhuma representação isenta de espaço. Por isso, espaço é uma representação *a priori* necessária. Ser uno e abrangente é também uma outra característica importante da exposição metafísica do espaço. Ele é, portanto, de impossível apreensão em seu todo. Quando se fala em “espaços”, “entende-se com isso apenas partes de um e mesmo espaço único” (CRP, p. 74). Pode-se, então, compreender o espaço em sua *realidade* ou seja, considerá-lo como tudo o que nos rodeia, os objetos, as relações, e as pessoas. Mas o espaço kantiano é o espaço *ideal*, “tocante às coisas quando ponderadas em si mesmas pela razão, isto é, sem levar em conta a natureza da nossa sensibilidade. (...) ele nada é tão logo deixemos de lado a condição da possibilidade de toda a experiência e o admitamos como algo subjacente às coisas em si mesmas” (CRP, p. 76).

É possível considerar duas formas de espaço, segundo a filosofia de Kant: o primeiro seria o ligado à experiência, o entorno imediato, os objetos que rodeiam o sujeito, o ambiente no qual esse sujeito se insere e que ele considera ser o seu espaço, mas que não é nada senão os objetos dispostos *no* espaço como fenômenos, pois nem esses objetos

podem ser percebidos como são *em si*. O segundo seria espaço como forma de *intuição a priori*, que é anterior a qualquer conceito, inapreensível e inato. A mente e o mundo são partes integrantes do sujeito quando este possui nele uma certeza, uma forma de *intuição a priori*, que são o tempo e o espaço.

Podemos perceber, apreender e relacionar os objetos do entorno e não o espaço em si. O espaço é uma intuição que precede os objetos que percebemos. Segundo Kant, essa relação *a priori* entre espaço e objetos percebidos é possível, por mais incrível que seja imaginar uma intuição externa que precede os próprios objetos contidos nela, e isso porque a intuição *a priori* do espaço é inerente apenas ao sujeito. Os fenômenos não são submetidos ao espaço, como pode parecer. As sensações imediatas incidem sobre o espaço e o tempo e estão submetidos sim à síntese e não ao próprio espaço, como demonstra, sistematicamente, Gilles Deleuze:

Eis como o problema é resolvido nas suas grandes linhas: 1º Todos os fenômenos estão no espaço e no tempo; 2º A síntese *a priori* da imaginação incide *a priori* sobre os próprios espaço e tempo; 3º Os fenômenos estão, portanto, submetidos à unidade transcendental desta síntese e às categorias que a representam *a priori*. É realmente nesse sentido que o entendimento é legislador: sem dúvida, ele não nos diz as leis a que estes ou aqueles fenômenos obedecem do ponto de vista da sua matéria, embora constitua as leis a que todos os fenômenos estão submetidos do ponto de vista da sua forma, de tal maneira que eles ‘formam’ uma *natureza sensível*. (DELEUZE, 1963, p. 25)

É indispensável ressaltar aqui o esforço de Kant para colocar o espaço e o tempo como formas de conhecimento, e é importante a contribuição da obra kantiana para a compreensão da ligação entre mente e mundo: o espaço age no sujeito e tem papel fundamental para a construção do conhecimento. É o mundo dialogando com a mente e elaborando conceitos, pois como sintetiza Deleuze em *A filosofia crítica de Kant*: “Para conhecermos alguma coisa, é necessário não só termos uma representação, mas também sairmos dela ‘para reconhecer uma outra como estando-lhe ligada’. O conhecimento é, portanto, síntese de representações” (DELEUZE, 1963, p. 12). Essas representações são frutos da junção da sensibilidade (experiência) com o entendimento (conceitos *a priori* contidos dentro da mente). Embora o papel do espaço em Kant seja transcendental – como elemento *a priori*, inatingível, inato e inerente a qualquer sujeito e, por isso, legislador – a filosofia de Kant é válida por equilibrar mundo e mente, transformando o olhar do homem sobre o mundo em um acontecimento determinante para o conhecimento.

Mas os personagens de Noll se negam a transformar o produto da experiência em conhecimento, evitando inclusive que a experiência ocorra.

Em *Canoas e marolas*, o narrador-personagem evita a comunicação com o outro e o mundo, fica “ruminando silêncio” e tem “vontade de agarrar-se em nada” (CM, p. 42; 43):

Era isso que deveria estar martirizando os membros do Programa: terem de contemplar em mim um estado vegetativo, quase, morte sem óbito, e não uma indolência caricata, angustiada, agônica, delirante, alucinada por vezes, prestes a ser recebida no fausto da redenção. Eu ali me deixava apreender tamanha minha desqualificação para o convívio. E ficava ali, ele, esse fulano que era eu, sem quixas aparentes, sem vivos procedimentos, ciscando ociosamente num terreno de olímpica indeterminação. (CM, p. 75)

O mesmo se percebe em *A céu aberto*. Pode-se perceber no seguinte fragmento que o ato de se comunicar ou de conhecer é uma agonia: “Para que mais e mais maneiras de externar a mesma merda se o mundo carece não de uma linguagem, mas de um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue, nos silencie e nos liberte da tortura da expressão, é isso, pronto!” (ACA, p.101).

A incomunicabilidade e o aparente embotamento não ocorrem de forma gratuita. Apresentam relações e reflexos na realidade dos personagens, nos espaços que eles percorrem e em suas condições dentro desses espaços.

5. Kant e Bakhtin: observações finais.

Apesar das diferenças claras entre Bakhtin e Kant, vale lembrar a presença da filosofia kantiana na vinculação estabelecida por Bakhtin entre tempo e espaço, visível na noção de cronotopo criada por ele. O estudo de Clark e Holquist confirma o argumento:

Bakhtin estava obcecado pela interconexão de espaço e tempo. Na década de 20, esse interesse era amplamente compartilhado pelos intelectuais soviéticos. Einstein e Bergson achavam-se particularmente em moda. Mas nas explorações iniciais empreendidas por Bakhtin na questão, ele não se apoiou nestes dois pensadores, mas em outros, sobretudo em Kant e nos neokantianos. Fora Kant, no fim das contas, que situara no centro de sua filosofia o problema da cognição, que dera nova importância fundamental aos mecanismos pelos quais a mente organiza as experiências. E dentre tais mecanismos são proeminentes os das categorias do espaço e do tempo. (CLARK et HOLQUIST, 1998, p. 295)

O cronotopo é um meio de penetrar na realidade de dado tempo histórico. É uma categoria teórica que tenta dar conta das inúmeras formas de se organizar as experiências ao longo dos séculos, sendo que essas formas de organização das experiências imediatas (lembrando Kant) se dão através da integração entre tempo e espaço. Se para Kant tempo e espaço eram formas iniludíveis da intuição, Bakhtin transfere-as para sua maneira peculiar de entender a literatura e a vida: tempo e espaço, indissociáveis e sempre presentes, como

cronotopo, são por assim dizer “formas intuitivas” do discurso narrativo, nas quais se revela não a Razão do sujeito individual, mas a pujança da história e da sociedade na linguagem humana, que é para ele sempre resultado da interlocução e do convívio dialógico de vozes diversas.

Embora seja perceptível o caráter *a priori* do espaço kantiano, a relação mundo e mente foi aspecto marcante para se dar lugar renovado ao sujeito cognoscível. Essa característica chamou atenção de vários estudiosos e fez que o neokantismo se tornasse uma tendência importante, forte e abrangente, como explicam Katherine Clark e Michael Holquist:

Entre 1870 e 1920, o neokantismo foi a escola filosófica dominante na Alemanha, numa época em que este país era considerado pela maioria dos russos a pátria da filosofia. (...) o neokantismo constituía um fenômeno largamente espalhado e abrigava sob seu guarda-chuva diversas filosofias que variavam altamente em suas preocupações. Kant era *o ponto de partida* para todas elas, porém bem diversos eram os aspectos da obra kantiana que cada filósofo neokantiano escolhia como enfoque, a linguagem que utilizava e as respostas que proporcionava. (CLARK et HOLQUIST, 1998, p. 83-4)

Entre os russos citados rapidamente no parágrafo estava Bakhtin. Ele não pode ser considerado um neokantiano em sentido estrito, mas deve-se dar relevância à influência do pensamento de Kant para a formulação de diversas de suas idéias, especialmente no que se refere ao espaço, ponto de interesse do presente estudo.

A recepção de Kant por Bakhtin começou nos períodos em que o russo estava em Nevel, cidade que acolheu muito bem um grupo de novos estudantes de idéias efervescentes, entre os quais Bakhtin. Esse grupo se reúne em 1918, e promove noites de intensas conversas filosóficas em que vários temas acerca dos mais diferentes filósofos eram tratados, como Hegel, Santo Agostinho, Vladimir Solovióv, Kant, inclusive. Foi nessa época que Bakhtin pôde experimentar e colocar à mostra sua experiência com a filosofia kantiana, pois promoveu um grupo de estudos sobre a *Crítica da razão pura*, “texto que na época era visto como encarnação central do pensamento ‘idealista’ e, portanto, antimarxista” (CLARK et HOLQUIST, 1998, p. 70).

Depois de Nevel, Bakhtin partiu para a cidade de Vitebsk. O anseio maior dos intelectuais de lá era o de levar a arte para o meio do povo nas ruas. Mesmo não tendo aproveitado a efusão cultural de Vitebsk desde o seu princípio, Bakhtin absorveu essa vontade de aproximar vida e arte. Uma das fontes filosóficas das quais Bakhtin absorveu alguns importantes conceitos para desenvolver seu pensamento foi a concepção original do

tempo e do espaço de Kant, pois também ele sofria influências sob a explosão neokantiana nas universidades alemãs e russas.

Embora a filosofia de Kant, absorvida pelos filósofos da época seja um tanto quanto abrangente existe “um traço do pensamento de Kant que todos eles, de um modo ou de outro, não podiam deixar de encarar. Era sua formulação entre mente e mundo, que estava no coração de todo seu sistema” (CLARK et HOLQUIST, 1998, p. 84).

Como foi possível perceber, através do estudo de Katherine Clark e Michael Holquist, Bakhtin teve muita ligação com Kant, pois nos tempos em que estudava, produzia e transmitia seus conhecimentos nas cidades de Nevel e Vitebsk nos anos entre 1918 e 1924, Kant era um nome aclamado pelos estudiosos. Entretanto, vale ressaltar que a importância de Kant para Bakhtin está apenas no pioneirismo de Kant no que se refere à ligação feita entre mente e mundo para abrir uma porta para os estudiosos posteriores:

A brecha aberta por Kant foi a de insistir na necessária interação – diálogo – entre os dois [mente e mundo]. Argumentou que o pensamento é uma síntese de duas fontes de conhecimento, a sensibilidade e o entendimento. (...), mas a capacidade de fazer juízos, que era aquilo que Kant entendia por pensamento, exige a reunião de ambas as formas de conhecimento em uma simultaneidade, em uma ‘síntese transcendental’. Há dentro da mente conceitos *a priori* independentemente de nossa experiência específica, como é o caso da causalidade, que ela utiliza para organizar as sensações do mundo fora da mente. O mundo, o reino da coisa-em-si, tem existência real, mas a mente também, o reino dos conceitos. O pensamento é um toma-cá-dá-lá entre os dois. (CLARK et HOLQUIST, 1998, p. 84)

Bakhtin simpatiza sim com esse diálogo entre mente e mundo travado na filosofia de Kant. Contudo, existe uma diferença no mundo abordado por Bakhtin em seus estudos sobre o espaço: Bakhtin atribui ao “mundo” um papel mais imediato, ou seja, faz pender seu pensamento não para o caráter inato da cognição do mundo, mas sim para sua dimensão discursiva, fruto da interlocução e da criação coletiva da linguagem.

A ligação entre Kant e Bakhtin que realmente interessa para o presente trabalho é o fato de que o espaço de Bakhtin liga-se ao sujeito por conta da experiência partilhada socialmente, por meio da linguagem, e não por como forma inerente ao sujeito desde sua concepção. Como colocado explicitamente em nota de *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*:

Na sua ‘Estética Transcendental’ (uma das partes básicas da *Crítica da Razão Pura*) Kant define o espaço e o tempo como formas indispensáveis de qualquer conhecimento, partindo de percepções e representações elementares. Tomamos a apreciação de Kant do significado destas formas no processo de conhecimento, mas nós as compreendemos, diferentemente de Kant, não como ‘transcendentais’, mas como formas da própria realidade efetiva.

Tentaremos revelar o papel destas formas no processo do conhecimento artístico concreto (visão artística) nas condições do gênero romance. (TR, p. 212)

O espaço bakhtiniano se constrói sobre a realidade imediata, as relações sociais e os traços históricos. Já que no espaço temos reflexos do tempo, o espaço é, junto com o tempo, “a imagem do indivíduo na literatura” (TR, p. 212). A relação kantiana entre mente e mundo e espaço como forma de conhecimento, permanecem, mas o espaço ganha feições de realidade imediata, pertencente ao sensório, social e histórico e não mais, como na concepção kantiana, como algo inato e inalcançável.

Assim, o teórico russo não pode ser considerado um neokantiano no sentido estrito da palavra. Isso porque apenas tomou alguns aspectos da filosofia kantiana como ponto de partida e os desenvolveu dentro dos limites da teoria literária. Bakhtin não quer resolver os problemas propostos por Kant nem reformulá-los, mas toma sua filosofia como matéria prima para suas teorias.

Sabe-se que a fragmentação da narrativa é uma característica forte da narrativa de Noll. A barreira entre o protagonista narrador e o espaço que o cerca resulta numa narrativa fragmentária. O entendimento é escorregadio e a verbalização do espaço percebido é quebradiça. O personagem narrador de Noll nega o processo sistemático de conhecimento delineado por Kant sendo, portanto, um narrador kantiano *ex negativo*, explicável em seu sentido social por meio do espaço bakhtiniano – enquanto forma social e histórica, ligada à experiência. Pois a situação do narrador-personagem de Noll, como total estrangeiro, seja lá onde estiver, transforma-o em um sujeito inapto a promover, a partir da representação discursiva no universo social que integra, conhecimento partilhado ou passível de partilha. Assim, os personagens de Noll refutam o processo de entendimento e não são capazes de dar um significado fixo às coisas. O olhar do personagem narrador de Noll é *quase* mecânico e obedece a regras lógicas particulares.

O cronotopo de Bakhtin surge, neste estudo, para dar um sentido ao *nonsense* nolliano causado pela situação de quebra de paradigmas. A assimilação do espaço e tempo é, em linhas gerais, o elo entre a realidade do romance com um dado tempo histórico. Trata-se assim da organização das experiências no tempo histórico e social, sendo que as formas de organização dessas experiências, na arte, podem ser identificadas pela maneira como o espaço e o tempo se organizam. A teoria do espaço contida no cronotopo possibilita relacionar o protagonista narrador que tem dificuldades de cumprir as tarefas transcendentais descritas por Kant à própria realidade narrativa – e discursiva, portanto – na qual esse mesmo personagem narrador está inserido.

Capítulo III

*Espaços que escapam em **Canoas e marolas** e **A céu aberto***

Em 1994, Umberto Eco publica o volume *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Nele, o autor usa a imagem do bosque para ilustrar a experiência do leitor quando se aventura pelas malhas da narrativa. O leitor ideal, segundo Eco, é aquele que tem a capacidade de aceitar o que extrapola os conceitos tradicionais de “sensato” e “razoável”. Ele toma decisões, está disposto a jogar e obedecer às regras do jogo. Para um leitor ideal, a história nunca é elíptica, pois ele preenche as lacunas deixadas pelo narrador, ao mesmo tempo em que se perde nos inúmeros caminhos possíveis da narrativa. Umberto Eco usa a metáfora do bosque para ilustrar o contato do leitor com a narrativa. Quando entra no bosque, o leitor remete-se ao seu próprio mundo e quer fazer previsões, planos, expectativas com relação ao caminho que irá percorrer, o “que não passa de um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino dos personagens” (ECO, 1994, p. 54).

Consciente de que, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, o bosque é uma imagem focada no leitor como componente essencial presente no processo de narrar e na própria narrativa, dou-me à liberdade de utilizar a mesma imagem de uma forma mais ampla que contemple meus objetivos neste capítulo e que possa introduzir a incursão pelos caminhos dos bosques da narrativa de Noll: os próprios narradores-protagonistas de Noll caminham por bosques de ares turvos. Cada um deles, tanto o anônimo narrador de *A céu aberto* quanto o indolente João das Águas de *Canoas e marolas*, caminha pelos espaços concretos da narrativa como se estivesse à deriva por um bosque ao qual chegou como estrangeiro. Assim como suas narrativas, o trajeto objetivo que ambos percorrem é confuso, pois não há planejamento nem mapas. A névoa do bosque embaça a visão e a comunicação com o meio se torna difícil. Portanto, os relacionamentos e a comunicação também são frágeis. Todo e qualquer conceito, laço e memória se constrói de maneira débil, se transforma em ruína e, muitas vezes, se perde ao longo da caminhada. A incomunicabilidade, que traz a neblina do bosque para a mente do personagem, também é responsável por uma vontade contraditória no âmago dos narradores: Ao mesmo tempo em que têm conhecimento de suas condições inexoráveis de marginais, desertores, estrangeiros, incomunicáveis sem passado nem futuro, os protagonistas querem se fundir à

paisagem do bosque. Ser uma árvore, uma pedra, um rio ou qualquer parte do espaço concreto que os cerca pode garantir fuga do martírio da comunicação e do ímpeto forçado.

Além de estarem à deriva pelos ambientes físicos do bosque, os personagens o estão também no que se refere às relações com os outros seres que encontram pelo caminho. Isso lhes confere a latente incompetência de co-produzir com o espaço tanto físico quanto relacional. Mas essa incompetência não é fruto de demência ou automação: os protagonistas de Noll têm dificuldade de se comunicar não por serem puras máquinas, mas por serem demasiadamente humanos. São sujeitos marginalizados, ignorados, desertores. Esses são sofrimentos de homens e mulheres, e não de robôs mecanizados. O que nega aos personagens a capacidade humana de fazer uso da razão é a própria condição no mundo como humanos que são: o estar aparte, confundindo-se com o zero.

O estar à deriva pelos espaços concretos dos bosques de cada romance; a névoa do ar e do olhar que não permite a fixação de conceitos e laços; e os duplos sentimentos de ser estrangeiro e de querer fundir-se ao espaço de um bosque que não lhe pertence e não o acolhe: serão estas as três bases fundamentais sobre as quais se irá desenvolver a reflexão sobre a percepção e experiência de espaço em *Canoas e marolas* e *A céu aberto*.

1. Trânsito sem bagagens: os espaços percorridos.

As narrativas tanto *A céu aberto* quanto *Canoas e marolas* são feitas em primeira pessoa e se compõe de uma intrincada superposição de lembranças e fatos que acontecem com os personagens no mundo ficcional. Por causa dessa evidência, fica difícil delinear um enredo para a história narrada.

O personagem central de *A céu aberto*, que também é o narrador, parte de seu ponto de origem junto com um irmão extremamente adoentado. A condição de ambos era de evidente precariedade. Dormiam em camas sujas de um pardieiro que não parecia ser o lar dos meninos. Viviam passando por necessidades que os obrigavam a pedir dinheiro e comida para estranhos. Eram “duas crianças avulsas e incógnitas” (ACA, 11). O motivo que leva o narrador a partir com o irmão em rota desconhecida é a busca pelo pai, um oficial militar que estava em batalha. Segundo o narrador, somente a figura do pai poderia dar um pouco de dinheiro e dignidade para ele e o irmão enfermo. Chegando ao front, o narrador se depara com uma guerra que não consegue explicar. Apenas sabe que eram homens de farda roxa lutando contra outro exército de farda castanha. No front, encontra

seu pai, que lutava ao lado do exército de farda roxa. Entrega o irmão aos cuidados de enfermeiros militares, sem ter idéia do que seria a feito dele.

O narrador, separado do irmão, vaga por aqueles ambientes belicosos do front, com seus soldados que esquecem de si e se anulam em nome da guerra. Nesse ambiente de vontades represadas pelo poderio das armas e das autoridades militares, o narrador chega a ser estuprado por um general em uma tenda minúscula.

Quando se dá conta o narrador protagonista já faz parte da guerra. É obrigado a vestir uma farda que não lhe serve e a assumir um ideal que desconhece. Consciente de sua falta de ímpeto soldadesco e tomado pelo medo dos combates, o narrador foge. Corta o rosto para que o reconheçam e se deixa levar “com o coração batendo forte e um suor incômodo entre as coxas” (*ACA*, 59).

Mesmo desertor, o protagonista queria saber do irmão. Quando volta para o acampamento militar, escondido entre as árvores da mediação, avista o irmão e quase não o reconhece, pois o encontra usando um vestido de noiva. Nessas alturas, o irmão do narrador era apenas “um mirrado adolescente” cujo “corpo ainda não comportava um vestido de mulher plenamente desenvolvida” (*ACA*, 61). Ao se ver face a essa estranha cena e à sua própria condição de desertor, o personagem central rompe com o pai e sai em nova caminhada.

A estranha cena do irmão ainda masculino travestido de noiva é apenas um prenúncio de uma total metamorfose. Mais adiante, o narrador-protagonista reencontra o irmão totalmente transformado em mulher, os dois se casam e formam um triângulo amoroso com um escritor de peças teatrais vindo de Estocolmo, o filho de Artur (pianista pederasta que o narrador havia conhecido em meio aos flagelados de uma tormenta tropical). A esposa-irmão chega até a engravidar, porém a paternidade é desconhecida, pois qualquer sêmen (ou do protagonista ou do filho de Artur) pode tê-la fecundado.

E assim o narrador divide seu tempo entre o emprego como vigia de um paiol quase vazio e sua vida com a esposa e o terceiro jovem em uma casa próxima. Entretanto, depois de uma quebra muito brusca na narrativa – uma lacuna temporal de muitos anos –, percebe-se que a mulher viveu durante muito tempo com o filho de Artur em Estocolmo e que voltara para se encontrar com seu segundo amante. A paz entre o casal parecia certa, quando a guerra volta e traz consigo o desejo dos militares de matar os desertores. Vendo-se em perigo, o narrador estrangula a esposa, rouba o dinheiro de sua bolsa e parte novamente em retirada.

