

# DIFERENTES OLHARES EM JOÃO GILBERTO NOLL

**Josalba Fabiana dos Santos\***

*Resumo:* Vários romances de João Gilberto Noll são narrados pelos protagonistas. A escolha não é aleatória e mantém uma relação importante com o tempo. Sem distanciamento entre o narrar e o que é contado e com uma visão parcial, os narradores se fixam mais no presente do que no passado.

*Palavras-chave:* João Gilberto Noll; narrador-protagonista; tempo.

João Gilberto Noll cria histórias encabeçadas por narradores-protagonistas, segundo a tipologia de Norman Friedman (Leite, 1987, p.43). É o que ocorre no *corpus* aqui abordado: *A fúria do corpo* (1989a), *Bandoleiros* (1989b), *Rastros do verão* (1990a), *Hotel Atlântico* (1990b), *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993) e *A céu aberto* (1996). As narrativas ocorrem num tom de autobiografias ficcionais. Alguém conta a própria história e naturalmente conta de si o que deseja revelar, e dos outros à sua volta não só o que deseja, mas no máximo o que consegue ver e perceber.

Segundo Paul Ricoeur (1995, p.149), tem havido certa negligência no que diferencia as narrativas em primeira pessoa – quando o narrador é personagem – daquelas em terceira:

*O estudo da consciência nos “textos em primeira pessoa”, isto é, nas ficções que simulam uma confissão, uma autobiografia, é colocado em segundo lugar e conduzido de acordo com os mesmos princípios que os da narração em terceira pessoa.*

Não se pode afirmar que os textos de Noll sejam relatos de uma vida toda, mas se pode dizer que há um crescendo no período narrado. Em *A céu aberto*

\* Professora adjunta da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Paraná. E-mail: josalbas@ig.com.br

talvez se tenha a mais abrangente de todas as autobiografias relatadas. Já em *A fúria do corpo* o narrador é um adulto que conta parte da sua história, seu envolvimento amoroso com Afrodite, e mesmo suas parcas reminiscências de infância dizem respeito a esse relacionamento. *Bandoleiros* não se estende muito, mas chega à morte do narrador-personagem. *Rastros do verão* é a mais concisa de todas as narrativas: dois dias. *Hotel Atlântico* é semelhante a *Bandoleiros*, não é muito extenso, mas vai até a morte do narrador. *O quieto animal da esquina* é a primeira narrativa que se prolonga num tempo maior: acompanha-se a trajetória de um jovem até sua idade adulta, de certa forma um romance de formação (*bildungsroman*). Porém, em vista dos contornos que esse personagem vai assumindo – preocupado unicamente em se dar bem a qualquer custo –, talvez seja mais adequado falar em romance de deformação. Pelas informações deixadas ao longo do texto, pode-se afirmar que em *Harmada* transcorrem cerca de vinte anos. Mas o ponto culminante nesse caminho em busca da autobiografia é *A céu aberto*, quando é colocada a história de um narrador desde a sua infância até uma idade avançada.

Noll se ocupa da memória também num crescendo do primeiro para o último romance aqui abordado. Em *A fúria do corpo* há um narrador que nega constantemente o passado, “pegadas do passado, nada, passado não”, diz ele logo nas primeiras linhas, ainda que em determinado momento relate algo distante no tempo:

*Eu e ela tínhamos laços fortes. Amávamos como que nascidos da mesma infância imemorial: uma pedra caindo no fundo do mesmo poço, a pedra caía para um abismo nunca visto, só o som seco contra a água lodosa das trevas. Sei que foi assim que nos conhecemos. Ainda não tenho bem a certeza se ela vestia branco ou vermelho. Sei sim que nós dois choramos algumas lágrimas secas, e que as lágrimas feriam com suas ásperas gotas minerais. Amei, e você levantou a saia de organdi e me mostrou a xota em botão: castanha nos primeiros pêlos e com os lábios já inchados de premência. Meu pau ardeu e eu mostrei: abri devagarinho os botões da braguilha e o pau brotou com todas as suas veias e com a cabeça feito um projétil de carne. Botei. Fui metendo com o ritmo gradual do teu movimento. (Noll, 1989a, p.23)*

De modo geral, há marcas de um tempo presente, mas, às vezes, os verbos aparecem nas formas pretéritas. A persistência no presente é uma maneira de afastar o passado, de viver a urgência do momento. Mas a narrativa se protege do esquecimento da morte. Isto é, na medida em que se é aquilo que se diz sobre si, a palavra escrita “garante” a continuidade dessa existência. No entanto, o registro pode não garantir nada num texto como *A céu aberto*, no qual se põe em dúvida uma série de informações:

*Ela apoiava as pernas em volta dos meus quadris e na onda dessa posição esporrei três vezes. Quem sabe numa dessas tenha lançado nela a semente de uma outra criança. De outra? E já houvera mesmo uma anterior? E o meu irmão, o meu irmão que presumivelmente hibernava dentro dela, como receberia essa sementinha como companheira? Não pude deixar de rir ali quando lembrei dele: uma farsa montada por mim? Ou esse irmão havia de fato existido com sua própria face, tornando-se de repente apenas uma imagem turva para que a face de minha mulher pudesse reinar... (Noll, 1996, p.137-8 – grifo meu)*

Um fator que deixa bastante clara a diferença entre um texto com narrador-protagonista e um onisciente é o da experiência. Não é um narrador distante ou até mesmo intruso que relata as ações do outro. Quem relata é quem vive a ação. Claro que isso não significa que um narrador-protagonista seja mais ou menos capaz de relatar uma experiência do que um onisciente. O que quase os opõe é o ponto de vista, o texto emana de um prisma muito particular. O narrador-protagonista desconhece os sentimentos mais profundos dos outros personagens que não ele próprio. Em contrapartida, só revelará de si aquilo que crer necessário revelar, criará de si a imagem que desejar registrada no leitor.

A citação anterior vale para entrar numa outra discussão: a de uma possível fusão entre o tempo do contar e o tempo contado, tipologia de Günter Müller adotada por Ricoeur. Em várias passagens o tempo é presente na obra de Noll, especialmente em *A fúria do corpo*. Narrador e personagem se fundem e confundem, a narrativa adquire um ritmo de acontecimento imediato, de coisas se passando diante do leitor. Isso é importantíssimo para um autor que busca constantemente técnicas narrativas que se aproximem do cinema. Ora, é justamente o cinema que costuma dar essa sensação de agora, de imediato, de “realismo”. Já *A céu aberto* rompe em termos com um projeto de tempo presente, mas só em termos, pois em inúmeras passagens o autor se vale desse recurso para aumentar a dramatização do relato. No entanto, em obras anteriores essa sobreposição é freqüente e, não resta dúvida, indica o tempo presente, pois na maioria das vezes não há nenhum distanciamento. Eventualmente esse distanciamento surge, quando se torna possível dizer que o tempo presente se tornaria um recurso dramático, como se afirmou em relação a *A céu aberto*. Porém a situação é bastante diversa. Nesse romance percebem-se um tempo do contar e um tempo contado separados claramente desde as primeiras linhas:

*À beira desse caminho de terra, lá adiante, fica uma casa com a inscrição “Escola do Divino”. Hoje quem sabe invisível, coberta de húmus. Naquele tempo, ao lado dessa casa já descascada e cercada de um endemoninhado matagal, reluzia entre pedras um córrego onde no recreio banhávamos os pés. (Noll, 1996, p.9)*

O presente, quando surge, está marcado por um distanciamento no tempo que mantém a separação entre tempo do contar e tempo contado. Em obras como *A fúria do corpo* ocorre o processo contrário: a narrativa é emoldurada pelo presente, é por ele que o narrador inicia e finaliza o relato. Aqui é o passado que, quando aparece, vem emoldurado; portanto é completamente viável que se afirme que o passado, em *A fúria do corpo*, manifesta-se como memória do narrador. O narrador menciona o passado a partir do seu presente.

Ricoeur (1995, p.151) discorre sobre a fusão entre narrador e personagem e menciona James Joyce:

*Outras dificuldades, que os leitores de Joyce conhecem bem, pontuam um texto em que mais nenhuma fronteira separa o discurso do narrador do discurso do personagem; pelo menos essa combinação maravilhosa da psiconarrativa e do monólogo contado realiza a mais completa integração no tecido da narração dos pensamentos e das palavras do outro: o discurso do narrador aí se encarrega do discurso do personagem emprestando-lhe sua voz, enquanto o narrador se dobra ao tom do personagem.*

Pode-se afirmar que, em Noll, nos textos que vislumbram – ainda que em momentos bem marcados – o presente, há uma preponderância do personagem sobre o narrador. Ou seja, pelo caráter de urgência que é exigido nessas narrativas, é o personagem que as conduz. Nesses textos a figura do narrador em primeira pessoa se dilui e a do personagem cresce, há ênfase na ação, na experiência direta sem intermediários. Daí a história chegar ao leitor muito mais por intermédio do personagem do que pelo narrador. Na fusão entre o tempo do contar e o tempo contado, bastante evidenciada pelas formas verbais e adverbiais no presente, não cabe um narrador distanciado.