Novamente desertor à mercê da sorte, o narrador se vê obrigado a embarcar num navio enorme, de casco negro. Nele, vaga durante muitos anos e, durante todo esse tempo, está confinado a uma câmara imunda submetido à autoridade de um cinquentão perverso, que o mantém como escravo sexual. Quando finalmente consegue fugir, embrenha-se como um verdadeiro estrangeiro na cidade em que desembarcou. Num hotel, acompanhado por uma prostituta que não falava sua língua, escuta o barulho das tropas que subiam as escadas. Conversando com seu botão, gargalha e encara seu fim eminente, que não pode narrar.

Assim como acontece com o narrador de *A céu aberto*, o que motiva inicialmente as andanças do narrador de *Canoas e marolas* é a busca por um membro da linhagem. No caso do segundo narrador, João das Águas, a busca é pela filha Marta. Essa filha representa não apenas uma pessoa perdida, mas também uma garantia de que há futuro, passado e esperança numa linha de vida. João das Águas chega numa ilha desconhecida, assim como sua origem. Já de início, os fatores naturais daquele espaço tropical como o forte calor do Sol e o mormaço afetaram intensamente sua condição física. Durante muito tempo e ao longo de grande parte da narrativa, o personagem deita na areia às margens de um rio e fica absorto, dormente, competindo com um garoto mudo para ver qual seria o mais silencioso, o mais doentamente sonolento.

Na “Pousada Nova Ilha”, o narrador encontra sua filha. O diálogo inicial é curto, João das Águas se sente embaraçado com a situação. Sua filha carregava um filho no ventre. A força de um neto ou neta fez o narrador estremecer. Marta é partidária de um programa chamado “Ablação da Mente”, que consistia em fazer com que pessoas em estágios terminais de desilusão passem a ter paz e possam morrer com uma ilusão de eternidade idílica.

Quando chega a esperada hora de Marta ter o bebê – era um menino e seu nome ficou sendo Ariel – acontece a derrocada dos sonhos e buscas do narrador. Ao olhar para aquela criança pronta para a vida, o narrador não se reconhece. Frustra-se uma esperança que até então era a mola motriz do narrador: achar uma filha que lhe concedesse uma linha de vida, descendentes, herdeiro, futuro e passado e história. Olhando a superfície da água, chega a uma dolorosa conclusão: “Vim atrás de um neto, de uma filha, vim atrás do que não posso ter. Se os tenho, por que então filha e neto dormem agora a sono solto no meu cansaço moído de desconfianças? Por que não povoam meu pensamento e fazem dele um arado, uma lavoura?” (CM, p. 82). Tudo o que procurava foi levado pelo vento como a areia na qual pousou a dormir durante quase toda a narrativa.

Depois desse tempo atirado à preguiça pestilenta, o narrador sai a caminhar. Acompanhado pelo garoto índio com o qual dividiu horas silenciosas durante vários momentos toma um ônibus que o levará a um lado desconhecido da ilha, que parece ser uma aldeia indígena. Lá, encontra um velho que lhe faz companhia e uma criança que morre baleada. João das Águas sai em nova viagem de ônibus, mas dessa vez leva sobre sua cabeça os fios de cabelo brancos que retirara da cabeça do velho após a morte dele. Queria que os fios fizessem parte de seu corpo, pois os apertava contra a cabeça como se querendo que eles criassem raízes. Aquela viagem que parecia infinita termina quando o narrador se vê sentado, transformado em uma espécie de totem “como uma pedra, uma esfinge no deserto” (CM, 105).

Tanto João das Águas quanto o anônimo protagonista de *A céu aberto* viajam por lugares como estrangeiros de origem desconhecida. O primeiro é levado e influenciado por sua busca por uma linha de vida. Portanto, tenta perceber em cada espaço percorrido uma chama de história, herdeiros e antepassados. O segundo, no limite da marginalidade, desertor desmemoriado, não mantém vínculos fixos com os lugares por onde passa.

1.1 Adesão involuntária e evasão incontida: O front e o paiol

A primeira parada do narrador de *A céu aberto* é o *front* de batalha. A imprecisão quanto à localização do espaço dentro do próprio universo ficcional é evidente nas coordenadas dadas ao narrador por um balconista de um pequeno mercado por onde passou:

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 (ACA, 15).

Em princípio, a chegada ao *front* representaria a chegada à proteção paterna. Toda e qualquer esperança quanto à cura do irmão e quanto à melhoria das péssimas condições de vida do narrador está ligada ao encontro com o pai. Entretanto, o que o narrador encontra naquela aglomeração de soldados é a “fumaça constante” e a separação de seu irmão: “pra dizer a verdade eu não tinha a menor idéia do que seria feito do meu irmão, se ele realmente seria sarado, se um dia receberia alta da enfermaria da frente de batalha e viria

novo mais uma vez a me pedir colo quando cansasse das caminhadas” (ACA, 23). E, mais adiante, a ruptura com o pai:

eu iria fazer agora o que já pensara desde o início e me inclinei um pouco até chegar a três palmos da cara do meu pai que estava bem velho e bem enrugado bem acabado e expulsei uma cusparada que foi justo no seu olho esquerdo que não sabia se abria ou fechava com aquele cuspe encardido querendo colar na sua íris azulada de tão negra. Afastei os olhos de cima do velho para sempre (ACA, p. 63).

Com isso, João Gilberto Noll quebra a noção de que o pai é âncora redentora, que equilibra e fornece proteção. No *front*, as raízes do narrador começam a se quebrar e conceitos considerados fixos pela sociedade tradicional, como os familiares, começam a se tornar frágeis.

O ambiente bélico não o acolhe. O narrador não tem nenhuma intenção de aderir à causa da guerra o que aumenta seu sentimento de marginalidade. Um homem como ele não seria capaz de pertencer às fileiras valentes de soldados, exércitos coesos que seguem ordens precisas:

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 não mais ficava à toa, sem planos para o futuro (...) quem iria me convocar para uma 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 a minha falta ou a dourar minha imagem acomodando na memória a vaga urna de um herói... quem que convocaria com uma biografia assim...heim? (ACA, 44-45).

A não revelação das causas da guerra, a não aderência e a não definição de significados para as batalhas significa que o *front* nada mais é do que um lugar sem sentido para o narrador. Vê-se na narrativa o desprezo por aquele ambiente e a ironia com a qual o protagonista o trata:

quem sabe meu silêncio pedisse para aderir de coração àquela espera enfadonha da batalha, depois me subjugar à luta encarniçada, me ferir, virar herói de guerra, mesmo que me faltando um braço uma perna, a mente arrasada por inomináveis recordações – e no fim um mimo feito de dentes alvos e peito farto, é... uma mulher toda apetitosa debruçada sobre meu tronco despedaçado e coberto de medalhas em cima do leito de uma enfermaria eterna (ACA,47).

O narrador percebe sua total inutilidade naquele ambiente e resolve desertar e sair novamente em trânsito.

Depois do *front*, o narrador passa a alternar seu tempo entre um emprego num paiol jogado no meio do nada e uma casa aonde vive com seu irmão metamorfoseado em sua esposa. Assim como o *front* de batalha, esses outros dois ambientes também possuem uma carga que acentua a marginalidade do personagem: tanto o paiol quanto a casa são vazios de seus significados. São ambientes nos quais o narrador não se sente acolhido e, pra aumentar o sentimento de alheamento, não se sente útil.

O paiol é uma velha construção de madeira “que ficava à beira de uma estradinha enfundada no interior da região” (ACA, 78). O personagem passa as noites vigiando uma quantidade mínima de grãos, o que transforma sua tarefa num inútil passatempo que lhe rendia uns trocados. Apenas senta-se, encosta-se na parede olha a plantação e exercita um “pensamento espichado que não deixava lastro nenhum na memória” (ACA, 78). O narrador assume o papel de vigia de quase nada, uma tarefa tediosa e sem sentido, como o próprio narrador define:

queria ter o mundo o mais próximo possível de mim, a um passo, a um braço esticado, queria em outras palavras me entranhar naquilo que a noite me dava enquanto vigia, a céu aberto tudo me abrigava melhor do que numa casa, ali não tinha natureza social a cumprir, aquele meu trabalho de vigia noturno nem tinha muita razão de ser, nenhuma finalidade exposta, não sabia muito bem o que estava a guardar noites a fio, grande quantidade não era, já falei, algumas cargas de trigo, o resto aranha, traça, rato, gambá, gatos, cobras, melros, jabutis, sapos (ACA,101-102)

A passagem acima define não somente a inutilidade do serviço executado pelo protagonista, mas também com quem ele gasta o tempo no espaço do paiol. O narrador entra em constante contato com noite que lhe turva a visão, “o céu e os bichos cheirando a merda e sexo” (ACA, 116). Também, na mesma passagem, pode-se perceber o papel que o paiol assume na obra: é lá onde o personagem fica abstraído das funções sociais, das quais o narrador, declaradamente, não dá conta.

O emprego tomado de vagueza e certa dose de ócio mental e físico, as noites a esmo observando o céu e os bichos na madrugada e a profusão de pensamentos faz com que o espaço do paiol seja essencial para que o personagem entre em profundo contato consigo mesmo – como componente do espaço que é. Este contato acontece de, pelo menos, três maneiras: através do contato com as sombras sinuosas entre as árvores, o companhia dos animais com os quais o narrador divide boa parte do tempo, e o convívio solitário consigo mesmo, que garante reflexões sobre seu próprio corpo.

As sombras que o protagonista vê em meio às árvores, durante as madrugadas tediosas no paiol não são definidas pelo narrador como sendo delírios nem como sendo aparições de fato.

Madrugada havia em que eu ficava à mercê das sombras que ondulavam entre as árvores, pelos cantos. Não podia pensar em mais nada, nem olhar sequer o céu estrelado pois que aquelas sombras ondulantes me dominavam os olhos por longo tempo de tão perturbadas que pareciam estar. (...) Aquelas sombras ondulantes entre as árvores pelos cantos eram cínicas tenho certeza, estavam me oferecendo a sua aparência só para me fazer penar: insinuavam-se ali na minha frente porque desconfiavam que eu jamais saberia dizer de que substância eram feitas ou se emanavam da ilusão provocada pela minha vigília; prevaleciam-se de mim por me verem como um camarada sólido sentado ali sem tutano suficiente para captar o reino a que elas pertenciam, se dali, se de lá, daqui ou de onde (...)

Um deus profano ria de mim, na minha ignorância, e eu precisava encará-las com força e temperança para que começassem lentamente a se esquivar do meu olhar. (ACA, 83-84)

Estas sombras não têm forma definida. Eram apenas “quentes, quase a ponto de queimar” (ACA, 84). Não é possível saber se elas possuem natureza própria, o que as definiria como verdadeiros espectros frutos do retorno das almas após a morte dos corpos, nem se elas são meros delírios causados pela escuridão da plantação. O mais provável, considerando as colocações do próprio narrador, é que as sombras que se manifestam na paisagem são extensões das que habitam a mente do personagem e que fazem com que ele se torne impotente na sua tarefa de se comunicar com o espaço que ele vê e com o espaço relacional que ele vive com outros sujeitos. Essa incapacidade se dissipa um pouco apenas quando seu desprendimento é excitado de maneira tal que as sombras possam dissolver-se: “Não, nunca acreditei no retorno das almas, coisas do gênero, mas aquelas sombras ondulantes me fustigavam o possível desinteresse a ponto de em certas madrugadas eu ir até elas e encará-las com tal convicção que não tinham mais nada a fazer se não se apagarem de fininho, se esvanecerem...” (ACA, 83).

Outra forma pela qual o narrador entra em contato com seu papel no mundo é através do convívio com os animais. Muitas vezes, fica difícil estabelecer uma linha que separe o narrador e os bichos que habitam o paiol, e o trato constante com os insetos deste lugar é um fator indispensável para o narrador: “Um riacho corria por perto, e o seu barulho se revelava em certos instantes inoportuno, como se ferisse a minha solidão e o sono dos demais (grilos não, esses nunca me importunavam, como se o ruído que produzissem marcasse um ritmo essencial para a minha subsistência na noite)” (ACA, 81-82). O narrador “gostava de ficar sozinho ouvindo o canto da coruja da cotovia do quero-quero que canta noite adentro quando possui um filhote doente perdendo pouco a pouco o ânimo, quero-quero se rebela então contra a quietude da noite e com o seu canto arranhado pretende se vingar acordando não só o bosque mas o descampado que o cerca” (ACA, 103-104). A identificação com os animais se intensifica com a imperativa incapacidade de se comunicar, de entender e de ser entendido. Segundo o narrador, os animais não entendem e, por isso, formam uma platéia perfeita para o uma peça que o filho de Artur – a terceira ponta do triângulo que inclui o protagonista e seu irmão/esposa – estava escrevendo:

escreva! o seu teatro que nós arrumaremos um público pra ele, se não conseguirmos gente, vai com os animais mesmo, eles serão o público, pronto!, ficarão por aqui... se não entendem pelo menos resistirão acordados com a voz que se levanta da sua nova peça que sei você me disse ser monólogo, basta que os bichos fiquem por aqui, tá certo um pouco irritadiços por estarem sendo roubados do sono por essa voz que não entendem nada, não tem importância que eles não entendam, basta ouvi-la em seus tons mansos, impetuosos,

exaltados, para que entender o sentido se tuas palavras, para que chegar até a última frincha do teu pensamento ou flutuar olímpico sobre a fala submersa que ninguém ouviu, pra quê? (ACA, 118-119).

Assim como os animais, o personagem tem dificuldade de estabelecer trocas com a palavra do outro, mas não há motivos para que essa troca seja bem-sucedida, pois não é necessário entender as palavras e sim sentir o sentimento contido em cada uma delas: mansidão, ímpeto, exaltação. Os animais parecem saber que o que importa é louvar a palavra no que ela tem a dizer como sentimento bruto e não como mera comunicação.

Em uma ocasião, o narrador come mariposas. Neste episódio, a relação entre o narrador e os insetos do paiol atinge um grau tal de intimidade, que o personagem não titubeia e as come com a faina de absorver a matéria crua de um ser vivo.

Naquela noite, sentado de vigia, comi mariposas. Eram tantas que volteavam a lâmpada da entrada do paiol... Algumas vojavam muito perto de mim, e eu às vezes as atacava com minha mão firme e as botava na boca e as mastigava, algumas ainda tremulando de vivas lá na minha língua, eu as engolia sentindo um gosto acre e aveludado e aquilo ia me ajudando a passar o tempo e me fazia provar sim o conteúdo inóspito da força crua, sem meter panela no meio nem óleo nem tempero. Não era ruim aquele gosto, àquela altura já comera umas treze (ACA, 81)

A introspecção leva o narrador a querer sentir a materialidade e o gosto de um ser vivo em sua boca, como se estivesse sorvendo a matéria humana. Essa vontade de comer o corpo se repete quando o protagonista quer comer a carne humana, mas desta vez apenas na forma de pensamentos e não de ação tal como ocorre com as mariposas. Quando reflete sobre o feito de comer o corpo de outro, o narrador o faz através do sexo. Ou seja, ele considera claramente o ato de comer o outro e absorver a sua carne e o que o outro tem de bom no organismo, como um substituto possível para a sua gana por sexo:

Cheguei a pensar na ocasião o que seria de mim sem o gosto pelo sexo: não seria então melhor?, eu talvez fosse fazer outra coisa como plantar num campo que precisasse de mim, pilotar um avião sobre os Andes, sofrer uma queda com o aparelho sobre os píncaros da neve, sofrer da fome decisiva, pegar da carne do companheiro, comê-la aos pedaços, digerir-la com dificuldade, aos poucos, esquecer do paladar com medo de sentir meu próprio gosto (ACA, 121)

Essa passagem da narrativa faz uma ligação clara com um conhecido fato da realidade, em que um avião que levava um time uruguaio de *rugby* caiu nos Andes, em outubro de 1972. Os sobreviventes da tragédia foram obrigados a recorrer ao canibalismo para sobreviver, por dois meses, ao clima hostil, deserto e remoto das montanhas. O ocorrido foi de tamanha repercussão que foi retratado e reconstituído no filme *Alive*, ou, como foi traduzido para o português, *Vivos* rodado em 1993 e dirigido por Frank Marshall. O filme baseia-se na novela homônima de Piers Paul Read, traduzida no Brasil sob o título

Os sobreviventes. A reflexão do personagem revela que, para ele, existe uma estreita relação entre sexo e canibalismo. Mas o canibalismo, como acontece no episódio nos Andes, é meio de sobrevivência na hostilidade do mundo. O sexo, o canibalismo e o ato de comer mariposas são formas de absorver a vida do entorno. Dessa vida degustada resulta o excremento que também carrega em si a matéria da qual o outro é construído, como o próprio narrador descreve, na seqüência da citação anterior: “...depois cagar os restos do companheiro, mijar a cerveja que ele tomara ontem, filtrar no meu corpo o homem com quem brindara à noite o vôo da manhã seguinte”, para logo fazer seguir alusão a práticas canibalescas rituais, bem conhecidas entre algumas tribos de índios brasileiros: “deixar o melhor dele no meu organismo, dele a minha nova proteína, dele o novo mistério que me abatia, ele o meu novo Deus agora que o comi” (ACA, 121).

O corpo é, na narrativa de Noll, fonte de excremento, esperma, urina e suor. De tudo isso surge a palavra, o dar-se ao outro, o ritual de partilha muito diferente da comunicação tradicional, feita através da troca de palavras, tão ordinariamente social. Disso trata Silviano SANTIAGO em “Evangelho segundo João” (1982) texto que integra a coletânea de ensaios *Nas malhas da letra*. Lá, Santiago trata da “grafia porosa” principalmente no romance nolliano *A fúria do corpo*, de 1981. Embora o corpo tenha importância singular no referido romance, tanto que o mesmo evidencia essa importância no próprio título, o ensaio de Santiago pode se estender aos propósitos da presente reflexão sobre *A céu aberto*. No ensaio, lê-se:

Para o convertido, existem duas categorias de homem (de linguagem, de escritor): ‘os mortos vivos e os que renascem’. Aqueles usam palavras mortas e ocas de sentido, tipo conversa–vai conversa–vem, uma palavra tão desprovida de significado que, a ela em sua ridiculez, é preferível o silêncio. Os que renascem exprimem-se pela palavra que é pensamento bruto, suor, leite, esperma (...) Os buracos do corpo (da palavra) viabilizam a saída dos excrementos que constituem o solo concreto da realização erótica. Do pênis saem o mijo e o esperma: eis também a condição ambígua da palavra viva: da boca saem as palavras e o cuspe que lubrifica. Excremento e palavra-social vivem no mesmo manancial corpóreo. O corpo é útil como a máquina não o é, porque ele é o lugar da Vida que renasce a cada minuto e da Palavra que celebra (Santiago, 2002, p. 77).

O personagem de *A céu aberto*, em suas ponderações sobre sexo e canibalismo em meio à solidão do paiol, revela a importância do corpo material no que se refere a carregar em si “o pensamento bruto”. Silviano Santiago se refere à palavra viva presente nas substâncias orgânicas do corpo, assim como faz o personagem de Noll, que literalmente leva em conta a liberação de partes do outro através das fezes e urina, ao mesmo tempo em que absorve o que o outro tem de melhor, como forma de substituir o sexo. Também está

em questão aqui a prática social primitiva de reconhecer o valor do outro ao devorá-lo para internalizar e reter sua força.

Essa ligação entre comer os insetos, sexo e canibalismo nos leva a uma terceira e conseqüente forma pela qual o narrador entra em contato consigo mesmo no ambiente do paiol: a oportunidade de estar só com seu próprio corpo material. O emprego que obriga o narrador a estar acordado durante as madrugadas numa calma constante faz com que o personagem veja seu corpo em contato com o entorno, também material.

Ouvia aí se quisesse até as batidas do meu coração no âmago da melodia, sentia nas veias a circulação deslizar mansa, e os olhos postos na chama e os ouvidos no fagote, e tudo parecia bem mais visível que antes, as árvores do bosque, a areia fina aos meus pés, cada coisa, como se nada precisasse da luz para se desvelar, como se tudo ali tivesse sua própria luz. (ACA, 110)

A solidão e a oportunidade de poder estar alheio ao resto do mundo, acordado enquanto todas as outras pessoas dormem, iluminam a visão do protagonista. A sensação do corpo enquanto matéria orgânica em contato com o ambiente dá vida ao espaço concreto e faz com que este passe de ente inanimado e mero envoltório a portador de vida, com luz própria. O personagem vivencia um processo de autoconsciência justamente no ambiente de não comunicação, de escuridão e névoa que é o paiol. O protagonista, portanto, não chega a uma conclusão pacificadora, que o integra no espaço relacional com o mundo que o cerca, mas sim reafirma sua incapacidade de comunicar-se de forma tradicional. A incomunicabilidade da solidão e do silêncio é pré-condição para que o personagem veja o mundo de forma iluminada, dando vida própria aos elementos espaciais que o cercam. Contextos sociais compartilhados e complexos são, portanto, cenários que não o incorporam. A integração entre o protagonista e o paiol como ambiente repleto de incomunicabilidade é tamanha que ele passa a preferir o convívio com seus pensamentos, com as sombras e com os animais em detrimento do convívio com outros sujeitos com os quais deveria manter um relacionamento social mais complexo:

Por alguns dias pensei em adoecer, cair de cama; a parte do tempo em que eu permanecia de pé me exauria, só a noite no trabalho do paiol me importava. Mas se durante todo o período do sol eu caísse de cama, à noite alguém tentaria impedir que eu fosse para o serviço pensando em cuidar de minha saúde, e isso seria um horror, deixar de ir ao paiol à noite... (ACA, 110-111)

Kant, quando coloca o sujeito frente a frente com o objeto componente do espaço que o cerca – entenda-se o outro sujeito também como elemento espacial – dá a essa relação a tarefa de formar o conhecimento. O sujeito de Noll questiona o processamento de significados, pois mesmo que tente transformar suas experiências em memórias e mesmo

dê significados às coisas, esta tarefa é efetuada com dificuldade, pois ele tem a consciência de atribuir sentido é dificultoso, um ato que se aceita e não se faz com naturalidade, como sugere Kant. O protagonista de Noll, como João das Águas não se deixa apreender e não apreende, pois quer passar incomunicável pelo mundo: “não me deixava apreender tamanha minha desqualificação para o convívio. E ficava ali, ele, esse fulano que era eu, (...) num oceano de olímpica indeterminação” (CM, 75). A faculdade de significar através da síntese das representações descrita por Kant se torna complicada e literalmente dolorida para os personagens. “E falar não dói? Dizer responder revolver perquirir avançar recuar não dói? (...) Pois dói mesmo” (CM, 81).

Durante o dia, enquanto estava em comunidade com a mulher e o companheiro, o narrador pensava em manter-se inerte por uma falsa doença. À noite, permaneceria inerte no ambiente de trabalho no paiol.

Assim o protagonista de *A céu aberto* passava as horas noturnas de trabalho no paiol. Mas, alternadamente, ele passava as horas do dia na sua casa onde vivia com sua mulher – resultado da metamorfose do irmão – e o filho de Artur. Tal como o paiol, o ambiente da casa tem um significado próprio no universo da narrativa.

1.2 *Ninho de névoa: a casa*

A casa é definida pelo narrador como sendo “de alvenaria, bem ajuizada na disposição do espaço, cômodos de dimensões até confortáveis – fruto de uma nebulosa herança de minha mulher” (ACA, 78). Nela vivem o narrador com a esposa/irmão e, um tempo depois de os dois se instalarem, junta-se um terceiro membro ao casal, o filho de Artur. Ao contrário de quando está imerso na noite da vida no paiol, em casa o narrador entra em contato com outros sujeitos com os quais é obrigado a compartilhar diversas situações. Percebe-se que, no ambiente da casa, ante a dificuldade de comunicar-se, o narrador tem como alternativa a abundância de relações sexuais. Considerando que o sexo, como mencionado anteriormente, é para o narrador uma forma de absorver o outro em sua corporalidade, deixando de lado a tortura da linguagem, a casa representa um palco de relações sexuais intensas e constantes. O sexo ocorre entre todos os componentes do triângulo e dele é concebido um filho cujo pai não se define, fica entre o narrador e o filho de Artur.

Mas o que mais chama a atenção no ambiente da casa, além das referidas relações, é a presença do irmão do protagonista. Como se sabe, a esposa do narrador é o fruto de

uma metamorfose ocorrida em seu irmão. A mulher resultante, como se verá na segunda parte deste capítulo, é uma figura com aparência, história, corporalidade próprias, sistematicamente separadas das do rapaz que ela fora antes de ser a jovem esposa do protagonista. Entretanto, o irmão está intensamente presente nos objetos da casa, principalmente no cheiro da cortina encardida. A sensação de trazer o irmão à tona através de sentidos quase instintivos como o olfato é narrado mais de uma vez:

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 suarento 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 grossa e encardida. (...) 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 seu cheiro (ACA, 79 – 80)

O cheiro não é sentido apenas pelo narrador, mas também pelo filho de Artur: “surpreendi-o com a cortina na mão no mesmo trecho em que eu pegara, e trazia distraidamente o tecido para junto do nariz. Me viu e largou a cortina. Ficou enrubescido, mas nunca descobri se era pelo motivo que eu tentava presumir – o cheiro do meu irmão ou o meu próprio ou o de ninguém deixa pra lá...” (ACA, 90).

A casa não é vista com nostalgia de um lar recheado de fatos históricos, isto é, na casa não há reflexão do passado através da menção à família, tradição ou descendentes.

Um contra-exemplo, da casa como lócus da identidade familiar e lugar antropológico, está presente em *O nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares. Nesse romance, de 1985, (contemporâneo da terceira publicação de Noll, *Bandoleiros*), a casa é um espaço repleto de elementos como quadros e fotos que remetem a um passado familiar, memória, história e tradição. O protagonista chama-se Heládio Marcondes Pompeu, 50 anos, corretor de imóveis, divorciado, e pai de um filho. Tudo nele lembra um passado de tradição a começar pelo nome que herdou do tio bispo, que era um modelo de virtude e de ideal da família, não pelo fato de ser um grande pilar espiritual, mas por ser uma figura de poder na igreja. Esse tio habita a lembrança do narrador como sendo alguém de fala autoritária, que dizia saber de tudo. A infância do protagonista é marcada pela constante presença de parentes – mãe, pai, tios, irmãos – um grande grupo que carregava o mundo das aparências consigo. Até a descoberta do sexo pelo protagonista, aos dez anos, é típica desse universo social, pois a consciência da diferença entre os sexos se instala com um olhar lançado entre as pernas da empregada. Antes disso a família escondia quaisquer questões a esse respeito.

O enredo do romance é dividido em duas partes temporais: o presente da narrativa, em que Heládio, personagem principal é apenas um adulto solitário e enfermo, internado

num quarto de hospital por causa de fissuras anais – doença que provoca sua natureza pudica e lhe rende humilhações que desafiam seu espírito fidalgo. O tempo que ocorre paralelamente é o passado da infância de Heládio. Esse tempo é evocado pela lembrança relacionada com o que o protagonista vê na televisão.

No espaço das lembranças de Heládio, percebe-se a importância da casa como universo de afirmação da tradição passada da família. Por isso, de todos os aposentos, os que mais se destacam e os que, aparentemente, mais marcaram a memória de Heládio são os de maior importância social: as salas. Nelas misturam-se a dimensão pública, dos encontros entre as pessoas de fora, e a dimensão privada, das particularidades íntimas do grupo familiar. Lá, os aparentados se juntavam para manter a força dos laços familiares, não como base amorosa na qual um “indivíduo” possa crescer e se tornar uma fortaleza ética e moral, mas sim para manter a força da tradição aristocrática. Com a morte dos anciãos e a indisposição dos jovens a manter a hegemonia, a coesão da família tradicional de Heládio decai e, no presente da narrativa, o protagonista mantém laços apenas com a solidão. Entretanto, nas memórias da infância do personagem, a casa tem vigor suficiente para se perpetuar como símbolo da história da família.

Em diversos detalhes (objetos, mobiliário, iluminação) perpetua-se a memória de várias gerações de Marcondes Pompeu. Zulmira Ribeiro Tavares tematiza, acima de qualquer coisa, a decadência da burguesia e seus vazios e o logro dos valores aristocráticos através do percurso da vida passada de Heládio. Tudo no espaço concreto da casa está embebido de passado, memória e tradição. Ao contrário da casa de *O nome do bispo*, a de *A céu aberto* não carrega o passado, pois o protagonista não o tem. A única marca de memória familiar é evocada através de um sentido quase instintivo: o cheiro do irmão. Entretanto, esse laço familiar parece frente aos fatos, pois seu irmão se encontra dentro de um corpo literalmente feminino, e a lembrança no cheiro da cortina – e também no cheiro do próprio irmão metamorfoseado – se esvai depois de um simples banho: “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” (ACA, 80).

Com a volta da guerra, o narrador vê-se obrigado a abandonar o lar e sua esposa, mas o abandono não é simplesmente um deixar a casa para ganhar novamente o mundo e fugir da morte por ser desertor. Ele acontece de forma trágica, pois antes de voltar ao trânsito, o narrador estrangula a esposa que acabara de retornar depois de anos que passou na Suécia com o filho de Artur: acaba com a vida da única personagem feminina, mesmo que essa seja fruto da metamorfose de um rapaz ainda adolescente. Depois de estrangular a

mulher que estava dormindo, surrupiou o dinheiro que ela trazia na bolsa e fugiu. Novamente desertor.

1.3 Deserção

Logo, o narrador encontra um navio de nome opulento “Largo”, que esconde outros sujeitos desertores como o narrador. Desta vez, a deriva é literal, pois o navio parece não ter destino:

Perguntei ao homem que ia a poucos passos de mim.
 - Para onde vai o navio?
 - Ah, não sabe?
 - Não...
 - Ele vai levando fugitivos de guerra, gente que precisa escapar com urgência.
 (ACA, 141)

No navio, o narrador é mantido preso numa cabine minúscula e imunda, servindo de escravo sexual de um comandante cinquentão sem dentes, de “calças puídas e com cheiro forte de animal” (ACA, 152): “Eram assim os meus dias ali, uma clausura toda enferrujada de maresia, gelada muitas vezes, com as paredes descascando de umidade (...) Me abraçava ao travesseiro, cantava umas canções de infância, ele entrava encharcado de suor e tempestade dizia que tinha debelado o perigo em minutos, as máquinas quase alagadas” (ACA, 144).

Com a passagem do tempo (o narrador não tem noção, mas sabe que foram anos à deriva), tanto a cabine do navio quanto o comandante começam a cair aos pedaços. A podridão do navio pode ser notada através da podridão da cabine, prisão do narrador:

tudo em volta de mim parecia um ímpeto nunca ter estado tão exposto pesado, como se esse mundo de fora tivesse vivido até ali amontoando massas, volumes, formas monumentais feito as daquele navio, embora tudo nele viesse se deteriorando a olhos vistos, o próprio cinquentão desdentado estava ruindo desavergonhadamente diante de mim: os músculos quase dependurados no corpo, sua pele tão ressequida que escamas grossas verdadeiras cascas se desprendiam no lençol. (...) eu era um miserável desertor sem bandeira de nacionalidade com a qual me esquentar, aquela massa humana imperativa e gigantesca a se debater sobre o meu corpo me fazia esquecer sim que fora dali eu talvez não conseguisse sobreviver inteiro por um único dia. (ACA, 153)

As semelhanças entre o navio e o próprio narrador nos dão a impressão de que o protagonista foi engolido por um imenso maquinário vivo e que agora, obrigatoriamente, faz parte de suas entranhas.

Pode-se perceber que o trânsito do protagonista de *A céu aberto* é marcado pelo estigma da deserção. O personagem é desertor literal e simbolicamente. Pela importância

da deserção e a íntima ligação com a deriva do personagem, cabe nesse momento dedicar algumas considerações a isso.

O personagem de *A céu aberto* é um desertor voluntário quando assume sua inutilidade no ambiente bélico e foge, sendo perseguido por esse crime de guerra, no final da narrativa. Mas ele também é um desertor involuntário por ser um marginal anônimo, ignorável que, junto com o irmão, é colocado de lado devido à condição social miserável de “pedintes tão precocemente desavergonhados em sua tremenda má sorte” (ACA,11) . Essa condição obriga a anulação das vontades, inclusive as mais básicas:

Um copo d’água para meu irmão adoentado que tem sede, pedi. Continuei: eu vou aproveitar, também beberia um... nesse ponto a minha voz encolheu-se no murmúrio, como se eu não devesse falar dos meus próprios desejos pelas próximas horas, tudo deveria se dar a saúde do meu irmão (...) Ela [desconhecida que cedia um copo d’água os irmãos] agora tinha o olhar pra mim, mas a expressão parecia evasiva, como se duvidasse de que eu pudesse lhe sugerir algum interesse vivo a não ser pelos cuidados que concedia ao meu irmão. 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 necessidades quase sempre contrariadas (ACA, 16-17)

A marginalidade, a fuga da guerra e a inexorável incapacidade de se comunicar faz com que o narrador se separe do mundo, pois ele nega a comunicação com tudo o que o espaço físico e relacional lhe oferece. A palavra que se ligaria mais adequadamente à deserção constante do personagem é a deriva. Deriva física: *trânsito* por lugares e pessoas; e deriva mental: *transitoriedade* das relações e incapacidade de comunicação.

O espaço presente nos romances de João Gilberto Noll é “forma da intuição” evidente na recepção dos mesmos. Ele é apreendido de pronto pelos narradores e transformado em discurso de acordo com sua situação no mundo: avulsos, sem direcionamentos, preparado para questionar a ordem binária que rege o mundo. O mesmo conclui Lígia CADEMARTORI em *Histórias do Brasil contemporâneo*, de 1996:

a personagem contemporânea vive ações irrelevantes, sofre de certa indefinição, é vazia de ideais e se move sem direcionamentos. A deambulação das personagens de João Gilberto Noll é exemplar dessa indiferença espacial, desse tipo de homem que pode estar em qualquer lugar porque não pertence a lugar nenhum, desse clima de dissociação em que os seres estão à deriva (CADEMARTORI, 1996, p. 4)

A análise que a autora faz de diversos romances como *Em liberdade* de Silviano Santiago, *Um copo de cólera* de Raduam Nassar e a coletânea de contos *Pedras de Calcutá* de Caio Fernando de Abreu, entre outros, baseia-se no fato de que, no cenário atual, haveria uma vasta produção literária cujas obras não possuem quase nenhuma relação entre si. A inclinação da produção do momento histórico contemporâneo de Noll é fragmentária, a centralização do sujeito se desfaz: os personagens desta ficção se dobram ao esvaziamento de ideais e “ausência de expectativas estimulantes com relação ao futuro” (idem). A

fragmentação ocorre também no “sistema” literário, pois o que predomina não é um modelo a ser repetido. Isso porque “a época é de padrões instáveis, abalo de conceitos e confronto de valores (...) [No quadro contemporâneo], as narrativas constituem uma forma de resistência às diferentes modalidades de discurso persuasivo que, de modo automatizado, são consumidas na forma de mensagens esquemáticas e imediatas” (CADEMARTORI, 1996, p. 11).

Cadernatori menciona que o sujeito da ficção contemporânea está só, não como alguém impetuoso que luta contra o mundo e se aparta da sociedade para encontrar uma verdade superior e para fazer prevalecer a sua integridade, mas como um sujeito apático que não se comunica com o outro devido aos “precários vínculos orgânicos entre os indivíduos” (CADEMARTORI, 1996, p. 4). O protagonista de Noll está aparte do mundo e à deriva nele. Todos os espaços concretos significativos carregam em si a carga de deriva do protagonista: o *front*, o paiol, a casa e o navio.

O mesmo ocorre em *Canoas e Marolas*. João das Águas está à deriva com seu espaço e no seu espaço. Ele percorre com dificuldade – pois está mergulhado em uma indolência doentia – os espaços de uma ilha anônima. O espaço concreto não varia muito, limitando-se a alguns lugares de passagem rápida, como o hospital onde é paciente do “Programa de Ablação da Mente”, uma igreja, uma pequena casa com ares de abandonada. Entretanto, o espaço que o narrador mais frequenta são a areia e a grama que cercam a beira do rio, o qual corta a ilha tão preguiçosamente quanto o próprio João das Águas.

A mola propulsora do protagonista é a construção de um “fio da vida”:

Não podia esquecer isso: eu tivera um passado onde tinha gerado uma criança com uma mulher que eu não sabia ao certo se ainda vivia – aliás, sabia ao certo poucas coisas, quase nada: precisava então sentar, olhar o fio de minha vida, adicionar isto a isto, não esmorecer até reconstituir o dia em que gerara a jovem que estava a ponto de conhecer. Conseguiria tal proeza? (...) como se mostra pelo cangote a um cachorro a inconveniência de seus dejetos, assim eu deveria mostrar a minha história que poderia não ser limpinha (CM, p.14).

A filha não representa mais do que o desejo de ter uma história passada que o identifique, que dê sentido a sua existência. João das Águas estava na ilha para arrancar uma continuidade e um passado, como comenta quando chega à ilha e encontra um pescador: “Aquele homem deveria ser um pescador: de pérolas, de almas, de conchas, de peixes. Aquele homem poderia ser absolutamente inválido para o diálogo, não me importaria, arrancaria uma palavra dele a muque, faria com isso uma história de intrépidos cavaleiros de outras eras minerais” (CM, 11). O narrador vê o pescador e imagina-se

arrancando uma palavra dele, mesmo sem diálogo, e construindo assim uma seqüência histórica.

Da mesma forma que vê no pescador uma possibilidade de história, para o narrador todo o espaço revela traços que se relacionam à sua procura e à deriva de sua situação. A ilha é um pedaço de terra anônima a navegar sem destino. Assim como o protagonista de *A céu aberto* parecia ter sido devorado pelo navio sem destino pelas águas, passando com isso a ser parte de suas entranhas, João das Águas também parece ter sido sorvido pelo espaço da ilha. Esta parece um ente sem rumo, como se fosse uma nave, ou um personagem vivo tão à deriva quanto o próprio protagonista. Esta ilha-personagem carrega João das Águas em seu estômago quente e derrama sobre eles o ácido causador da preguiça:

eu e ele ali naquele silêncio à beira do rio, sem remorso a gastar, apenas com nossa parca força, força de quem come mal, pouco se cuida, somente naquilo que faz com que a vida prossiga; o próprio desânimo poderia entrar agora como um combustível, supurado, certo, mas matéria orgânica desprendendo calor, algum ofício, aí então nos entregaríamos para arder na fogueira que já nos chamuscava, eu e o menino no fim do ciclo evanescente – neste ponto sim, já consumidos, teríamos tudo o que o atraso produzira, a ilha agora uma nave no mais decantado espaço, quimera em desabrigo (...) (CM, 25)

Tudo o que o protagonista vê e pensa inclina-se para a vontade que o mesmo tem de achar um naco de ascendência ou descendência. Numa casa vazia e aparentemente abandonada em que o narrador permanece por alguns instantes, tem-se a prova de passado e futuro vazios, na ausência de habitantes, móveis ou lembranças. Ao contrário do discurso do narrador a respeito da casa em *O nome do bispo*, e assim como o protagonista de *A céu aberto*, João das Águas narra sua breve experiência pela casa como se fosse a narrativa de sua própria vida: sem passado, como se a vida lhe fosse dada “do nada”:

Agora iria à procura de minha filha que eu não tinha idéia como fosse. Passei a chave na porta da casa onde ela deveria estar. Vi a casa praticamente vazia de tudo, como antes. Fui seguindo pelo corredor onde de repente poderia surgir a jovem que se dizia minha filha. Ninguém ao fim do corredor. Uma sala. Sentei-me na única poltrona. Súbito Marta poderia aparecer, bem como eu preferia que fosse, aparição repentina como se do nada (...) (CM, 29)

A busca é frustrada, pois quando João das Águas procura sua história, seu “fio da vida” em sua suposta filha e neto, nada encontra. Entretanto, a vontade continua imperiosa e o narrador parte de ônibus a outro pedaço da ilha, que aparenta ser uma tribo indígena. Lá, como já mencionamos, encontra um velho de cuja história se apropria, retirando-lhe, depois de morto, os fios de cabelo brancos e os colocando sobre a própria cabeça.

Estes fios brancos representam uma história vivida por outra pessoa e que é roubada. O narrador quer se apropriar de um passado alheio: “Eu não largava os cabelos

brancos do velho nem para dormir. Apertava-os contra meu coró cabeludo, como se querendo enterrar suas raízes em mim” (CM, 102).

Os cabelos brancos aparecem momentos antes, quando o narrador se olha no espelho da barbearia e surpreende os fios grisalhos: “eu me olhava no espelho do barbeiro e notava que os cabelos tinham ficado grisalhos. Quem sabe o mundo lá fora se perdera nos acontecimentos, enquanto eu continuava ali submetido a uma disciplina férrea de silêncio” (CM, p. 91). O tempo que poderia ter passado enquanto o narrador se entregava à prisão da preguiça é prontamente ligada à brancura dos fios.

Mas é possível perceber, através do episódio da apropriação dos cabelos do velho, um procedimento claramente cronotópico em que os cabelos brancos (evidência física da idade, prova cabal da passagem das gerações) são um elemento do espaço que simboliza o tempo. Quando agregados, literalmente, à corporeidade do personagem, percorrendo com ele seu trajeto até tornar-se pedra, além de estender-se também sobre a dimensão histórica, pela associação aos indígenas, constrói um cronotopo de passagem do tempo e trânsito espacial, que se adapta às buscas e anseios do protagonista.

O narrador acaba seus dias no centro de um grande vale, sentado numa pedra a olhar o horizonte em meio a legiões de índios. Vale ressaltar que os índios estão presentes durante toda a narrativa. Essa presença constante pode ser considerada uma representação do valor da história e do apreço aos antepassados, marcas indelévels dos povos indígenas.

Finalmente, João das Águas entra em simbiose com a natureza e com a história da terra: transforma-se em esfinge de pedra, cercada por nativos em ritual:

aqui é meu pouso, concluí. E a parte superior do meu corpo pareceu também se paralisar. É... como uma pedra, uma esfinge no deserto, senti o vento encontrar na minha pele um duro contentor, uma alma à altura de sua força. (...) Sim, eu era uma pedra, uma esfinge no deserto... o vento se transformava pouco a pouco numa calma agora a se perder de vista, quase lunar... (CM, 105).

Incorporar a história do local onde se encontra à sua própria história individual representa uma prática de construir sentidos que organizam nossas ações e as concepções que temos de nós mesmos. Segundo Stuart HALL (2001): “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o seu passado e imagens que dela são construídas” (p. 50-51).

A história da Ilha está presente em todos os monumentos e museus. Os espaços estão banhados de elementos históricos, entretanto não é uma história pessoal do narrador,

mas sim uma história coletiva, ligada na maioria das vezes à cultura indígena. Há também outras referências, no entanto, como a que se faz à igreja que o narrador encontra no caminho entre a casa e a “Pousada Nova Ilha”, onde encontrou a filha. Um guia da região diz sobre ela:

era a igreja que o Imperador mandara construir durante uma visita à ilha; ali, no século passado, cantavam as missas do Padre Antero Douteiro sob os ouvidos gozosos do Imperador, sabe?; no dia em que foi proclamada a República, o Imperador foi assassinado ao sair da missa na capela num domingo cedo de manhã, sei disso porque trabalhei como guia turístico por um tempo, levava grupos a passear pelos campos ao redor, pelos monumentos, praias, igrejas, sótãos de conspiradores, museus, terríveis punhaladas no coração. Sabe?, num dia vi de fato o assassino do Imperador numa ruela do centro da cidade a tomar sua cachaça apoiado no balcão (...) (CM, 31)

Nesse caso, a história passada é uma história oficial, daquelas que só inclui imperadores, padres e missas. Assim como João das Águas inventa sua história, através da busca por uma filha que lhe dê um fio da vida, um passado acolhedor e que o liberte da flutuação pelo tempo e espaço, também a história da Ilha pode ter sido uma invenção, pelos mesmos motivos.