Retomando a narrativa como protetora do esquecimento, e conseqüentemente da morte, é possível afirmar que isso fica patente em *Harmada*. Nesse livro o narrador prolonga sua condição de morador num asilo graças à sua função de contador de histórias, como uma Shearazade pós-moderna:

*Pude ir ficando lá dentro por uma única razão: na média de três, quatro noites por mês eu costumava reunir os albergados da instituição para lhes contar, não raro lhes dramatizar o que eu dizia serem episódios vividos ou testemunhados por mim.* (Noll, 1993, p.46)

O narrador de *Harmada* mantém-se vivo, e também seus colegas, por meio das histórias-espetáculo que apresenta. A veracidade ou não dos episódios relatados pelo narrador ao seu auditório não está em jogo, o importante é que uma chama de vitalidade permaneça acesa. Nesse sentido o narrador cumpre o papel de um verdadeiro narrador primordial, como afirma Walter Benjamin (1993), reunindo à sua volta uma audiência direta, sem nenhum obstáculo a interpor-se, nem mesmo o livro. Porém, as histórias são contadas sobre uma escrivadinha, o que remete de imediato à figura do escritor.

Como as narrativas não têm ou têm pouco distanciamento entre o tempo do contar e o tempo contado, além de serem vertidas por narradores-protagonistas, não há espaço para reflexões em relação aos acontecimentos. É o leitor quem julga, se quiser. Os personagens estão constantemente envolvidos em furtos ou assassinatos de forma direta ou indireta. Em *A fúria do corpo*, Afrodite e o narrador assaltam um turista estadunidense para roubar-lhe dinheiro. Na luta que se trava, o turista cai desmaiado, talvez morto, os assaltantes não se dão ao trabalho de verificar. O dinheiro é utilizado em festas durante o carnaval, o que é coerente dentro da dinâmica do texto, no qual o casal de moradores de rua vive sempre em razão do presente, do imediato.

O narrador de *Bandoleiros* promove duplo assassinato: o de Steve e o seu próprio. A morte de Steve é transpassada de violência. A necessidade do protagonista de se livrar, de se descartar do estadunidense é levada ao extremo da crueldade, ao mesmo tempo que caracteriza uma luta pela sobrevivência, visto que provavelmente teria sido ele o assassinado, se não fosse hábil. Na verdade, o fecho da morte fica por conta de um grupo de crianças, dessacralizando qualquer concepção sobre a pureza e a inocência infantis. Quanto ao suicídio, é uma conseqüência de um processo de decadência que se constrói ao longo da narrativa, inclusive após o fato, com um enorme *flash-back*.

Há uma pequena inversão no que se refere à figura central de *Hotel Atlântico*: o protagonista não é o criminoso, é a vítima. Primeiramente, dois sujeitos tentam matá-lo, provavelmente por terem-no tomado como possível testemunha de um crime. Depois vem a perna amputada por um médico interiorano. A amputação, acompanhada aqui também de um processo de debilidade e depressão, acaba por levar o narrador à morte.

*O quieto animal da esquina* assinala crimes sexuais. No primeiro, o narrador estupra sua vizinha e é detido. No segundo, sua vítima é Gerda, a mulher cujo marido o havia tirado da reclusão. Não se sabe o que teria acontecido com Mariana, a vizinha, após ter sido violentada. Mas Gerda, com câncer em fase terminal, no leito do hospital, morre antes mesmo do orgasmo do narrador. Isto é, o ato sexual é concluído com um cadáver – poucas vezes as aproximações feitas por Georges Bataille (1988) entre morte e erotismo ficaram tão evidentes. O caráter do personagem entra em jogo por ainda outro motivo: sua relação com Kurt, o tutor, é envolta num clima de coisas não-ditas e até mesmo de um certo mistério. Não se sabe o motivo daquela “adoção”, mas não importa, o que faz diferença é a estabilidade e a riqueza proporcionadas pelo casal alemão. Também não importa o sem-número de coisas estranhas que ocorrem na casa, como enfrentamentos físicos entre Kurt e Otávio, outro morador, ou os longos silêncios que parecem absorver a todos.