Ainda segundo Stuart Hall, a tradição, história, monumentos, medalhas de guerra, heróis, monarquias e outros símbolos nacionais são frutos de histórias de fantasia. A narrativa da nação dá heroísmo e importância à monótona existência, dando origem e continuidade aos habitantes. A identidade nacional e a de João das Águas, poderíamos dizer com Hall, necessitam de “uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres” (HALL, 2001, p. 52). O que João das Águas tenta fazer através da procura por uma filha que não tem certeza que existe, toda a comunidade da Ilha o faz através da história que, observando a fala do guia, parece também ser inventada.

A história coletiva presente também nas festas religiosas e orações que são citadas na narrativa não completam o narrador. Ele, dentro do organismo quente e inebriante da ilha, está apático e entregue a uma preguiça patológica, como pode ser visto mais adiante, quando o narrador fala de si mesmo em terceira pessoa – como se estivesse contando a “história” se si próprio: “Não, ele não queria, ele não queria mais as imagens do mundo, ele queria sossegar, adormecer sem contar com nenhuma figura que povoasse algum sonho, somente um quieto ressonar (...) só a letargia obscura, sem ímpetos de delírio, a memória naufragando a enviar ainda alguns borbulhos” (CM, 55-56). E, num momento de negação explícita da história coletiva, o narrador quer, com todas as forças, se redimir de

sua total impossibilidade de ser progenitor, gerador de vida e pai/avô. Para tanto, ele menciona que seria bom ser um religioso que vive na escuridão, ou um anacoreta, a manifestar-se em rituais de música em plena natureza: “No duro eu deveria me calar. E me tornar um anacoreta a bater seu cavo tambor no alto da montanha que reina sobre a ilha, lá!”. Mas o desejo de mergulhar na religião – crença ou doutrina cheia de elementos ancestrais – logo se dissipa: “Ah, mas para isso deveria virar um alpinista, coisa que só de pensar me deixa estatelado no espinhoso solo por algumas horas” (CM, 80).

A pedra, como será visto a seu tempo, é um elemento redentor nas duas narrativas em questão. Ela representa um *mito fundacional*, redenção, jornada rumo a um tempo mítico, à origem de tudo. Em *Canoas e marolas*, transformar-se em pedra é estar em um estado semelhante à morte corpórea, mas que, paradoxalmente, é vida em plenitude, pois entrar em contato bruto com a natureza é voltar a um útero de silêncio, sem a necessidade das palavras vãs e ausentes de sentido, pois esta comunicação é dolorida para os narradores de Noll. De acordo com o que diz Silviano Santiago, em João Gilberto Noll “a palavra se cola à vida e à ação” ela “é vida e celebração da vida, que é busca e entrega sem limites” (SANTIAGO, 2002, p. 77-78).

Assim como em *A céu aberto*, os espaços percorridos em *Canoas e marolas* são narrados de acordo com os anseios dos protagonistas-narradores. No primeiro caso, o narrador é um desertor completo. Todo e qualquer ambiente do espaço concreto é narrado como uma constante afirmação de sua condição no mundo: um marginal vindo de um lugar desconhecido e condenado à deriva do corpo e da mente. Deriva de corpo e mente também ocorre com o narrador do segundo romance. João das Águas está à deriva *com e no* espaço concreto em que se encontra. Entretanto, os lugares que ele percorre – embora limitados ao pequeno ambiente da ilha – reforçam com firmeza a busca do narrador: uma história de vida, alguns descendentes, passado e futuro. Essa história, afinal, ele só encontra quando entra em total e literal comunhão com o espaço concreto, imerso num contexto de passado histórico e ritualístico.

Confirmada a dificuldade dos narradores em se comunicar com o mundo através da caminhada pelos mesmos espaços concretos em que transitam – dificuldade de criar laços com o espaço e com os habitantes dele, associada à busca frustrada de passado – faz-se necessário investigar como esta peculiaridade afeta a formação de conceitos, noções e opiniões no universo das personagens.

Quando se formam quaisquer conhecimentos, estes podem desfazer-se com a ruína cognitiva, psíquica ou afetiva atribuída aos protagonistas. O que a incomunicabilidade e a

instabilidade significam na narrativa de Noll? Qual a implicância do eliminar-se a realidade, dessa recorrente vontade de permanecer o mais nulo possível para não interferir e não sofrer interferência do mundo? A prática dificultosa da apreensão e entendimento resulta numa forma característica de apreensão e experiência de espaço em Noll. Ao negar um sistema cognitivo estável para o homem, como o kantiano, Noll cria um *cronotopo* singular.

2. O “zero absoluto”: espaço e incomunicabilidade

Como já foi mencionado, o narrador-protagonista dos romances de Noll não transforma a experiência de espaço em conceitos fixos. Quando formam ou assimilam conceitos, noções ou opiniões, esses dados da razão podem ruir com a própria mente dos protagonistas. Se considerarmos os princípios cognitivos baseados na filosofia de Kant delineados no segundo capítulo e a leitura dos romances, concluímos que a relação entre mente e mundo estabelecida pelo protagonista-narrador é demasiadamente frágil. Sendo o conhecimento a síntese das representações, e sendo essas representações frutos da associação entre sensibilidade e entendimento, percebemos que o personagem não transforma os impulsos do olhar e da intuição sensível em experiência, o que dificulta o acúmulo de matéria na memória e no conhecimento. Isso pode ser percebido, uma vez mais, neste fragmento de *A céu aberto*:

Estaria eu enlouquecendo no meio daqueles soldados? Engoli um gosto acre, e me veio a impressão de que eu nunca pensara muito nas coisas límpidas que a mente não consegue manipular, mas que estas coisas me chegavam agora e me arrebatavam sem nenhuma virulência e me abasteciam de um suprimento que mais parecia uma refeição vazia, quem sabe uma espécie de soro. Isso com certeza não me afastava propriamente a fome nem muito menos saciava, mas deixava a minha matéria preparada para quando eu precisasse me aproximar do mundo e tirar dele algum sustento ou ação (...) (ACA, 54)

De forma simplificada, o narrador comenta as coisas que a “mente não consegue manipular” como sendo uma comida que não mata sua fome, mas que o prepara para se aproximar e interagir com o mundo. Parece uma menção aos significados do mundo que são ociosos, insuficientes. Esses significados ou “refeições vazias” seriam como um suprimento que não sacia a fome de significar, mas que são necessários apenas como utensílios “límpidos”, úteis só para interagir no mundo, não para significá-lo.

Observando o fragmento dado, percebemos a dificuldade com a qual o narrador é obrigado a utilizar os instrumentos do mundo. Esta idéia remete a uma consequência: a

quebra dos sistemas de significação do mundo, convencionados como únicas formas de dar sentido às coisas. O sistema é quebrado por conta da não participação em uma comunidade comunicativa, a qual se deve tanto à negação da comunicação, pois muitas vezes o protagonista se nega a compartilhar com o espaço, quanto à inabilidade de comunicar.

Considerando o cronotopo desenvolvido por Bakhtin como uma forma de perceber o espaço e o tempo que varia de acordo com dadas condições históricas e sociais, não podemos deixar de demonstrar – e é este o principal objetivo deste capítulo – que a incomunicabilidade e a fratura das identidades com o mundo deixam de fornecer também os laços entre entorno e personagem, fazendo com que tampouco o espaço constitua elemento identitário. Em *Canoas e marolas*, a preguiça é uma importante causa e também um efeito da incomunicabilidade e fratura de modelos. Mas deve-se especificar o que a preguiça significa para o romance.

Canoas e marolas faz parte de uma coleção de livros inspirada nos sete pecados capitais e está dedicado ao pecado da preguiça, provavelmente sob o argumento de que o protagonista permanece numa imobilidade quase absoluta durante a maior parte da narrativa. Essa imobilidade do corpo resulta do extremo cansaço que o narrador sente de si próprio, do mundo e das relações entre as pessoas, incluindo a percepção da beleza, do tempo, espaço e dos códigos de comunicação.

O dicionário *Aurélio* define o termo preguiça como sendo “*sf.* 1: aversão ao trabalho; indolência”, o que soa como uma fuga das obrigações para com o sustento e uma repulsa à atividade que, como dizem, “dignifica o homem”. Mas além de fuga, a preguiça é pecado muito mal visto aos olhos da tradição cristã, em que a propósito já está embutida uma penitência: a preguiça pune o praticante já de saída, através da dolorosa vontade não saciada. No Velho Testamento, mais precisamente no Livro dos Provérbios, encontra-se a “verdade” que persegue João das Águas durante toda a sua trajetória, especialmente em duas passagens: “O preguiçoso cobiça, mas nada obtém” (Prov 13, 4) e “A cobiça mata o preguiçoso, porque suas mãos não querem trabalhar” (Prov 21, 25). A incapacidade de fazer-se valer no mundo e a preguiça que a represa são uma constante em *Canoas e marolas*. As vontades não realizadas e a falta de ímpeto assassinam a cobiça. O corpo não obedece aos comandos das idéias e tudo acaba com um cansaço derrotista. A preguiça é prisão. Não é opção de vida nem alternativa ao trabalho, mas sim causa da quebra dos pequenos reboliços de idéias e movimentos súbitos de vontades do narrador. Ela é, portanto, a causa da comunicação difícil entre o narrador e a comunidade que o cerca.

Há evidências do cárcere da apatia, a mesma pregada nos Provérbios judaico-cristãos, ao longo de toda a narrativa. A seguinte seqüência mostra a inclinação do narrador para agir: “Precisava fazer alguma coisa que me afastasse da inércia de estar estendido sobre o capim ralo com o garoto – eu já descansara tudo, eu era outro homem, decidido, à procura de um trabalho, de uma rotina minimamente exigente” (CM, 18). E, mais adiante, o desejo permanece como fé no que João das Águas esperava de si próprio: “Sentei-me, olhei a superfície do rio. Ouvi um sino distante, quem sabe um domingo. (...) Uma esperança cantava perto das águas” (CM, 19). Entretanto, a chama é apagada por um insistente e imperativo estado de indiferença:

Ai!, mas já não sei quem fala, quem pensa, quem cala, se algum misterioso impostor me domina e exerce por mim estas funções. E teria eu força vontade poder para deslindar este veneno? É... venho e volto, volto e venho, com certeza a ociosidade me infectou de mim. É... fora deste círculo estagnado eu tinha pouca chance de me impregnar de algum contato até saber reconhecê-lo logo mais, ali. Por isso o melhor mesmo era me cansar, inteiro, ó sim, me canso, me canso das palavras que soterram, paralisam, tiram o ar. É... caio desvalido na areia grossa, volto para a senzala do sono, aqui onde já não sei relatar pois que me desfaço até que o dia me dê novamente algum sinal (CM, 22).

O cansaço estava também no comunicar-se. O protagonista sente-se incapaz de dar significado às palavras: “estava enfastiado de viver tatuando-me de gestos para neles inscrever sei lá que quantidade de significados (...) O mais prático, pensei, seria despejar-me todo na areia” (CM, 44). O entender e ser entendido não faz parte de seus anseios, pois sua condição de apático propicia apenas o cansaço, não a fadiga do entendimento:

mas de qualquer forma paira sempre o velho equívoco, este que nos mete numa coreografia não exatamente pior nem melhor que qualquer outra, mas sim insípida, repetitiva, cansativa, espalhafatosa, ineficaz. Entendera? Não? Querem mais explicações? Ai, estou cansado, vou deitar, rolar, fingir que me masturbo, fingir, fingir, até o sono me cobrir com o seu perdão Mais uma vez eu estava atarefado de mim, odiando, espumando, pretendendo uma vingança que me excedia. (CM, 49)

O narrador nega-se a apreender o mundo e dotá-lo de significado. João das Águas não quer absorver as coisas e dar sentido a elas. A prática dificultosa da apreensão e entendimento é demonstrada na seguinte seqüência em que o narrador coloca à mostra sua dificuldade de viver e fixar sentido ao mesmo tempo:

Eu estava vivo, mas as coisas em volta não me davam permanência. Eu executava meu raciocínio, mas quem cultivava comigo a paciência de digerir o pensamento, quem estava comprometido com o meu confinado comentário? (...) Pois eu mesmo não sabia com exatidão de mim, se adquirira um contorno pela vida ou não; meu corpo talvez resultasse flutuante, informe, tal qual minha mente se ela de fato existisse, se ela de fato não fosse ilusão de um miasma aventureiro, sim, se ela fosse de fato mente, precisa entre as demais. (CM, 32-33)

O sono, a indolência, pouca vontade, não são causas dessa dificultosa ligação com o mundo e sim uma alternativa, uma fuga: “A realidade está brincando de esconde-esconde comigo, porra, mais um motivo para eu voltar ao sono” (CM, 32).

A dificultosa interação entre protagonista e entorno também ocorre em *A céu aberto*. A causadora do desejo de se tornar “zero absoluto” em *Canoas e marolas* é a preguiça e esta é desafiada por um ímpeto sempre insuficiente. Em *A céu aberto*, o que move a quase invisibilidade no narrador é a marginalidade causada pelo constante estado de deserção tanto voluntário, quando ele desiste da guerra, quanto involuntário, pois a mesma guerra não o acolhia, o sentimento de nação e os motivos para a batalha soavam como farsa e *nonsense* para o narrador. Para ele, não é fácil atribuir sentido ao mundo, pois sua cabeça é confusa e suas capacidades de conectar os fatos em uma ordem “lógica” é insuficiente:

Que confusão eu tinha na cabeça, seria isto que chamavam de loucura? De uma coisa sai outra e assim sem parar, mas sem mostrar o fio que esclarece a sucessão de fatos. Sim, eu era confuso, o mundo me atordoava, eu vivia sob a suspeição de uma conduta convulsiva, às vezes isso ficava claro para um cachorro vira-lata qualquer que eu encontrava na rua, o último nessa situação me mordeu a barra traseira da calça porque notou eu sei o edema que às vezes ataca no pensamento e que deve me deixar todo esquisito (...) (ACA, 122)

O narrador nunca chega a acreditar no que narra. A dúvida é uma constante durante toda a narrativa. O leitor fica à mercê de um narrador incapaz de unir as pontas do que acontece consigo:

Dou demais de mim a cada chamado de fora, sofro um sério estado de evasão e custo a perceber um outro eventual encargo de atenção tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo de uma canção e termino estando em outra. De mim é tudo tão incerto que chega um ponto do dia como agora em que resolvo me sentar, crispar as mãos nos braços da poltrona e dar um gemido que ninguém mais ouve. (ACA, 81)

A incapacidade dos narradores tanto de *A céu aberto* quanto de *Canoas e marolas* de aceitar estruturas se espelha na formação de conceitos tidos como básicos e fixos, como sexo e família. Em *A céu aberto*, o narrador tem um irmão do qual ele cuida nos momentos de necessidade: “O meu irmão fazia um ar atordoado e esfregou os olhos. Percebi as unhas sujas dele e me bateu uma impertinente vontade de chorar” (ACA, 10). Com o decorrer da narrativa, o narrador perde o contato com o irmão, embora sempre o evoque na memória: “mas, para confessar o certo, desde que o meu irmão sumisse do meu raio de pensamento, desde que eu conseguisse afogá-lo na memória, eu estava àquela hora tão disposto a ruminar o meu próprio cansaço que tanto fazia ficar ali para o resto dos tempos, sem comer, dormir, assobiar, falar” (ACA, 50). Neste fragmento, além da vontade de anular-se

do espaço juntamente com as suas necessidades e anseios, o narrador demonstra a presença do irmão na memória.

A constante presença na memória não impede que uma metamorfose aconteça. Paulatinamente, o irmão do narrador vai se transformando em mulher. Primeiro, o narrador revê o jovem apenas na figura de um adolescente efeminado, usando um vestido de noiva, numa aparente cerimônia de casamento: “quem é?, pergunto, quem é esse irmão se quando voltei a vê-lo dessa vez de longe (...) no começo nem reconheci, ele saindo de noiva depois percebi, o corpo dele ainda não comportava um vestido festivo de mulher plenamente desenvolvida, o meu irmão ainda era um mirrado adolescente” (ACA, 61). Mais tarde, o narrador reencontra-o mais feminino ainda, com “uma suavidade no olhar, os cabelos caídos de um lado da face” (ACA, 68). A transformação está, então, terminada: “e eu ali, por bons minutos com o joelho no chão analisando esse irmão que não reconhecia mais, quem sabe andava se transformando em minha irmã...” (idem). A transformação vai de irmão a uma figura andrógina e desta para uma possível irmã. Mas a metamorfose continua. O narrador passa a considerar a possibilidade de esta figura resultante ser uma mulher separada da identidade do irmão: “olhei-o de soslaio e cheguei a pensar que ele podia ser a mulher com quem eu sempre sonhara. O cabelo escorrido para o lado tapando-lhe o olho...vontade de chegar ali, trazer o cabelo pro lado com a minha mão” (ACA, 73).

Como pode ser percebido nesta passagem: “o meu irmão não morrera naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar” (ACA, 77), o protagonista ainda preserva a memória do irmão. Entretanto, a mulher que surgiu da metamorfose é completa, possui todos traços próprios, corpo totalmente feminino, tem história própria, separada da do irmão doente do qual o narrador cuidava nos períodos iniciais da narrativa, tanto que esta mulher/irmão tem um corpo totalmente feminino, capaz de engravidar e dar à luz.

Em *A céu aberto* a marca sexual biológica não é mais garantia de identidade. Segundo Stuart Hall, a identidade é o que “costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 2001, p. 12). Seguindo o raciocínio de Stuart Hall, se a o narrador protagonista de *A céu aberto* não consegue se “costurar” ao mundo que o cerca devido ao alheamento e incomunicabilidade, a identidade mutável e a não estabilização de estruturas é uma consequência inexorável. As estruturas em questão envolvem também as de ordem sexual

e familiar na narrativa de Noll. O resultado é o cronotopo da fratura que compõe a narrativa do espaço e sobre ele.

A desestabilização da estrutura familiar ocorre também em *Canoas e marolas*. O querer estar nulo no mundo é uma vontade constantemente explicitada pelo narrador:

Se aparecesse, ao invés dela [a filha que o narrador tanto busca], o garoto do sono à beira do rio, eu embarcaria na viagem e o trataria como minha filha, a jovem estudante de medicina a quem eu pediria que me curasse do hábito de beber em demasia, perguntaria se não tinham ainda criado um remédio contra a bebida, alguma síntese que sarasse a necessidade imperiosa de se evaporar de si e se manter pelas ruas em zero absoluto – vômito, quedas, joelhos e dentes quebrados (CM, 30)

A busca pela filha também representa, para o narrador, a busca por alguma redenção que o “salve” do zero absoluto. Ou seja, encontrar uma filha, mesmo que esta seja inventada, que os laços sejam de mentira e que a história seja um engodo, significa salvar-se da flutuação:

Mas agora queria dar uma imagem precisa à minha filha, Marta, um gesto claro, retilíneo, aberto, sedutor. Queria atrair a minha filha, vê-la orgulhosa do homem que a gerara, vê-la contente por conhecer uma corrente de sua origem, eu, um homem de meia idade, a sós com ela para protegê-la das últimas vicissitudes antes que entre na madureza, numa possivelmente confiável autonomia Talvez eu preferisse não precisar de mais nada, nem da existência de minha filha, não, já era tarde para não querer (...) eu precisaria refazê-la dentro de mim e com ela todo um passado ainda latejante (CM, 17-18)

A passagem acima mostra tanto uma urgente necessidade de construir um passado quanto a forte possibilidade deste passado ser apenas uma necessidade de uma história confortante. Ainda segundo Stuart Hall, no contexto pós-moderno, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2001, p. 13). Na fantasia estão incluídas qualquer modelo criado pelo círculo social e nele podemos incluir os laços de família. Em *A céu aberto* a falência do título de irmão e de homem dá-se literalmente. Em *Canoas e marolas*, a metamorfose ocorre na mente e no discurso do personagem narrador, que repete incansavelmente a tônica do cronotopo nolliano: “incerteza”.

Ali naquele ponto longínquo da ilha, à beira de um pedaço quase inacessível do rio, eu sentia o auge daquela incerteza inflamada, tudo se intumescia dessa incerteza e era aquilo sim que chamavam de mistério; tudo o que me cercava sobrevivia agonicamente dessa incerteza, é, sem dúvida, mesmo aquela loira grávida que de fato parecia descendente de húngaros como a também Marta sua mãe, tudo era incerteza, vaguidão, mistério sem realeza divina ou força semelhante, não sei, pois não sei mesmo se realmente fecundei a mãe dessa Marta agora grávida, (...) No meio dessa grave onda de incertezas, dava para especular se o pai dessa criança que se formava no ventre de minha filha não seria eu (CM, 41)

Quando vê o neto recém-nascido em suas mãos, João das Águas o abraça. Mais uma vez, a esperança está presente no amor de um suposto avô pelo neto esperado, que se chamaria Ariel. Esta chama de ímpeto ergue-se às alturas: “agora estava ali, pedindo uma última chance ao lado do primeiro neto. Naquele momento eu já amava Ariel não exatamente como meu neto, mas como a primeira criança que eu realmente tinha no remanso do regaço. (...) Então abracei Ariel quase a lhe pedir perdão pelo meu amor” (CM, 88). Entretanto, como todas as vontades de João das Águas, o amor pelo neto e a esperança contida em seu nascimento também se apagam e chafurdam em meio a seu cansaço arrebatador. A busca por uma história através da relação com a filha e o neto se frustra:

“Vim atrás de um neto, de uma filha, vim atrás do que não posso ter. Se os tenho, por que então filha e neto dormem agora a sono solto no meu cansaço moído de desconfianças? Por que não povoam meu pensamento e fazem dele um arado? Uma lavoura? (...) O que eu queria mesmo era saber contar uma história, ou melhor, ter uma história limpa para contar. Fico aqui resmungando e resmungando e ninguém me ouve e ninguém me acorre” (CM, 82).

Não é possível construir uma história através do neto e da filha. Então, o narrador desiste deste esforço cansativo, pois o pecado da preguiça pune seus praticantes justamente por eles não conseguirem se livrar desta prisão que paralisa o corpo.

“Devolvi o bebê para a mãe. Poderia dizer devolvi a criança para a mãe. Ou: devolvi a peste careteira para esta filha zombeteira que gerei. Mas, inepto ou não para relatos desse tipo, falei que devolvi o bebê para a mãe. Ai, como estava cansado para continuar contando murmurando me lembrando me entalando sempre nesse verbo mórbido, sarna até a prega das sílabas. (...) Hoje só penso em ficar no pouco, deitar” (CM, p. 89)

Além de demonstrar a incapacidade de gerar e fazer durar vínculos afetivos e familiares, o fragmento comprova também a incapacidade de se comunicar através da palavra. Ela é insuficiente, e atribuir significados a cada sílaba é difícil. O narrador de *Canoas e marolas* não consegue partilhar da comunidade comunicativa, pois tudo o que ele realmente quer e consegue fazer é estar em silêncio jogado em seu sono. Ele não era “mais um cara que pudesse chegar para outro como mais um bicho da espécie se reconhecendo noutro, enfim, chegar próximo e ouvir o coração rugir de fúria e depois desatar-se lasso e ruminar a dois, a três, com esse sacramentado elogio de algum fervor comunitário” (CM, 42).

A incomunicabilidade dos dois narradores – de *Canoas e marolas* e de *A céu aberto* – afeta as relações com o ambiente, com o outro e consigo mesmo. Como descrito anteriormente, na parte dedicada ao *cronotopo da fratura*, a percepção do tempo e espaço contida nestas duas obras de Noll refletem o ânimo do homem pós-moderno: em face de todas as mudanças do contexto social, está questionando e subvertendo muitos dos

paradigmas tidos como fixos. O resultado é a formação de conceitos escorregadios, mesmo os laços baseados em conceitos convencionais como os de família.

Apesar de os protagonistas serem estrangeiros vindos de lugar desconhecido e sem destino, apesar de não se integrarem ao entorno, carregam em si um desejo permanente de fundir o corpo à natureza. Isto acontece em *A céu aberto* e, em maior escala, em *Canoas e marolas*. O que parece ser um sentimento antagônico revela-se uma reafirmação do desejo que o sujeito – especialmente os dois narradores dos quais estamos tratando – sente de se acolher a um sentido maior, fundido ao ventre da terra, longe da insegurança de significados. Fundir-se à natureza revela o desejo de estar perto do começo, ventre da terra, onde não há paradigmas nem identidades criadas.

3. *Corpo e entorno: fusão estrangeira*

Como menciona Stuart Hall, a concepção de identidade foi afetada por mudanças culturais que se relacionam com a ligação entre sujeito e estrutura. O resultado dos questionamentos, interpenetração de discursos e desarticulação de estruturas binárias é o deslocamento do sujeito. Essa visão de mundo no qual as obras de Noll estão inseridas permeia as fraturas da narrativa e na narrativa. A sensação de deslocamento causado tanto pelo fato de o narrador ser sempre um estrangeiro recém chegado no espaço em que a narrativa se passa quanto pela incapacidade de transformar a experiência vivida em conhecimento adquirido é uma constante.

A não aderência aliada ao fato de os narradores serem oriundos de algum outro lugar que não é revelado transforma os narradores em estrangeiros constantes. O de *A céu aberto* sente em si o sentimento de ser um estrangeiro e este sentimento está intimamente ligado ao estado de deserção no qual, como tratamos insistentemente durante este estudo, o narrador encontra-se em toda a narrativa. Podemos perceber a comprovação disto quando, após fugir do navio em que se escondia como desertor e aonde se relacionou com um oficial cinquentão, o narrador chega em terra firme. Ao ver-se obrigado a permanecer em trânsito pelo mundo, conclui: “Viver aqui fora não é tão diferente assim de viver no navio?” (*ACA*, 159). Em *Canoas e marolas*, no momento em que o narrador chega à ilha e se declara forasteiro, pois acaba de chegar de um destino não revelado: “Eu estava ali entre todos, mas era um forasteiro, ainda por cima francamente desmemoriado, sem saber bem claramente o que fazia na ilha, por exemplo essa questão da filha, onde realmente estava

delineada e comprovada? onde? onde?” (CM, 32). Mais adiante, ao refletir imerso em preguiça, considera-se um navio, sempre a vagar à deriva como estrangeiros, carregando em si também estrangeiros em trânsito como ele:

me fiz de bobo, deitei, fingi que adormecia, fingi tanto de tudo que cheguei a acreditar que era um navio, que fora feito só para andar sobre as águas, João das Águas que era, carregando em minhas vísceras os dramas dos viajantes, seus temores do mar, suas dúvidas, amores passageiros ou peregrinos, tédio infinito, desejo de se atirar aos tubarões. Eu estava deitado na areia e eu era todo fingimento, provocação sem causa... (CM, 45)

O sentimento de forasteiro está presente em toda a narrativa. Entretanto, ele está constantemente ligado ao fato de o narrador querer penetrar no ambiente que o rodeia. Ao mesmo tempo em que se esquia da comunicabilidade com o espaço, os narradores tanto de *A céu aberto* quanto de *Canoas e marolas* sentem a contraditória e insistente vontade de fundir-se a ele, transformando-se, literalmente, num elemento da natureza que os cerca.

No fragmento a seguir, o narrador de *Canoas e marolas* reflete sobre o motivo pelo qual ele se sente exausto no mundo. Embora não obtenha respostas, trata seu corpo pela terceira pessoa e manifesta o desejo de fazer parte da paisagem:

E por que este alvoroço revirado na surdina? Se o núcleo do mundo, como queiram alguns, estava ativado em lucidez, sobriedade e parcimônia, por que fora eu o escolhido para atuar no desregrado corpo na areia da praia? Era isso que o fazia extenuado? Por aquela embutida exposição pretendia fundir-se impassível à paisagem? Por quê?, se no fundo eu não passava de uma carne abatida sem nenhum propósito claro de comércio com o ambiente em torno... (CM, 45-46)

Quanto ao desejo de confundir-se com a natureza, deve-se fazer menção especial ao protagonista de *Canoas e marolas*. O seu nome João das Águas se mistura com as descrições das águas do rio que corta a ilha e que lhe faz companhia por maior parte do tempo. O movimento do protagonista, por exemplo, muitas vezes é descrito como o movimento das águas: “aquele gesto de bater três vezes no peito não pertencia a ninguém, nem a algum eventual interlocutor nem a mim próprio, eu estava ali, batendo no peito no mesmo andamento das marolas, e isso me irmanava ao movimento das águas, e isso me dava um novo crédito diante daquele pequeno mundo que me revelava ali, na beira do rio” (CM, 44). Toda a reviravolta ensaiada pelo protagonista e toda a ameaça de ímpeto refletiam nas águas do rio através de ondas agitadas, como se as marolas traduzissem as perturbações do pensamento:

Ali por perto mesmo cuspi de novo: de um modo encardido, asqueroso, quase sangrento. As marolas balançavam na beira, fazendo seu ruído de jaculatória velada. Como era bonito e heróico cuspir daquele jeito enquanto as franjas do rio faziam aquela canção. (...) A cada brusca extração da minha saliva adoentada eu arrancava de dentro uma ferocidade que ao cabo se esfarinhava nas extremidades do rio. A cada escarrada eu lançava uma semente naquela terra acovardada a se desintegrar na areia aquosa. A cada escarrada puxava de dentro de mim um subproduto a marcar o solo veneno regozijo raiva (CM, 48).

Nesta passagem, não se pode notar a divisão entre o narrador e o rio. As escarradas de João das Águas, neste fragmento, são as mesmas escarradas que o rio desprende através de suas marolas que quebram na beira. Em muitos momentos da narrativa, as “Águas” que compõe o nome do narrador são as mesmas que correm no rio. O narrador é uma confusão entre sujeito existente no âmbito da narrativa e componente do espaço.

Entretanto, novamente, o nome de João das Águas e sua íntima ligação com o rio pode estar fazendo menção à sua busca pela linha da vida através de herdeiros e ascendentes. Na tradição simbólica (cf. CHEVALIER et GHEERDRANT, 1989), para inúmeros povos, a água significa fertilidade, o sêmen que fecunda a terra. Na tradição judaico-cristã, água é fonte da vida, purificação, regeneração. Um exemplo da água como fonte geradora está nas “Palavras do Senhor”, em Is 55, 10-11. O próprio Senhor chama os fiéis para que façam germinar a sua palavra como a chuva germina a terra: “Assim como a chuva e a neve descem do céu e não voltam mais para lá, senão depois de empapar a terra, de a fecundar e fazer germinar, para que dê semente ao semeador, e pão ao que come, o mesmo sucede com a palavra que sai da minha boca”.

Na tradição cristã, o significado da água se estende como símbolo mais representativo da purificação quando tomamos por base o sacramento do batismo. Na narrativa de *Canoas e marolas*, o significado da água, de João das Águas e do mito cristão da ganham ainda mais força. João das Águas pode se relacionar com João Batista devido à sua já referida intimidade com as águas e com o rio. Segundo a escritura sagrada, o batismo é o sacramento da remissão dos pecados. No evangelho de São Lucas (Lc 3, 3), João Batista é descrito como o filho de Zacarias, que percorre toda a zona do rio Jordão “pregando um batismo de penitência para a remissão dos pecados”. João Batista sai pelo deserto para, através do poder da água, fazer com que os batizados se arrependam e procurem a penitência para seus pecados.

A associação entre João das Águas e João Batista é plausível face ao elemento onipresente da água, à presença maciça do rio e a importância do discurso sobre o pecado. Mas essa associação torna-se irônica quando a colocamos frente ao cronotopo nolliano da fratura: o mito da purificação e remissão do pecado é quebrado. João das Águas é devoto da preguiça que o impede de efetuar suas vontades. João das Águas é a negação de João Batista, pois este é, assim como os heróis nacionais são criações históricas, João Batista é uma criação da tradição religiosa. Assim como os sistemas de linguagem, sexo e sexualidade, família, história e percepção são questionados em nome de formas de

identidade que contemplem o sujeito em sua totalidade através da “expressão pela palavra que é pensamento bruto, suor, leite, esperma” (SANTIAGO, 2002, p. 77), a narrativa nolliana ironiza a identidade adquirida pela tradição da fé religiosa.

No ensaio “Evangelho segundo João”, Silviano Santiago reflete sobre as questões religiosas de Noll, especialmente presentes em *A fúria do corpo*. Embora trate especificamente deste romance, Santiago faz considerações sobre a escrita de Noll e a religião, considerações que começam já no título do ensaio: ao mesmo tempo em que trata do São João evangelista, o ensaísta se refere ao próprio João Gilberto Noll. Na presente reflexão, estendemos a associação para mais um João, o das Águas. Na parte do ensaio intitulada “Romance de convertido” Silviano Santiago inclui Noll num grupo de “autores que agridem a sociedade de consumo capitalista com o punho aberto da liberdade individual. Autores que questionam a legitimidade da análise da história pelo legado da fé” (SANTIAGO, 2002, p. 75). A religiosidade de *Canoas e marolas*, como em *A fúria do corpo*, “questiona os bons sentimentos da religião, bons sentimentos que apenas tornam acessível a Igreja à burguesia, e questionam ainda a massificação do homem dada pelas falsas revoluções libertárias” (idem).

João das Águas é o negativo de João Batista, pois não sai a proferir a palavra de Deus, como diz o outro evangelho segundo João, da Bíblia: “Surgiu um homem enviado por Deus, cujo nome era João. Veio como testemunha, para testemunho da luz, a fim de todos serem por Seu intermédio. Ele não era a luz, mas veio para dar testemunho da luz” (Jo 1, 6-8). João das Águas também veio para dar o testemunho da luz, mas uma luz que apaga as marcas construídas pela história, pela sociedade e pela fé, marcas que sucumbem em face da linguagem do corpo que se dá em oferenda ao espaço sem o tormento da expressão das palavras. A religiosidade de *Canoas e marolas* obedece ao cronotopo da fratura, pois desvia, necessariamente, daquela que se “estiola em catequismo, bom comportamento, pieguismo e, sobretudo, abstrações” (SANTIAGO, 2002, p. 76):

Custei a pegar no sono. Na parede do quarto, manchas de luz passeavam e eu da janela via no rio algumas canoas em pesca (...) agora as crianças das canoas gritavam umas para as outras, transbordavam gargalhadas, com certeza riam da minha sombra na janela, deste homem que só sabia olhar escondido, como se o olhar guardasse um remorso; sim, ele olhava escondido para seguir as figuras no escuro do rio a pescar, vultos a gargalhar daquela sombra na janela que não sabia vir para a farra das águas, negando o seu próprio nome, João das Águas, um homem que se escondia ali mirando figuras que pescavam e que na realidade não via nada de vivo nas feições nem nos gestos de pescar, só vultos, apenas vultos gargalhando na noite e que não o deixavam dormir (...) sem saber que se preparava para velar o mundo que ele já não conseguia acompanhar no seu sonambulismo, na sua evasão inodora, na sua camuflagem de alheamento, distração e fuga (CM, 52-53).

Na passagem acima, percebe-se a latente incapacidade de escapar do alheamento e o olhar nebuloso que transforma em vultos as coisas em volta. Mas pode-se perceber, principalmente, o conflito entre o desejo de fazer parte do espaço e de fugir dele. O protagonista nega o nome “João das Águas” e veste a camuflagem do alheamento, pois não é capaz de fazer parte das farras das águas. É João das Águas, e sua condição é irônica e contraditória.

O desejo de misturar-se com o espaço também é detectado em *A céu aberto*. Enquanto trabalhava de vigia noturno no paiol, o narrador costumava acender uma vela no areal e permanecia em estado de meditação durante algum tempo. Durante este período, num ambiente de total calma, o narrador entrava em contato com seu interior material ao mesmo tempo em que observava a natureza e ouvia o som do ambiente:

Tudo parecia parar um pouco para ficar comigo, às vezes a música de um fagote à beira do rio, um músico que enlouquecera e só queria saber seu fagote em certas noites à beira do rio, alguns pássaros noturnos se excitavam, respondiam com seu canto (...) pois então ouvindo o fagote costumava acender a vela no areal (...) ouvia aí se quisesse as batidas do meu coração no âmago da melodia, sentia nas veias a circulação deslizar mansa, e o s olhos postos na chama e os ouvidos no fagote, e tudo parecia bem mais visível que antes, as árvores do bosque, a areia fina aos meus pés, cada coisa, como se nada precisasse da luz da lua para se desvelar, como se tudo tivesse sua luz própria. (*ACA*, 110)

Os sons da natureza se confundem com o som das batidas do coração. A visão se integra ao entorno, fazendo com que as limitações causadas pela falta de luz se esgotem. Nesse estado meditativo no ambiente do paiol, o narrador entra em comunhão com o espaço. Dilui-se na paisagem e se perde num estado de “zero absoluto”, como faz o narrador de *Canoas e marolas*, que sempre menciona a vontade de sarar, a “necessidade imperiosa de evaporar-se de si e de se manter pelas ruas em zero absoluto” (*CM*, 30). O mesmo estado meditativo de *A céu aberto* se repete em *Canoas e marolas*, quando João das Águas fecha os olhos e se confunde com as flores: “Agora eu estava ali, enfermo sim, a energia rasa, soprando bolhas de ar pelo largo descampado, soprando minúcias voláteis de plantas típicas da ilha, lilases, armênias, conceições” (*CM*, 30).

Zero absoluto seria um estado em que as coisas do mundo tidas como definidas são dissolvidas no ar natural. É o único refúgio da tortura da identidade que são impostas. Os opostos representados pelo desejo de fundir-se ao espaço e o estado de forasteiro incomunicável acontecem durante toda as narrativas dos dois romances.

Para o narrador de *A céu aberto*, por exemplo, a natureza garante o efeito de apagar-se, de desertar: “quando começou a cair a chuva com seus raios e trovões de praxe pedi dentro de mim que ela ajudasse a me apagar do mapa, sabendo que chuva nenhuma naquelas plagas teria a boa vontade de me conceder o favor de acabar comigo” (*ACA*, 65).

Entretanto, nesse movimento contraditório entre ser estrangeiro e querer fundir-se ao espaço, um elemento do entorno concreto se destaca: quando querem tornar-se parte da natureza, os dois protagonistas escolhem, o desejo de tornarem-se *pedra*. Dentre os objetos que aparecem na narrativa, a pedra é o mais recorrente. Ela, muitas vezes, tem sentido especial, quase santo, digno de reverência:

Vejo esta pedra no chão. Me ajoelho. Toco nela. a pedra tem uma grata aspereza. Sou cego, não enxergo mais. Enquanto apalpo a aspereza da pedra não tenho nada para olhar. Um dia serei uma delas, jazendo quem sabe no topo de um monte (...) Existem dias sim em que eu me canso de ser gente (...) Sim, quando me canso muito penso no estado mineral, repouso sem morrer (...) (ACA, 127)

Quando se refere à pedra e toca nela, o narrador parece estar tocando um objeto sagrado. A posição “de joelhos” acentua o caráter canônico: ela é um símbolo das vontades do narrador frente às dificuldades de perceber e ser percebido. Ela simboliza a existência sem a necessidade de comunicar-se, ou seja, “um repouso sem morrer”. Esta característica se repete ao longo de toda a narrativa. Quando estava no *front*, o narrador de *A céu aberto* quer incorporar-se à natureza para se tornar invisível aos olhos dos outros para que ele mesmo possa esquecer da própria existência:

Eu poderia me incorporar de vez à natureza em volta, tornar-me impiedosamente refratário às palavras do soldado, submeter os meus sentidos até um ponto em que se afogassem no indiferente repouso daquilo que compunha o bosque, impregnar-me inteiro da minha própria existência como aquela pedra recoberta de limo, a folha seca, a matéria preta que um dia constituíra o morcego (ACA, 39)

Pode-se notar que, ao mesmo tempo em que é “refratário”, estrangeiro, forçado a viver num espaço estranho, se comunicando com soldados estranhos, o narrador escolhe justamente o espaço em que se encontra como um refúgio. Fazer parte da natureza, das árvores e ser a pedra é garantia de que não é mais necessário se comunicar com a comunidade em volta. O querer ser pedra e outros elementos da natureza do narrador de *A céu aberto* retorna com mais força momentos mais tarde quando ele está vigiando o paiol de madrugada:

Se eu viesse mais uma vez era o que eu de novo ia querer, vigia de um lugar tranquilo assim, me preparar aí quem sabe para voltar então numa terceira vida como uma pedra um bicho a água do lago das Almas uma única folha de uma árvore, um não-sei-quê, um nada, um trapo impregnado de vento já estaqueado de tão duro, um trapo quase outra coisa, já um pedaço de pau quem sabe já encoberto por uma camada cristalizada de areia. (ACA, 116)

Os elementos da natureza, neste fragmento, estão misturados com outros de mínima significação. Percebe-se que um “trapo impregnado de vento”, “um não-sei-quê, uma nada” se juntam à “pedra, um bicho a água” como elementos quase invisíveis socialmente, ou seja: não participam da comunicação tradicional, não precisam usar palavras e códigos

de linguagem para contemplar e fazer parte do mundo. Ser pedra é esquecer-se e ser esquecido no mundo. O narrador chega a essa conclusão em um momento mais adiante na narrativa:

às vezes esqueço de tudo, fico igualzinho a uma pedra; quando nessas fases chega a manhã vou para a casa mas esqueço até de dormir, fico assim por dias, sem resquício de sono; o que me faz lembrar às vezes as horas adormecidas é quando fecho os olhos por um tempo maior não para um cochilo mas para apreciar as manchas das cores mais diversas evoluírem na minha tela íntima (...) idéia vaga de uma coisa que chamamos de sono (...) morrer deitado ruim não deve ser (ACA, 124)

Ser pedra significa um estado entre o sono, a vigília e a morte. Este estado é a amnésia, ou o mais completo esquecimento de si e do mundo. A tão desejada dissipação sem vestígios. Entretanto, a chave da fusão entre personagem e natureza encontra-se nos momentos finais da narrativa. Quando está sendo perseguido por deserção, o narrador faz suas últimas considerações sobre seu desejo de fundir-se ao espaço:

Mas o que eu queria mesmo era estar na boca de uma floresta do planeta, me perguntado se não deveria varar lá por suas entranhas verdes e me entregar para a primeira fera. Ser triturado e ressurgir na primeira manhã dentro de uma nova cápsula de vida como, por exemplo, *um ente escuro da floresta, inominado, fugaz, inapreensível para a percepção alheia. Para que tenho de ser alguma coisa precisa dentro deste país que tentarei viver?* (ACA, 158, grifos meus em itálico)

Nota-se claramente que a já referida fusão significa, mais do que qualquer coisa, ser literalmente inapreensível, incomunicável, e imperceptível. A natureza seria um ventre que carrega em si a força de anular, de deixar de existir. O mesmo acontece com o narrador de *Canoas e marolas*. Fundir-se ao espaço significa, para João das Águas, a frustração total de suas buscas: a filha procurada e o neto em seu ventre são identidades inventadas que reafirmam a sua incapacidade de gerar, de criar vida, de se integrar no tempo e no espaço e de reconhecer-se numa geração.

Quando existe a vontade de partilhar socialmente as atitudes para então ser percebido pelas pessoas, ela se escoa facilmente. Como no episódio em que aparecem três jovens “guerreiros” montados em jet skis. A presença cheia de energia dos rapazes gera ímpeto, que apesar de acender a esperança, não passa de vontade pequena e pouco duradoura que não consegue vencer a força da indolência.

Eu levantei como querendo disfarçar não sei bem o quê, talvez minha problemática inércia. O pavio que sustentava de imagens meus miolos, ainda não bem extinto, ainda a se expressar lá dentro em bolhas de idéias que logo se arrebentavam: (...) uma resistência vaga, talvez de não arrefecer minha profusão imaterial. (...) que me levava a acreditar que eu ainda estava firme, exalando enérgicas conjecturas, no limiar de uma descoberta que me traria um novo encantamento: de um novo ideal. (CM, 46)

Mas o “pavio” que fazia explodir as bolhas de energia logo se apaga, como se vê momentos depois, quando João das Águas desacredita no momento e se aquieta, desprezando novamente a tentativa de trocar informações com o mundo: “Mais uma vez eu estava atarefado de mim. (...) Eu mínimo como um grão de areia. Ninguém me via, eu era transparente” (CM, 49). E pouco mais adiante: “Por que insistir se o cansaço estava em tudo?” (CM, 51).

João das Águas existe corporalmente, mas é uma corporalidade “com um desejo infinito de esquecer as leis do tempo” (CM, 25) e com necessidades e vontades dissipadas ou dissipáveis. Seu estado mental é também flutuante. É incapaz de perceber e atribuir significados para o mundo. Diante disso, a materialidade física e a subjetividade da mente perdem o significado, restando ao sujeito a alternativa de ficar alheio ao mundo, invisível. Se levarmos em conta esse fator, o final dado para o protagonista é uma concretização de seus anseios: João das Águas fica paralisado no alto de um monte, seu estado é semelhante à morte, mas uma morte que se confunde, literalmente, com uma transformação em pedra, totem na aldeia indígena:

Aqui é meu último repouso, concluí. E a parte superior do meu corpo pareceu também se paralisar. É... como uma pedra, uma esfinge no deserto, senti o vento encontrar na minha pele um duro contentor, uma alma à altura de sua força. (...) Sim, eu era uma pedra, uma esfinge no deserto... o vento se transformava pouco a pouco numa calmaria agora a se perder de vista, quase lunar...(CM, 105)

Como mais um vegetal ou mineral da natureza que não tem obrigações senão a de estar em completa inércia, João das Águas se entrega à impossibilidade de ser um núcleo preciso e comunicável. O movimento com relação ao espaço, portanto, é duplo: ao mesmo tempo em que é estrangeiro por não co-produzir com o ambiente que o cerca, o protagonista quer se fundir a ele pelo mesmo motivo: o desejo de permanecer indiferente.

Como foi possível observar, a pedra é um objeto de grande importância quando se trata de fundir-se no espaço tanto em *Canoas e marolas* quanto em *A céu aberto*. Segundo Jean CHEVALIER e Alain GHEERDRANT (1989) a pedra ocupa um lugar de distinção no universo simbólico, pois entre ela e a alma do homem existe uma estreita relação. As pedras brutas, tal como encontradas no ambiente natural da paisagem – como nos romances em questão, pois todas as pedras às quais os narradores se referem estão no ambiente natural cobertas por limos ou areia, e, aparentemente, não são polidas ou talhadas –, são trabalhadas pelas mãos de Deus e dadas à natureza. Sobre a pedra se constrói o “edifício espiritual”, ela simboliza, na tradição judaico-cristã, a base fundamental da construção eclesial. Conforme Mt 16, 13-18, o reino, representado pela igreja, é

comparado com um edifício a ser construído sobre a pedra fundamental: a que é representada por Pedro. O próprio Cristo oferece a Pedro uma rocha que servirá de base para a igreja messiânica, pois Pedro reconheceu de Jesus. A pedra se torna, portanto, a representação do mito fundador, da base sobre a qual se constrói um Reino, o início de tudo, útero gerador de uma potência que é capaz de se erguer, desenvolver-se e edificar-se.

A pedra aparece como base de uma construção sólida baseada nas palavras do Pai, como pode ser observado na parábola da “Casa sobre rochas”: “Quem escuta as Minhas palavras e as põe em prática é como o homem prudente que edificou a sua casa sobre a rocha. Caiu a chuva, engrossaram os rios, sopraram os ventos contra aquela casa; mas não caiu, porque estava fundada sobre a rocha” (Mt 7, 24-25). Em Noll, por outro lado, fundir-se à natureza é tornar-se possibilidade. Enraizar-se é como se tornar um zero e partir do zero para a vida. Mas esta não é uma tarefa fácil, pois a única forma possível de viver, para os protagonistas de Noll, é em trânsito, sendo que nele o lar é o espaço passageiro.

Não, as coisas ali naquela praia ensolarada não eram cofres de diáfanas especiarias. Inebriado daquela claridade eu encostava nos poros a pegar fogo de cada relevo ou reentrância e eu próprio estava assim, quente. Somente isso: quente era o centro da satisfação e quente suas ramificações, por mais esparsas e passageiras que se mostrassem. Quente... O lar é quente, e eu estava no lar. Como um filho pródigo, eu voltara. E enfim pronto para ir. Pra onde? Pra onde as águas me quisessem. (CM, 96)

O tornar-se pedra, ou o fundir-se na natureza constitui um ato cronotópico do zero absoluto, pois é o elemento do espaço que mais denota imobilidade e incomunicabilidade é a pedra. Ela para não precisa levar em si as marcas do tempo e está imóvel no espaço, mas fazendo parte dele, ao mesmo tempo. Ela não cresce, não gera, não carrega cabelos grisalhos, não se comunica com o entorno através de palavras. Portanto, a única maneira de aliviar-se, abandonar a mente, estar em estado zero é tornar-se uma pedra. Não há mais sentimento de contradição entre fusão e não identificação com o espaço quando a função cronotópica da pedra – imobilidade espacial e temporal – se revela, pois se fundir no espaço como pedra é realizar o desejo de ser zero absoluto.

Ser pedra não é ser o mito fundador, base dos primórdios da história de uma nação sólida. Em Noll, esse mito é relativizado, assim como todos os paradigmas, pois estes podem ser considerados uma tentativa frustrável de dar uma constância consoladora à vida. Ser pedra, portanto, é, sim, estar no cronotopo do “não-lugar” onde o tempo não deixa marcas, não é preciso gerar e se comunicar. Ser pedra é estar em um estado semelhante ao da morte, em não é mais necessário fugir das pulsões, como conclui João das Águas ao narrar que “não tinha mais como me afastar do círculo furioso, pois não havia para onde

fugir, é, eu não conseguia vislumbrar um não-lugar que não fosse a própria morte” (*CM*, 57-58).

Conclusão

Pode-se chegar, a partir desta reflexão, a uma conclusão dividida em dois pontos principais. O primeiro refere-se ao fato de a narrativa nolliana desviar do sistema kantiano de perceber e processar as experiências do mundo. Essa característica peculiar nos leva ao segundo ponto: os narradores das obras em questão discursam sobre o espaço – dentro dos limites conceituais propostos – e constroem um cronotopo crítico, o da *fratura*.

As obras de Noll, embora aparentemente deslocadas de um discurso reflexivo, questionam o próprio sistema de perceber e transformar experiências em conhecimento. Dialogam, assim, com sistemas de pensamento que consideram positivamente o uso autônomo da razão, como o sistema kantiano, por exemplo. Em *Canoas e marolas* e *A céu aberto* quaisquer processos construtivos de contato com o objeto, processos mentais inatos e formação de conhecimento têm suas condições de possibilidade colocadas em questão. A possibilidade do sujeito kantiano, que nasceria com a capacidade de significar através da síntese das representações, é questionada pelo narrador nolliano, pois este não tem mais a incumbência de construir seu conhecer, não possui mais um conhecimento fixo de si nem do mundo que o cerca. Os padrões são construídos socialmente não para dar significado real ao mundo, mas para construir uma unidade autoritária que os narradores tanto de *A céu aberto* quanto de *Canoas e marolas* não se dispõem a aceitar.

As narrativas em questão constroem-se sobre o fracasso de operações mentais já ineficientes para o curso da existência de seus narradores; também quaisquer referências tradicionais, como a história da nação, a família, o sexo, a casa, a ascendência e descendência, a origem, o passado e o futuro, mostram-se insuficientes para eles. Essas concepções existem nas narrativas para dar uma idéia falsa de sentido, revelam-se meras convenções sociais que dão às coisas flutuantes – como os personagens de Noll – um significado momentaneamente pacificador, sob uma sensação conformista passageira.

As formas de percepção dos personagens principais dos romances definem-se pela palavra “deriva”. Estão à deriva pelos ambientes concretos, as relações com os outros personagens também são transitórias. A quebra de modelos, que atinge a maneira – descrita por Kant – de sintetizar as experiências, determina o cronotopo nolliano, que reflete o homem pós-moderno e cuja essência é a fragmentação de toda e qualquer noção de verdade, de certo, dado e inato. O que move o sujeito em Noll é um olhar que não pode ser subjugado por falsos paradigmas, a narrativa é a palavra que se exprime pela evasão do corpo no mundo e não pela imposição semântica.

Bakhtin aproveita de Kant a noção de indissociabilidade entre tempo e espaço como “formas da intuição” e a transpõe para o estudo do texto literário. Isso possibilita entender, sob uma leitura dos olhos de hoje, que a literatura, mesmo esfacelando-se sob a instabilidade e indeterminação, como no caso de Noll, mantém-se “capaz de dizer” na interlocução que integra. Pois nela preservam-se unidades fundamentais de uma racionalidade não mais restrita à consciência do sujeito, mas a um discurso (uma interlocução) conduzido social e historicamente, dada à própria natureza da linguagem. Portanto, mesmo a “desterritorialização” dos personagens nollianos assume sentido para a construção de um cronotopo, que não se furta de ser “a ponte entre o mundo real (fonte de representação) e o mundo exposto no discurso (mundo representado)”. O permanente viajar pelo “não-lugar” da narrativa de Noll representa um microcosmo de questionamento da condição humana, e o narrador prega a impossibilidade de consolidação de marcas identitárias.

À luz das reflexões desenvolvidas por Bakhtin, cabe definir o cronotopo nolliano como sendo a constituição do passar do tempo, ou o correr de uma vida sob o signo da deslocalização e da ausência, de modo que o tempo se esvazia de sua linearidade. O tempo de Noll é um contínuo de deambulação sem destino agregada às buscas dos personagens que tentam dar sentido às suas histórias. Entretanto, a frustração decorrente da inexorável dificuldade de achar o que se procura relativiza o próprio objeto procurado. O resultado geral é a evocação de unidades de sentido herdadas da tradição (religiosa, simbólica, literária) para que elas sejam, passo a passo, reveladas como insuficientes, em uma espécie de trajeto por um museu de obras inacabadas à espera de significação.

Para encerrar o trajeto reflexivo com o retorno ao objeto de partida, segue a definição do cronotopo de Noll pela dicção do próprio autor. Ele a faz proferir pela esposa/irmão do narrador de *A céu aberto*, que chega de um período vivido em Estocolmo com o filho de Artur:

[a] associação das coisas efetuadas pelos mortais é regida pelo puro acaso, pois trata-se apenas de uma construção mental e não do eco de alguma realidade; (...) o homem para ser minimamente feliz deveria fazer de conta que acredita nessa construção, só isso: o segredo da serenidade de espírito estava na capacidade de fingir que aceita, sim, que se aceita essa louca fábulação para se alcançar uma espécie de impermeabilidade entre esta grande falha do Nexo, é, assim mesmo, com N maiúsculo, pois esse conceito aí é uma casa que alugamos em certos períodos para nos abrigarmos da guerra entre todas as coisas avulsas: um refúgio (...) o despedaçamento da vida deve ser curado com a grande mentira da unidade, e disso não podemos fugir, gostou? (*ACA*, 123-124)

O trecho sintetiza sob elementos espaciais explorados à exaustão no próprio romance (casa, refúgio), o cerne da condição existencial que o próprio romance representa: abrigo enganoso contra um nonsense inexorável. O sujeito se vê defronte do espaço relacional e físico e o apreende segundo seus anseios de incomunicabilidade e fragmentação de paradigmas. Justamente por não conseguirem dar ao “Nexo” um lugar em suas vidas, os narradores de Noll se transformam nesta mistura de conceitos fragmentados, indiferença com relação ao mundo e incapacidade de co-produzir com o ambiente e de estabelecer laços com o outro e com o entorno. Ainda assim, alugam de tempos em tempos, a casa da linguagem (morada do ser?) para se abrigarem da guerra entre todas as coisas avulsas.

BIBLIOGRAFIA

Romances de João Gilberto Noll:

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. 3. ed. Rio de Janeiro:Rocco, 1991.

_____. *A fúria do como*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Hotel Atlântico* Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Canoas e marolas*. São Paulo: objetiva, 1999.

Entrevistas

NOLL, João Gilberto. A busca do romance sinfônico. *Leia*, n. 100, fev. 1987. Entrevista.

_____. Sonhar é preciso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16jul. 1988. Idéias. Entrevista.

_____. Na fúria da linguagem. *Jornal de Brasília*, 31 mar. 1989. Entrevista.

_____. Um dedinho de prosa para Noll e Sant'Anna. *O Estado de São Paulo*, 1 abr. 1989. Caderno 2. Entrevista.

_____. Meu tema é o homem avulso, diz Noll. *Folha de São Paulo*, 16 nov.1991. Letras. Entrevista.

_____. Ilusões perdidas. *Jornal da Orla*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1991. Caderno Especial. Entrevista.

_____. Por mares de águas revoltas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 21 abr. 1997. Caderno G. Entrevista.

_____. Gosto das coisas que geram inquietude. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 set. 1997. Idéias, n. 570.

_____. Terapia em caminho de escuridão. *Rascunho*. Julho de 2002. Entrevista.

Sobre João Gilberto Noll

APPOLONI, Rodrigo. Preguiça de uma realidade insuficiente. Disponível em:
<<http://www.joaogilbertonoll.com.br/resenhas.html>> Acesso em: 15 de set. 2003

ABREU Caio Fernando. Paixão da escrita. *Veja*, 16 dez. 1981.

_____. Entre paredes de vidro. *Isto é*, 03 jul. 1985.

AJZENBERG, Bernardo. Volume expõe decantação estilística de Noll. *Folha de São Paulo*, 13 dez. 1997. Ilustrada.

_____. *A céu aberto* radical. Disponível em:
<<http://www.joaogilbertonoll.com.br/resenhas.html>> Acesso em: 15 de setembro de 2003

ALVES, Marcelo Fonseca. *A céu aberto*: sem nome, lugar e destino. Disponível em:
<<http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos002.htm>> Acesso em: 15 de setembro de 2003.

ALVES, Regina Célia dos Santos. *A focalização e o absurdo existencial em Hotel atlântico, de João Gilberto Noll*. In: X Seminário do CELLIP (1996). Anais. Londrina: CELLIP, 1996.

ANDRADE, Fábio de Souza. A ficção retém da alegoria. *Folha de São Paulo*, 12jan. 1997. Mais!

CALIRMAN, Claudia. O profissional Noll. *Isto é*, 19 abr. 1989.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. “*A céu aberto*: a poética da transgressão”. In: *Lucero: a journal of iberian and latin american studies*. Volume 11, Spring 2000. Disponível em <<http://ist-socrates.berkeley.edu/~uclucero/luc00.html>> Acesso em: 05 de fevereiro, 2004.

CASTELLO, José. Os anos 80 deram romance? *Jornal do Brasil* Rio de Janeiro, 20 fev.1988. Idéias.

_____. Noll joga tudo na inspiração. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 jun.1988. Caderno E.

_____. Noll golpeia os leitores com seu olhar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 abr. 1989. Idéias.

_____. Esquinas do beco sem saída. *O Estado de São Paulo*, 26 out. 1991. Cultura.

_____. Memórias desmemoriadas. *Jornal Valor*, 20, 21 e 22 set. 2002.

CÉSAR, Guilhermino. A fúria do corpo. *Correio do Povo*, Podo Alegre, 16 jan. 1982. Letras e livros.

CONTI, Mauro Sérgio. Voz enfurecida. *Veja*, 17jul. 1985.

DAMBRÓSIO, Oscar. Noll: estilo cinematográfico. *Jornal da Tarde*, 30 ago.1986.

FISCHER, Lionel. Uma dança macabra e fascinante, *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1989.

FILHO, Raul Arruda. A preguiça como maldição divina. Disponível em:
<<http://www.joaogilbertonoll.com.br/resenhas.html>> Acesso em: 15 de setembro de 2003

GAMA, Reinaldo. Tão rápido quanto os últimos duelos. *Folha de São Paulo*, 14 jul. 1985. Ilustrada.

GONZALEZ, Maria. Caos contido. *Isto é*, n. 1428, p. 76,12 fev. 1997.

HOLANDA, Gastão de. Textos curtos, densos. E sempre originais. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19jul. 1980.

HELENA, Lúcia. Fantasmas incômodos. *Revista Fatos*, jul. 1985.

KAPLAN, Sheila. Bandoleiros, entre Boston e Porto Alegre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1985.

LOBATO, Eliane. Sintonia fina: João Gilberto Noll faz ótimo exercício de estilo. *Isto é*, São Paulo, 12 fev 2003.

MAINARDI, Diogo. Palavras ao vento. *Veja*, p. 102-103, 29jul. 1992.

MARTINS, Ivan. Sonata triste. *Veja*, 1986.

MARTINS, Marília. Vivendo ao léu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 nov.1991. Idéias.

MENEZES, Carlos. O confronto de duas culturas em Bandoleiros, romance de Noll. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1985.

MORICONI, Ítalo. Tentando captar o homem-ilha. In: *Matraga*. Rio de Janeiro: UERJ: IFL. vol. 1, n. 213, mai/dez. 1987.

ORSINI, Elisabeth. A chama acesa. *Jornal do Brasil*, 29 abr. 1989. Caderno B.

PAULA, Margareth de. Noll lança hoje Hotel Atlântico. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 mal. 1989.

PAULA, Maria José Angeli de. Entre o perene e o fugaz: a modernidade armada de João Gilberto Noll. In: *Literatura e diferença*. IV Congresso Abralic. Anais. São Paulo, 1994.

PERKOSKI, Norberto. A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll. *Ensaio*, Porto Alegre, n. 9, p. 176-183, 1996.

PESSOA, Isa. Para não morrer na praia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 abr.1989.

PIRES, Maria Isabel Edom. Roteiro de um narrador embriagado. *Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, ago. 1997. Internet.

PONTES, Mário & REIS, Ney. As ficções que o Brasil vai ler na recessão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1990. Idéias.

RIBEIRO, Léo Gilson. João Gilberto Noll: um clarão de lucidez em anos de treva. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 ago. 1980.

_____. Um caso de inaptidão literária. *Jornal da tarde*, São Paulo, 7 jul.1990. Caderno de Sábado.

RODRIGUES, Maria Isaura Pereira. Aspectos metalingüísticos do discurso ficcional de O cego e a dançarina”. In: IV Congresso Abralic. Literatura e diferença. *Anais* (1994: São Paulo). Anais. São Paulo,1994. pp. 691- 694

SAIRÃO, Reynaldo. Fantasmas deste mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 abr.1989.

SANTIAGO, Silvano. O evangelho segundo São João. In: _____ *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. A gargalhada imprevista diante da morte. *Jornal da Tarde*, São Paulo,8 abr. 1989.

SANTOS, Claudete Daflon. O narrador de Viagem: Marco Polo; o outro Marco Polo; Marco Polo em negativo. Disponível em:
<<http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Onarradordeviagem.htm>> Acesso em 18 de Outubro de 2003.

SILVA, Deonísio da. Noll, bem melhor como contista. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 47, p. 180-181, mar. 1982.

SILVA, José Antônio. Como dois bandoleiros. *Leia*, n. 95, set. 1986.

STIGGER, Ivo Egon. Criaturas gestadas na solidão do mar. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 fev. 1989.

SUSSEKIND, Flora. A trilha do delírio. In: *Literatura e vida literária:polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. Mais virão, verás: o mundo como paródia e representação: os novos narradores. *Leia*, n. 95, set. 1956.

_____. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 5,1986.

_____. Reflexão tática *Revista 34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 1, set. 1988.

_____. Trilhas da prosa. *Veja*, 29 mar. 1989.

_____. Ficção em trânsito sem tiradas 'on the road'. *Folha de S. Paulo*, 1 abr.1989.
Letras

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1985

VENTURELLI, Paulo. *Literatura e modernidade*. Conferência proferida no XI Congresso do CELLIP na UNIOESTE, Cascavel, Outubro de 1997.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VILLAÇA, Nízia & SALGADO, Márcio. Nos trilhos da ficção. *Jornal do Brasil*. 2 set. 1989.

Dissertações

ESPÍNOLA, Adriano Alcides. *Corpo e transgressão no romance pós-moderno. Uma leitura de A fúria do corpo e Bandoleiros*. Rio de Janeiro, 1989. Dissertação de Mestrado - UFRJ.

MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno. *João Gilberto Noll um escritor em trânsito*. Campinas, 1993. Dissertação de Mestrado - UNICAMP.

NEVES, Rejane de Castro. *Espaço em aberto na narrativa atual. O exemplo de Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro, 1990. Dissertação de Mestrado -PUC.

PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll* Santa Cruz do Sul: Editora da Universidade de Santa Cruz do Sul, 1994.

SANTOS, Josalba Fabiana. *Precariedade e Vulnerabilidade em A Céu Aberto*. Curitiba: editora da UFPR, 1998

SCHNAIDER, Sandra. *Um passeio pelos espaços de O processo de Franz Kafka e O Quieto animal da esquina de João Gilberto Noll*. Curitiba, 2003. Dissertação de Mestrado - UFPR

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *João Gilberto show: o conto e o espetáculo em O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro, 1985. Dissertação de mestrado - UERJ.

Textos de Apoio Teórico:

BAKHTIN, Mickail. *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- BÍBLIA. Português. *Bíblia. Tradução Frei Alcindo Costa*. São Paulo : Stampley Publicações, 1974.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. [trad. Diogo Mainardi]. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CADEMARTORI, Lígia. “Histórias do Brasil Contemporâneo” In_ *Cerrados*, Brasília, n.º 5, 1996.
- CLARK, Katherine e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. [trad. J Güinsburg]. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. “O marxismo neokantiano do primeiro Bakhtin”. In BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. [trad. Hildegard Feist]. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARACO, Carlos Alberto [e outros]. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Editora Hatier, 1988.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. [trad. Tomaz Tadeu da Silva]. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 7ª edição, 1998.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2000.
- MORICONI, Ítalo. “Tentando captar o homem-ilha”. *Matraga*. Vol. 1 nº 2 maio /3 dezembro) Rio de Janeiro: UERJ 1987.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: Diálogos em torno de uma categoria*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço : técnica e tempo, razão e emoção*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: Sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. São Paulo: tese de doutorado – USP, 1999.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ZUBIAURRE, Maria Teresa. *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de cultura económica, 2000.

Anexos

Anexo I

**Comunicação apresentada no XVI Seminário do CELLIP
Universidade Estadual de Londrina, Paraná. em outubro de 2003**

CANOAS À DERIVA

Espaço percebido em João Gilberto Noll

Rosseana Mezzadri Dusi (Universidade Federal do Paraná)⁶

Narrar é um ato sublime. Significa, entre outras coisas, trocar experiências com o ouvinte, transformar-se em baú de informações, relatos, histórias e experiências. Narradores são pessoas que dominam a palavra saem da boca, os dados que têm na memória e as experiências que acumularam pelos caminhos percorridos. Pelo menos é o que se lê na palavra de Walter Benjamin, em sua descrição do narrador em “O narrador: considerações sobre a obra de Nokolai Leskov”. A narrativa escrita é mais valorizada se contiver esse elemento de experiência transmitida, principalmente quando se assemelha às histórias narradas oralmente, como as dos narradores medievais, geralmente anônimos, que contavam peripécias ouvidas ou vividas: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 1983: 198). Em outras palavras, quanto mais semelhante ao narrador clássico mais memorável, valioso e útil é o contador de história, mesmo que escrita.

O viajante ganha status de receptáculo de informações adquiridas a cada parada, a cada nova cidade e a cada nova pessoa encontrada ao longo das andanças. Então, no contexto do narrador clássico de Walter Benjamin, o intercâmbio de experiências acontecia no “sistema corporativo” que associa o “saber das terras distantes, trazidos pra casa pelos migrantes, com o saber do passado recolhido pelos trabalhadores sedentários” (Benjamin, 1983: 199). A narrativa é uma “forma artesanal de comunicação” (Benjamin, 1983: 205) que assume um papel utilitário de aconselhamento de moral, prática, provérbio ou norma de vida.

O acúmulo de experiência é ponto importante para Walter Benjamin. Nesse caso, a memória assume papel primordial, já que é nela que são guardados os dados da experiência. Se “quem viaja tem muito a dizer” – bordão repetido por Benjamin – faz-se

⁶ d_rosseana@hotmail.com

interessante observar o modo com o qual os viajantes olham para o mundo, apreendem o espaço e o transformam em narrativa.

Utilizando um dos viajantes mais conhecidos da literatura, Ítalo Calvino cria *Cidades invisíveis*. Além de construir descrições de lugares inventados, problematizando o próprio símbolo da cidade, Ítalo Calvino mistura narrativas de fatos da memória, frutos da experiência dos narradores Marco Polo e Kublai Khan, com elementos da imaginação. Segundo os diálogos entre o imperador e o viajante, todo esse esforço serviria para preencher a necessidade de espaços a serem descobertos, mesmo que esses espaços sejam inventados, que eles se localizem na memória, no desejo, nos símbolos, nos olhos, nos nomes ou nos mortos.

Esse Marco Polo revisitado presente nessa obra de Ítalo Calvino tece uma narrativa de viagem feita nos tempos de impossibilidade de transmissão oral, em tempos contrários aos medievais descritos por Walter Benjamin.

O narrador de *Canoas e Marolas*, estrangeiro, andarilho vindo de lugar desconhecido, que chega na ilha para buscar uma linha da vida que recomponha um passado e que construa a mera possibilidade de futuro, pode ser considerado um viajante. Também é narrador, pois sua narrativa em primeira pessoa constrói o discurso sobre sua própria saga em busca de antepassados e descendentes por uma ilha paradisíaca cortada por um rio caudaloso, cujo Sol arde impiedosamente e atira o corpo à indolência de um sono pestilento.

Para Kublai Khan de Ítalo Calvino, a narrativa um valor especial: preencher o vazio espacial contra a falta de lugares a serem conquistados. Do diálogo entre esse ouvinte e o narrador Marco Polo resulta uma narrativa dominada pelo imaginário, em espaços fictícios, como uma viagem pelos espaços possíveis da literatura e não apenas pelos espaços possíveis do real e que produz uma narrativa capaz de fabricar espaços indestrutíveis e imunes às “mordidas dos cupins”. Ela preenche o vazio do real, já todo desbravado. Kublai Khan admirava “todos os fatos e notícias referidos por seu inarticulado informante” pois descreviam um “espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras” (Calvino, 1990: 41).

Essa aura não se repete em Noll. No romance *Canoas e marolas*, assim como em vários outros trabalhos de Noll, o narrar é uma necessidade doentia da qual os protagonistas não escondem a vontade de se livrar:

Ai!, já não sei quem fala, quem pensa quem cala, se algum misterioso impostor me domina e exerce por mim essas funções. Teria eu força de vontade para deslindar esse veneno? (...) por isso o melhor mesmo era me cansar, inteiro, ó sim, me canso das palavras que soterram, paralisam, tiram o ar. É... caio desvalido na areia grossa, volto para a senzala do sono, aqui onde já não sei relatar pois que me desfaço, até que o dia me dê novamente algum sinal. (*Canoas e marolas*, 1999: 22).

E, mais adiante: “e eu seria feliz, bem sei, se pudesse ter um pouco do silêncio que me gerara no princípio que esqueci”. (*Canoas e marolas*, 1999: 26).

O protagonista narrador de Noll é como um espectro do “teatro das aparições” – peça teatral contida dentro do romance *A céu aberto* – pois “irrompem para o nada e desaparecem para o nada como verdadeiras assombrações” (*A Céu Aberto*, 1996: 100), quase invisíveis, imprevisíveis, “ignorantes incultos burros broncos massa encefálica dormente crânio oco o que você quiser” (*A Céu Aberto*, 1996: 101). Personagem que quer o mundo a céu aberto, pois nessa situação é possível viver despercebido:

eu pediria que me curasse do hábito de beber em demasia, perguntaria se não tinham ainda criado um remédio contra a bebida, alguma síntese que sarasse a necessidade imperiosa de se evaporar de si e se manter pelas ruas em zero absoluto – vômito, quedas, joelhos e dentes quebrados. (*Canoas e Marolas*, 1999: 30)

Claudete Daflon Santos, no texto “O narrador de viagem: Marco Polo; o outro Marco Polo; Marco Polo em Negativo”, faz uma ligação interessante entre o personagem típico de Noll e o Marco Polo viajante, incluindo o já referido Marco Polo de Ítalo Calvino. O protagonista de Noll não tem bagagem nem nas mãos e nem na memória. Seu destino é o vazio e sua busca dúbia e muitas vezes frustrada. A narrativa é baseada no que esse narrador carente de capacidade contemplativa registra, que são cacos absorvidos por seu olhar mecânico. A relação entre esse olhar mecânico e o espaço que o cerca é precária, pois não há um vínculo meramente passageiro entre personagem e entorno.

Sua identidade fingida não permite a relação com o espaço ou com o outro, o contato é breve, necessário, e não propicia o estabelecimento de vínculos. Esse personagem sem nome e passado não crê na possibilidade de existência de uma identidade que se relaciona ao lugar, pois os espaços já não se oferecem como signos e marcas identitárias. (Santos, acessado em 18 de outubro de 2003).

Para Claudete Daflon dos Santos, o personagem de Noll se assemelha a um “Marco Polo em negativo, pois apesar de viajante, ele não possui o que relatar, pois não apreende o mundo pelo qual transita.”

Na narrativa de Noll, o narrar não é mais transmissão de experiências, mas sim o resultado do olhar mecânico do sujeito sobre o mundo que não o completa e com o qual ele

não consegue co-produzir. É como se lhe fosse negada a faculdade essencial para ser um narrador benjaminiano: a de acumular experiências, apreender o mundo e guardá-lo na memória. O que ocorre então é a falência da experiência. Não há o que lembrar, pois o contato é breve e a lembrança nebulosa. Não há porque preservar laços, pois eles não são atados com a força necessária para perdurar.

João Gilberto Noll não se dispõe a fazer com que seus romances possuam uma dimensão linear. Em suas narrativas, o sujeito está completamente só e carente de uma voz no mundo seja ela de si próprio – pois ele não é ouvido, não possui o que dizer, não pretende ser absorvido – ou uma que o represente – ninguém intercede por ele, ninguém o socorre. Não há exaltação do sujeito, pois não há nele a capacidade de co-agir com o mundo. Logo, não há nesse personagem algo que o convide à contemplação compartilhada, não existe a troca entre ele mesmo e o mundo e quando inquieto se vê e vê o que o rodeia, tem a dolorosa conclusão de que é um estrangeiro cuja fortuna é vagar pelo mundo ao qual não se sente incluso e que de forma alguma não lhe pertence. Geralmente, essa realidade é inexorável para os protagonistas, pois eles não podem aderir a ela e nem mesmo mudá-la.

Diante dessas características peculiares da narrativa nolliana – olhar mecânico como uma câmera, necessidade de passar nulo pelo mundo, pelas coisas e pessoas e principalmente a fragilidade das relações, da memória, do destino e das vontades – faz-se interessante observar qual é o papel da percepção do espaço na obra. Como esse narrador de memória frágil, quase instintivo, percebe o seu entorno e o transforma dentro de si? Qual é o papel das manifestações do espaço e como elas se dão no discurso? Qual é a importância da percepção do espaço pelo protagonista nas relações dele com os demais personagens?

Quando se fala de espaço, apreensão do mundo e experiência, é inevitável fazer alusão à filosofia kantiana. Para Kant, o conhecimento é um instrumento para nos apoderarmos da verdade e sua obra *Crítica da razão pura* se debruça na tarefa de refletir sobre a faculdade do conhecer, de conhecer o próprio instrumento pelo qual tomamos o mundo e nos apoderamos dele: a razão. O espaço seria, dentro desse contexto, uma certeza *a priori*, presente no sujeito independente de sua vontade. Todo e qualquer conhecimento sobre os objetos passa inequivocamente pelo olhar, por mais que esse olhar deva passar pelo pensamento legislador da razão para se converter em conhecimento. A posição sujeito frente ao objeto possibilita a apreensão desse e a formação do conhecimento sobre o mundo. Esse fator coloca o sujeito como agente do seu próprio conhecimento, mesmo que submetido às categorias inatas do tempo e do espaço.

É indispensável ressaltar o esforço de Kant para colocar o espaço e o tempo como formas da formação do conhecimento é importante a contribuição da obra kantiana para a ligação entre mente e mundo: o espaço agindo no sujeito ao construir o conhecimento. É o mundo dialogando com a mente e elaborando conceitos, pois como sintetiza Deleuze em *A filosofia crítica de Kant*, “Para conhecermos alguma coisa, é necessário não só termos uma representação, mas também sairmos dela ‘para reconhecer uma outra como estando-lhe ligada’. O conhecimento é, portanto, síntese de representações” (Deleuze, 1963: 12), sendo essas representações sintetizadas tanto fruto da sensibilidade (experiência) quanto do entendimento (conceitos *a priori* contidos dentro da mente). Embora o papel do espaço em Kant seja transcendental – como elemento *a priori*, inatingível, inato e inerente a qualquer sujeito e, por isso, legislador – a filosofia de Kant é válida por equilibrar mundo e mente, transformando o olhar do homem sobre o mundo um acontecimento determinante para o conhecimento.

Em *Canoas e marolas*, o narrador João das Águas tem a clara impressão de que, se ele não permanecer nas buscas de sua filha perdida, se ele não tiver certeza de sua existência, ele certamente será engolido pelo espaço em que está: uma ilha tropical, com um Sol quentíssimo e cortada por um rio caudaloso. Desistir de sua busca seria entregar-se à indolência do espaço escaldante que o contamina. O trânsito é necessidade e se ele não acontecer o narrador sabe o que aconteceria: “o próprio desânimo poderia entrar agora como combustível, supurado, certo, mas matéria orgânica desprendendo calor, algum ofício, aí então nos entregaríamos para arder na fogueira que já nos chamuscava. (...) a ilha agora uma nave no mais decantado espaço, quimera em desabrigo” (*Canoas e Marolas*, 1999: 25)

Mas os personagens das obras em questão, que são sujeitos livres, dentro de um espaço circundante, também percebem e processam elementos do entorno de forma a assimilá-lo, formando conceitos e juízos? O Espaço em Noll constitui fonte de fenômenos externos justapostos onde o sujeito se percebe enquanto realidade física e intelectual? Não. O espaço não passa de um elemento personalizado, com o qual o protagonista João das Águas desenvolve um duplo sentimento: o de estranhamento, por ser um evidente estrangeiro a invadir espaços que não lhe acolhem, e a total aderência, pois ele deseja aquietar-se no ato de diluir a si mesmo nos elementos do espaço. Esses sentimentos contraditórios podem ser vistos juntos na seguinte passagem:

isso me irmanava ao movimento das águas, e isso me dava um novo crédito diante daquele pequeno mundo que se me revelava ali, na beira do rio. (...) O mais prático, pensei, seria despejar-me todo na areia, e eu agora de fato sentava-me nela mais uma vez não como um pescador, alguém dali, mas como um visitante que de repente descobre não ter pra onde voltar nem como permanecer naquela paisagem, entre pessoas que já não dão conta do espaço e que se sentiriam incomodadas com a presença de um intruso apartado das gentes, inativo como uma árvore mas sem frutos ou sombra, sem adensar a mata; assim, desse jeito, me agüentariam por ali? (*Canoas e marolas*, 1999: 44)

Se o que determina a intuição do espaço, como observa Kant, é o modo como somos afetados por ele, como o espaço afeta o personagem *Canoas e marolas*? É nesse instante que se faz necessária a inserção do fator *olhar* do narrador que se assemelha a uma câmera, porque apesar de observar, viver, transitar, o narrador não é capaz de fixar conceitos, construir paradigmas. O que resta no narrador é uma vontade latente de anular-se, de não participar de nada. O trânsito pelo espaço acentua a perenidade da mente:

Não havia remédio. Meus sentidos se comportavam dispersos, não me permitiam fixar as imagens do mundo, concatená-las, redesenhá-las na mente se preciso. Eu estava vivo, mas as coisas em volta não me davam permanência.” (...) Eu era agora aquele corpo sentado na baleeira em meio àquele rio descabelado pelo vento, em imperiosa correnteza, mas não sabia ao certo quanto de mim poderia ser visto, fixado. (...) Pois eu mesmo não sabia com exatidão de mim, se adquirira um contorno pela vida ou não; meu corpo talvez resultasse flutuante, informe, tal qual minha mente se ela de fato existisse, se ela de fato não fosse a ilusão de um miasma aventureiro, sim, se ela de fato fosse mente entre as demais. (*Canoas e Marolas*, 1999: 32-33).

O trecho mostra a desmaterialização física no espaço é bastante significativa. O que levaria o narrador a não perceber os limites de si no espaço, como se tudo fosse uma única coisa gasosa misturada é a não absorção do que se vê, não fixação de imagens, impossibilidade de experimentar o entorno. O narrador não absorve a experiência, tornando-se um narrador de olhar mecânico transitório como o olhar de uma câmera.

Essa incapacidade de fixar as imagens do mundo e de ser fixado pelo mundo marca a transitoriedade da própria experiência do espaço. O ato de narrar perde o valor de transmissão experiência acumulada. O espaço se torna, a partir do referido olhar mecânico e descomprometido do narrador, algo nebuloso, escapadiço. É componente impalpável não apreensível. “Agora eu estava ali, enfermo sim, a energia rasa, soprando minúcias voláteis de plantas típicas da ilha, lilases, armênias, conceições” (*Canoas e marolas*, 1999: 30). Portanto, a experiência de espaço não assegura conhecimento acumulado, nem identidade, nem memória. Não existe nenhum “entendimento” sobre as ações que as faça claras, fixáveis. A fragmentação da experiência com o espaço impossibilita a percepção de si dentro do ambiente, tanto que a corporalidade se desfaz. Essa desmaterialização corporal

associada à desmaterialização da percepção do espaço nos é demonstrada *Canoas e marolas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In: *Magia e técnica, arte e política*. 5^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- NOLL, João Gilberto. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- NOLL, João Gilberto. *A Céu Aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SANTOS, Claudete Daflon. “O narrador de viagem: Marco Polo; o outro Marco Polo; Marco Polo em Negativo”. Disponível em <http://www.tulane.edu/~avelar/noll.html>. Acessado em 18 de Outubro de 2003.

Anexo II
Trabalho final apresentado à disciplina
Ficção de língua portuguesa II
Espaço literário e dicção ética em *Grande sertão: veredas*
UFPR, 2º semestre de 2002

RIOS CORRENTES E ÁGUAS PARADAS
Travessias de Riobaldo e João das Águas.

Introdução

A Travessia é um tema de grande importância tanto para *Grande sertão: veredas* quanto para *Canoas e marolas*. Ela assume o papel de símbolo do viver e aprender durante a caminhada pelas veredas da vida. Passagem de uma fase menos profunda ética, intelectual e moralmente para um estágio de visão alargada, com conseqüente capacidade de revisão da vida de ângulo mais sábio ou mais crítico. Um alargamento, fruto da absorção dos fenômenos do mundo, da passagem por lugares e situações e a capacidade de adquirir experiência com eles. A travessia está relacionada também à trajetória do corpo do personagem pela geografia e à apreensão dela, que irá corresponder a um aprendizado, fruto da incorporação das experiências dessa travessia. Esse é o caso de *Grande sertão: veredas*, em que o narrador percebe o mundo, ele próprio e o outro, extraindo experiências e a partir delas metamorfoseia-se.

Mas o contrário também é possível. A travessia nem negativo acontece quando existe a incapacidade de apreender o mundo e os sujeitos do entorno e quando não há o intento de interferir e de sofrer interferência do espaço e dos acontecimentos. Quando há a indolência devastadora e a resistência a atribuir significado. Na travessia que não acontece existir não tem sentido. Agonia dessa condição é percebida em *Canoas e marolas* em que a vida se transforma numa constante busca por uma linha, busca dificultada pela constante vontade de deitar-se na areia quente e olhar o rio vagaroso. Embora essa situação seja propícia para a construção de uma narrativa pessimista, em que se esgotam as possibilidades, não é o que acontece com o narrador dessa obra de João Gilberto Noll. O tom de esperança é constante, mesmo nos últimos instantes quando o protagonista se imobiliza totalmente como um totem numa aldeia indígena.

Neste estudo travessia assume grande importância para compreender tanto o aprendizado durante processo da vida e os fatores que levam o sujeito ao encontro de uma imagem diferente de si próprio num instante de reflexão tardio, quanto para observar o seu

contrário: o entorpecimento pela inércia, incapacidade de colocar em prática os ensinamentos do mundo, o ficar estático esperando a morte. Travessia corresponde a aprendizado efetivo percebido em Riobaldo de *Grande sertão: veredas*. O seu contrário – a mera possibilidade frustrada e a incapacidade de conectar os significados do mundo – se mostra plenamente em João das Águas de *Canoas e marolas*. Em resumo, travessia é ato em *Grande sertão: veredas* e possibilidade em *Canoas e marolas*.

A primeira parte desse estudo será dedicada à travessia geográfica e subjetiva de Riobaldo. O aprendizado subjetivo desse protagonista será ilustrado pelas suas relações com o medo e com a coragem, e as conseqüências dos enfrentamentos com esses sentimentos. A mera possibilidade de travessia e a busca frustrada pela construção de passado e futuro combinados com a falta de liberdade de movimentos e incapacidade de trânsito físico, típicos de águas represadas, estarão sendo analisadas na segunda parte. As águas correntes de Riobaldo e as represadas de João das Águas revelam um diferente olhar para o mundo. E a junção dos dois olhares constarão na conclusão.

Parte I

Travessias geográfica e subjetiva: correntezas de Riobaldo.

Travessia é também mudança na forma de ver o mundo. “como um rio intrépido, Rio Baldo (...) empreende sua travessia do sertão e se metamorfoseia em Salamandra – Tatarana – e na serpente portadora do conhecimento – Urutu Branco.”(UTÈZA, 1994, p. 402). Essa metamorfose será ilustrada aqui pelo o que o enfrentamento do medo e o que ele causou para Riobaldo. Esse sentimento, inaceitável no espaço dos jagunços, expõe Riobaldo a suas limitações, “alarga o mundo e põe a criatura à solta”(GSV, 113)⁷. A busca e o fascínio pela coragem e o poder que vem dela – além do amor pelos olhos verdes de Diadorim – irão atrair Riobaldo para a travessia do sertão, vão expor suas vontades às leis da morte e ensinarão a considerar o outro como extensão de si próprio.

Ainda na infância, Riobaldo encontra um menino de traços e atitudes marcantes. De imediato o narrador se encanta pelas “finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível” (GSV, 76). O Menino conduz Riobaldo ao Rio São Francisco e, com sua mão fina e delicada sobre as mãos medrosas de Riobaldo, o faz atravessar o rio profundo de forte correnteza em canoa afundadeira. O Menino tinha sempre um ar de “descanso e paz” frente ao perigo da situação, o que contrastava com o medo incontrolável de Riobaldo.

“Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha.” (GSV, 78)

Esse é o primeiro contato de Riobaldo com o medo que o conduzirá à busca pela coragem, a mesma coragem calmamente proferida pelo menino, que mais tarde descobrimos ser Diadorim:

“‘Carece de ter coragem...’ – ele me disse. (...) Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – ‘Que é que a gente sente, quando se tem medo?’- ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – ‘Você nunca teve medo?’ – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: - ‘Costumo não...’” (GSV, 78)

O convite de Diadorim e sua exclamação: “Carece de ter coragem” juntamente com sua postura serena marca a vida de Riobaldo, como observa Heloísa Vilhena de Araújo em *Roteiro de Deus*:

“A partir do medo, sentida naquela longínqua ocasião, e do seu contraste com a tranquilidade do menino, Riobaldo vai orientar-se em busca da coragem. É, portanto, a coragem buscada desde a infância e adquirida nas veredas mortas que leva Riobaldo à chefia.” (ARAÚJO, 1996, p. 275)

A figura de Diadorim é fundamental para colocar Riobaldo em contato com sentimentos decisivos para que ele tome a iniciativa de vencê-los, e a regra proposta pelo Diadorim menino: “carece de ter coragem” é mote para a travessia geográfica de São

⁷ Todas as referências à *Grande sertão: veredas* desse estudo se referem à seguinte edição: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Francisco e simbolicamente para a travessia da vida, pela geografia do sertão. O medo que Riobaldo sente é fruto da percepção de si próprio dentro de um espaço geográfico intimidador. A consciência da sua pequenez frente à força da natureza e a consciência do seu próprio sentimento de medo frente à coragem do outro (Diadorim) são resultados da interação do protagonista com um espaço natural. Riobaldo adentra corporalmente num espaço geográfico de extrema significação pela magnitude e força, pelo estranho, o nunca visto:

“O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo de um rio grande. Até pelo mudar. (...) Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d’água, de parte a parte. Alto do rio, fechei os olhos.” (*GSV*, 77 – 78)

E tem a capacidade de se perceber nesse espaço e a partir dessa percepção, adquirir experiência, conhecimento de sua própria condição frente à vida. Percebe-se numa posição inaceitável, com “medo e vergonha”. Sobre aspecto da apreensão de si e do mundo, trata Paulo Soethe:

“...o sujeito surge para si mesmo como realidade física e intelectual pela percepção de seu entorno. Percebe o próprio corpo no espaço por oposição ao que lhe é externo. Depara com a natureza, o mundo cultural e o outro, enquanto existências concretas para além de si, pode conceber-se, a partir dessa realidade, como sujeito de sua própria percepção.” (SOETHE, 2002, p. 33)

O processo de contato com o medo percebido através do espaço continua durante o segundo estágio de Riobaldo, quando ele já acompanha o grupo como companheiro Tatarana. Esse estágio é marcado pela falta de livre arbítrio, em que Riobaldo é mero “escravo da morte”, obedecendo a ordens, alvejando e matando. Essa condição parece inexorável, pois como Riobaldo mesmo lembra, “tem um ponto de marca que dele não se pode mais voltar pra trás.” (*GSV*, 153). Não há volta. Sua condição de jagunço no “danadório” é uma estrada de mão única. “Tudo tinha me torcido para um rumo só, minha coragem regulada somente para diante, somente para diante”. (*GSV*, 153). Nesse espaço do matar e do morrer é preciso engolir o medo e a “substância vexada” e retirar de dentro de si o sumo do matador, mesmo traindo sua essência: “E eu estava ali, cumprindo meu ajuste, por fora, com todo o rigor; mas estava tudo traindo, traidor do cabo do meu coração” (*GSV*, 124).

A campanha que inaugura o novo ânimo e Riobaldo é a batalha no Alto dos Angicos, contra o bando dos Bebelos e sob o comando de Hermógenes e Joca Ramiro. Esse episódio vai marcar a transição do Riobaldo inexperiente, que treme como o bambuzal, para o Tatarana, “lagarta de fogo”, homem de “sangue-frio, de matar exato”, de “acabar com todos com brevidade” (*GSV*, 144-145). A batalha acontece num campo plano,

onde o bando adentra ainda à noite, num escuro em que “tudo é mesmo possível”, onde os “mosquitos infernizavam” quem conduz Riobaldo por essa travessia pela escuridão é Hermógenes, “príncipe das tantas maldades”. É nesse espaço sombrio e embebido da lei da morte que Tatarana vai nascer. Seu medo é suprimido pela gana de matar, o que pode ser notado nas seguintes passagens, que são observações feitas pelo próprio Riobaldo a respeito de sua nova sensação de coragem e no espaço brutal do sertão:

“Mas, aí, eu fiquei inteiriço. Com a dureza de querer, que espremi de minha substância vexada, fui sendo outro – eu mesmo senti: eu, Riobaldo jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências. Pesei o pé no chão, achei meus dentes. Eu estava fechado na idéia, fechado no couro.” (*GSV*, 145)

Agora a travessia não é mais no meio do São Francisco, mas no meio de homens, nas batalhas do sertão:

Se a travessia do Rio São Francisco foi uma iniciação à coragem através de um confronto com a natureza, na medida para um menino, o ingresso do moço Riobaldo na jagunçagem configura-se como a prova da coragem no meio dos homens, na luta de todos contra todos, em que a lei é a violência.” (BÖLLE, 2001, p. 339)

Ser duro no sertão é necessidade e enquanto Riobaldo é Tatarana essa é a lei que o domina. A purgação do medo não inclui o respeito ao outro:

“Deus governa a grandeza. Medo mais? Nenhum algum! Agora viesse corja de zebebelos ou tropa de meganhas, e me achavam. Me achavam, ah, bastantemente. Eu aceitava qualquer vuvu de guerra, e me ia em cima, enorme sangue, ferro por ferro. Até queria que viessem, duma vez, por definitivo.” (*GSV*, 112)

Mesmo imerso nesse espaço de guerra, Riobaldo percebe a si próprio e consegue delimitar uma separação entre ele e o espaço obscuro da batalha do Alto dos Angicos:

“Digo tudo, disse: matar-e-morrer? Toleima. Nisso mesmo era que eu não pensava. Descarecia. Era assim: eu ia indo, cumprindo ordens; tinha de chegar num lugar, aperrar as armas; acontecia o seguinte, o que viesse vinha; tudo não é sina? Nanja não queria me alestrar, de nenhum, de nenhuma.” (*GSV*, 146)

E novamente, mais adiante:

“Então eu estava ali era feito um escravo de morte, sem querer meu, no puto de homem, no danadório!” (*GSV*, 150 – 153)

Riobaldo traça uma linha que o separa do espaço e dos demais sujeitos. Mesmo cumprindo ordens de matar, Riobaldo mantém a distinção entre ele próprio e os demais sujeitos que o cercam.

A coragem como forma de sobreviver na lei do sertão permanece quando, buscando forças para vingar a morte de Joca Ramiro, pai de Diadorim, Riobaldo recorre ao sobrenatural, ao ser que ele mais teme: o Demo. Muito fragilizado pelo assassinato de um líder tão significativo para a justiça no “danadório” e pelo seu intento de matar seu pior inimigo, o Hermógenes, encara o pavor do Demo nas Veredas Mortas, na escuridão do

mais profundo silêncio e solidão, Riobaldo se vê face a face com seus temores e deles retira novo ânimo, muito contrário à sua essência: o da vingança.

“Medo? Bananeira treme de todo o lado. Mas eu tirei de dentro do meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha. (...) eu não ia temer. O que estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável. Viesse, viesse, vinha pra me obedecer. Trato? Mas trato de iguais com iguais.” (GSV, 297)

E retirou daquele momento de igualdade entre ele e o poder do sobrenatural a força necessária, a valentia suficiente para vingar a morte de Joca Ramiro.

“*O Diabo na rua, no meio do redemunho...* Ah, ri; ele não. Ah – e, eu, eu! ‘Deus ou o Demo para o jagunço Riobaldo!’ A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego, de fôlego, de fôlego – da mais-força, de maior coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente.” (GSV, 299)

No espaço vazio das Veredas Mortas, sem forma e tomado pelo silêncio, Riobaldo se encontra com o nada. E “nonada”, dentro de si próprio, encontra o Demo. A expectativa do confronto com o Diabo representa a quase absoluta simbiose entre o temor e o próprio demo dentro de Riobaldo. Segundo estudo de Kathrin Rosenfield, “o demônio não é a causa do medo, mas aparece como sua consequência” (ROSENFELD, 1992, p. 15). Isso significa que encarar o demônio é encarar o medo. A ligação do medo com o demo e o anagrama entre as palavras se comportam como a “matéria vertente”, cujos sentidos se invadem. Demo se mistura no medo e os dois se misturam em Riobaldo. O espaço das Veredas Mortas é espaço propício para a introspecção: “mesmo com o escuro e as coisas do escuro, tudo devia de parar por lá, com estado e aspecto” (GSV, 297). Espaço onde Riobaldo não encontra o demo, mas ele próprio. Riobaldo vê-se, percebe seus próprios atos, assiste a sua própria atuação até se extasiar de si próprio:

“Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. (...) O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais. (...) Pois ainda tardei, esbarrado lá, no burro do lugar. Mas como que já estivesse rendido de avesso, de meus íntimos esvaziado.” (GSV, 299)

Mesmo após sua nomeação de chefe do bando, Mestre Urutu Branco, e mesmo que neste período de chefia Riobaldo tenha exercido um comando sem planejamento, de coragem sem cautela, beirando ao devaneio: “Cautelas... Que não. Eu fosse ter cautela, pegava medo, mesmo só no começar. Coragem é matéria doutras praxes. Aí o crer nos impossíveis, só.” (GSV, 318), Riobaldo não pode negar o fato de haver o medo dentro de si, o diabo – fabricado pelo medo. A conclusão a qual ele chega ao cabo da travessia: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano” demonstra a consciência da simbiose de conceitos de demo e homem, coragem e medo.

Na infância, o medo produzido pela percepção da pequenez de si perante a natureza e perante a coragem serena de Diadorim menino; durante a fase de Tatarana, quando Riobaldo traça uma linha que o delimita no espaço da matança no sertão durante a batalha do Alto dos Angicos; e pouco antes de ser nomeado mestre Urutu Branco, quando espera encontrar o diabo nas Veredas Mortas e se depara com si próprio confrontando o medo que produz o demo. Nesses três estágios de Riobaldo fica ilustrada a travessia e a importância da liberdade de deslocamento corporal do personagem por espaços significativos e a capacidade de perceber-se e perceber o outro nesses espaços. A travessia objetiva e subjetiva de Riobaldo é possível somente devido a esses dois elementos: o transitar pelos espaços do sertão e o acumular de experiência através da percepção de si próprio e do outro. O trânsito é fato e ocorre geograficamente durante a narrativa, como se a incontrolável “matéria vertente” se misturasse, se derramasse pelo sertão juntamente com o corpo. Riobaldo precisa sair de seus domínios para retornar a eles como homem que lutou contra o erro e a dúvida, contra o medo e contra a tentação de delimitar pastos.

Parte II

João de águas represadas.

O narrador de *Canoas e marolas*, João das Águas, é um ponto estático. Seu ócio é força implacável que não apenas condena o corpo à letargia, mas também está na sua mente, impedindo a fixação de sentidos e a efetuação da travessia da vida. Se há a indolência física e mental, não há história passada nem futura, nem apreensão do mundo. Também não há experiência, e a única travessia possível é a que leva o corpo débil e incapaz para a morte. Essa quase imobilidade do corpo resulta do extremo cansaço que o narrador sente de si próprio, do mundo e das relações entre as pessoas, incluindo a percepção da beleza, do tempo, espaço e dos códigos de comunicação:

“É... venho e volto, volto e venho, com certeza a ociosidade me infectou de mim. É... fora desse círculo estagnado eu tinha pouca chance de me impregnar de algum contato até saber reconhecê-lo logo mais, ali. Por isso o melhor mesmo era me cansar, inteiro, ó sim, me canso, me canso das palavras que soterram, paralisam, tiram o ar. É... caio desvalido na areia grossa, volto para a senzala do sono, aqui onde já não sei relatar, pois que me desfaço, até que o dia me dê novamente algum sinal.” (CM, 22)⁸

É para eliminar-se da realidade que João das Águas dorme. Permanece o mais nulo possível para não interferir e não ser interferido pelo mundo. Mais uma evidência disso é o motivo que o leva a bebida, um hábito mencionado uma vez pelo narrador. O entorpecimento causa uma anulação, fruto de uma “necessidade imperiosa de se evaporar de si e se manter pelas ruas em zero absoluto – vômito, quedas, joelhos e dentes quebrados” (CM, 30).

O enfado das coisas do mundo, além de provocar apatia física também acarreta em letargia mental. O narrador se nega a apreender o mundo e dotá-lo de significado. João das Águas não quer absorver as coisas e dar sentido a elas. A prática dificultosa da apreensão e entendimento é demonstrada na seguinte seqüência em que o narrador coloca à mostra sua dificuldade de viver e fixar sentido ao mesmo tempo:

“Eu estava vivo, mas as coisas em volta não me davam permanência. Eu executava meu raciocínio, mas quem cultivava comigo a paciência de digerir o pensamento, quem estava comprometido com o meu confinado comentário? (...) Pois eu mesmo não sabia com exatidão de mim, se adquirira um contorno pela vida ou não; meu corpo talvez resultasse flutuante, informe, tal qual minha mente se ela de fato existisse, se ela de fato não fosse ilusão de um miasma aventureiro, sem, se ela fosse de fato mente, precisa entre as demais.” (CM, 32 – 33)

O sono, a indolência, pouca vontade, não são causas dessa dificultosa ligação com o mundo e sim uma alternativa, uma fuga: (“A realidade está brincando de esconde-esconde comigo, porra, mais um motivo para eu voltar ao sono” (CM, 32)).

⁸ Todas as referências à *Canoas e Marolas* desse estudo se referem à seguinte edição: NOLL, João Gilberto. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: editora Perspectiva, 1999.

A imobilidade física anula a possibilidade de travessia geográfica. O trânsito do personagem é mínimo. Quase toda a ação ocorre numa ilha tropical de Sol escaldante, cortada por um rio vagaroso e banhada por um mar manso. Não há separação entre o espaço e o personagem, pois João das Águas, como uma forma de ficar invisível aos olhos do outro e aos seus próprios, se entrega ao entorno quase se misturando a ele: Sentei, sentei na areia. Eu estava ficando raso, era isso: o peito parecia uma tela fina, rarefazendo-se igual à areia (...) haveria um dia em que eu me deixaria levar por aquela frágil película que me suportava o peito, me deixava levar até que o mar cobrisse” (CM, 42).

O personagem se entrega ao espaço como uma forma de estar num “estado de zero absoluto”. Tem a pretensão de ser absorvido por ele e assim tornar-se invisível e não interagir com ele nem com palavras nem com o olhar. Não há curiosidade nem intercâmbio e conseqüentemente não há experiência acumulada, nem a idéia de passado nem de futuro. Como lembra Paulo Soethe, sobre a “ambivalência fundamental da condição subjetiva”:

De um lado, o ser humano tem uma existência física e natural, uma corporeidade situada no tempo e no espaço (...) [que está sujeita aos] anseios de *liberdade física para deslocar-se, movimentar-se, estabelecer contato com as outras pessoas e com o meio* (...) De outro lado, o ser humano tem uma existência espiritual, o intelecto, a *capacidade de apreender o mundo através de significações, de estabelecer relações e convenções sociais duradouras* (...) *reconstruir a ação passada, própria ou alheia, planejar a ação futura, emitir juízos.*” [grifos meus] (SOETHE, 1999, p. 1)⁹

Em João das Águas esse apontamento de Soethe se modifica. Não há a “liberdade física para deslocar-se, movimentar-se, estabelecer contato com as outras pessoas e com o meio” devido à incapacidade ou a incômoda falta de vontade de ser apreendido pelo mundo não há, por outro lado, a capacidade de “apreender o mundo através de significações, de estabelecer relações e convenções sociais duradouras (...) reconstruir a ação passada, própria ou alheia, planejar a ação futura, emitir juízos”. Travessia passa a corresponder apenas à passagem que separa o vago da vida de um não-lugar onde a apreensão, comunicação e convívio não são normas, ou seja, a passagem da vida para a morte. Quando há a desistência do sentido e a opção pelo vácuo do não interferir e do não ser interferido pelo mundo, não há aprendizado. Não há reflexão sobre ética e qualquer herança recebida ou transmitida perde a força e ganha incerteza. Nesse segundo caso, viver não é aprender, mas sim permanecer inerte como um rio de águas paradas.

Quando existe a vontade de partilhar socialmente as atitudes para então ser percebido pelas pessoas, ela se escoia facilmente. Como no episódio em que aparecem três

⁹ Citação retirada de adaptação de:
SOETHE, Paulo. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. São Paulo: 1999, tese de Doutorado.

jovens “guerreiros” montados em *jet skis*. A presença cheia de energia dos rapazes gera ímpeto, que apesar de acender a esperança, não passa de vontade pequena e pouco duradoura que não consegue vencer a força da indolência.

“Eu levante como querendo disfarçar não sei bem o quê, talvez minha problemática inércia. O pavio que sustentava de imagens meus miolos, ainda não bem extinto, ainda a se expressar lá dentro em bolhas de idéias que logo se arrebentavam: (...) uma resistência vaga, talvez de não arrefecer minha profusão imaterial. (...) que me levava a acreditar que eu ainda estava firme, exalando enérgicas conjecturas, no limiar de uma descoberta que me traria um novo encantamento: de um novo ideal.” (CM, 46)

Mas o “pavio” que fazia explodir as bolhas de energia logo se apaga, como se vê momentos depois, quando João das Águas desacredita no momento e se aquieta, desprezando novamente a tentativa de trocar informações com o mundo: “Mais uma vez eu estava atarefado de mim. (...) Eu mínimo como um grão de areia. Ninguém me via, eu era transparente.” (CM, 49) “Porque insistir se o cansaço estava em tudo?” (CM, 51)

Uma esperança se acende para João das Águas na figura da filha, que ele busca e acaba encontrando. Ela representa a recomposição de um passado inexistente ou não apreendido pelo narrador e de um desejável futuro. Uma esperança de uma vida linear. “eu precisava refazer-la dentro de mim e com ela todo um passado ainda latejante” (CM, 18). Mas mesmo o ímpeto mais sublime como esse – encontrar a filha, descobrir nela um ventre grávido e nesse encontro ver seu passado nas lembranças da concepção e seu futuro no neto que irá nascer – é ímpeto que se frustra facilmente. No momento em que vê o recém nascido neto Ariel, João das Águas percebe a impossibilidade de concretizar seus anseios. Não percebe nenhum traço seu no neto, não se reconhece no bebê. Acabam-se as possibilidades de construir um futuro a partir da linhagem: “Não vi nada naquele minúsculo corpo, todo sujo de fluídos de vida, que pudesse ser chamado de meu. (...) Eu não estava prolongado em nenhum pormenor naquele boneco de carne” (CM, 78). No mesmo instante, percebe que nem Marta pode ser sua filha: “essa Marta deveria ser primeiramente de Marta, sua mãe, depois se especularia acerca do sêmen que participara da getsção. Homem como eu não gera carne. Homem com eu gera apenas o cerrado miasma de suas idéias, não tem cacife para fecundar mulher” (CM, 79). A busca e o encontro acontecem, mas a esperança de achar a si mesmo neles se frustra: “vivíamos para acreditar em lendas de semelhanças físicas, em prolongamentos de nossa personalidade nos nossos descendentes, (...) enquanto o pobre cara que habita nosso corpo não quer mais se iludir com lábias de linhagens” (CM, 79)

Marta era uma esperança de força que empurraria João para a travessia da vida que se desfaz assim como qualquer tentativa de construir uma existência linear. João das águas

se firma como um sujeito inerte, que esgotou suas possibilidades de travessia, pois seus sentimentos são também imóveis como pedra, assim como o estado em que o narrador fica no fim da narrativa: “como uma pedra, uma esfinge do deserto” (*CM*, 105). A única travessia possível é a que leda da vida à morte.

João das Águas existe corporalmente, mas é uma corporalidade “com um desejo infinito de esquecer as leis do tempo” (*CM*, 25) e com necessidades e vontades dissipadas ou dissipáveis. Seu estado mental é também flutuante. É incapaz de perceber e atribuir significados para o mundo. A obra de Noll demonstra a falência da experiência que resulta da impossibilidade de trânsito, de travessia física e a incapacidade de exercer as funções mentais responsáveis pela apreensão do mundo. Diante disso, a materialidade física e a subjetividade da mente perdem o significado, restando ao sujeito a alternativa de ficar alheio ao mundo, invisível. Se levamos em conta esse fator, o final dado para o protagonista é uma concretização de seus anseios: João das Águas morre virando pedra, totem na aldeia indígena, numa “calmaria quase lunar”.

CONCLUSÃO

A travessia compreende aprendizado, a mudança de atitude em face dos fenômenos do viver e a transformação da própria vida. Quando não é possível que a vida mude a cada situação limite assim como um rio que flui e que muda de paisagem a cada curva, sobra o desconforto, a sensação de descontinuidade, de falta de origens e de herdeiros, pois um ponto imóvel não pode possuir um passado e nem um futuro.

Com relação a esse tipo de travessia, que é a da vida e suas transitoriedades, Riobaldo representa o que muda e João das Águas representa aquele que tem a vontade de mudar, mas é impedido por sua condição estática. A transição de Riobaldo é percebida pela mudança de sua visão de medo e coragem desde seus tempos de jovem aprendiz até sua derradeira batalha como chefe Urutu Branco. Essa transformação é possível graças à capacidade de encarar seus medos e a consciência de si e do outro no espaço. Já o segundo protagonista, o narrador de *Canoas e marolas*, João das Águas, possui uma inexorável condição imutável de vida. Vive numa travessia em negativo, em que há a intolerância ao movimento físico e o dificultoso, se não inexistente – intercâmbio de informações com o mundo. Nessa travessia não é produzido aprendizado como na travessia de Riobaldo, pois não há como apreender as coisas se impedirmos a interação com elas.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 1996.

BÖLLE, Willi. “Diadorim como **médium-de-reflexão**”. In: DUARTE, Lélia Parreira (org). *Outras Margens: Estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001

NOLL, João Gilberto. *Canoas e Marolas*. Rio de Janeiro: Editora objetiva, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Grande sertão: veredas*. Roteiro de leitura. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SOETHE, Paulo. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em **Der Zauberberg e Grande sertão: veredas***. São Paulo: 1999, tese de Doutorado – USP, 1999.

SOETHE, Paulo. “Thomas Mann e Guimarães Rosa: montanha e sertão do tamanho do mundo.” In: KESTLER, Izabela. *Estudos anglo-germânicos em perspectiva*. Rio de Janeiro: Faculdade de letras da UFRJ, 2002.

UTÈZA, Francis. *João Guimarães Rosa. Metafísica do grande sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.