É por tudo isso que se denomina *O quieto animal da esquina* de um romance de (de) formação. Mikhail Bakhtin estabelece uma tipologia do romance de educação ou de formação:

*O terceiro tipo de romance de formação é representado pelo tipo biográfico (e autobiográfico). Nele está ausente o elemento cíclico. A transformação se insere no tempo biográfico, atravessa fases individuais não generalizáveis. Tal romance pode ser típico, mas a tipificação desse tempo já não é cíclica. A transformação é o resultado de um conjunto de circunstâncias, de acontecimentos, de atividades, de empreendimentos, que modificam a vida. É o destino do homem que se constrói, e, ao mesmo tempo, este se constrói, constrói seu caráter. A elaboração da vida-destino se confunde com a formação do próprio homem. (BAKHTIN, 1922, pp. 238-239)*

O narrador-protagonista é um jovem que se torna adulto, amadurece em meio a uma atmosfera de incertezas, de uma estabilidade intranquilha proporcionada por Kurt e Gerda. Na medida em que não identifica os reais motivos da acolhida do casal, também não consegue estabelecer nenhum vínculo que não seja o de levar vantagem, o de se dar bem. Não é por acaso que em inúmeras oportunidades sua maior preocupação é tentar perceber que atitudes Kurt espera dele para não decepcioná-lo.

Finalmente, em *A céu aberto* o protagonista rouba dinheiro do filho de Artur, hóspede na sua casa. Algum tempo depois rouba também sua mulher e, em seguida, a mata. De certa forma, trata-se de um fratricídio, pois a mulher é o irmão transformado. A mulher é assassinada por asfixia, não tem tempo nem mesmo de abrir os olhos, quanto mais de falar qualquer coisa:

*Já me vestira, já podia ir. Antes fui ali perto de seu corpo leitoso, hesitei em completar um gesto qualquer, como pousar a mão num seio, acho que era isso... claro, eu me lembro, puxei mesmo um impulso de dentro de mim e deitei a mão num seio sim, foi isso. Ela não despertou, apenas mexeu a cabeça e esboçou uma fala. A minha mão ia subindo pelo colo de algumas sardas, chegou ao ombro. Depois veio a minha outra mão, uma em cada ombro. Depois as duas mãos se juntaram na base do pescoço. Subiram um pouco. E apertaram com vontade. Ouviu-se um som esquisito lá dentro do pescoço. Não era um som de articular a fala, era de dilaceramento mesmo. Um fio de sangue começou a escorrer pelo canto da boca. Apalpei o dinheiro roubado no meu bolso. E fugi só com a roupa do corpo. (Noll, 1996, p.138-9)*

O crime tem, em princípio, um ar de gratuidade, afinal haviam acabado de fazer sexo, ela dormia e o protagonista iria fugir, deixar o país. Também não há nenhum planejamento, o narrador admite ter ciúme do tempo em que a mulher vivera com o filho de Artur, mas não há nenhuma alusão a um possível assassinato. Essa atitude, talvez, aparentemente destituída de qualquer resolução mais elaborada, possa ser relacionada diretamente com o irmão e a sua supressão definitiva.

O momento do crime também é relevante. O cheiro do irmão, ainda que fosse presente quando percebido, não o recupera nem ao mundo em que viveu. No entanto, é uma estranha coincidência que justamente quando a guerra – principal cenário da existência dos dois irmãos ainda crianças – é retomada, a mulher-irmão seja assassinada. A fuga, o exílio e o crime tentam matar definitivamente esse passado que deve ser esquecido, mesmo que não o seja. Já no navio, a memória do crime é recuperada:

*Olhava para fora, para aquele céu nublado e imenso que abrigava o mar... praticamente me esquecera de me sentir envolvido no assassinato dela. E será que estava mesmo?, eu era ainda o mesmo homem? Chegara ali, apertara com gana o pescoço mas precisava fugir, eu não podia parar para pensar naquilo. E será que ela morrerá mesmo? Eu vira com certeza o sangue escorrendo pelo canto da boca e os olhos que não tiveram tempo de se abrir. Hoje em dia quando penso nisso é como que anestesiado, o meu irmão claro se mistura à imagem dela, e a sensação que tenho é a de que me agradece com um sorriso firme e sincero o bem que fiz tirando dele de vez a chance de reemergir do corpo da minha mulher... (Noll, 1996, p.145)*

O assassinato cala a mulher-irmão definitivamente, e é interessante notar que é pela asfixia que ele se concretiza. A mulher e, por extensão, o irmão ficam para sempre impedidos de se manifestar.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. 3.ed. Lisboa: Antígona, 1988.

BENJAMIN, W. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.

NOLL, J. G. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989a.

\_\_\_\_\_. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

\_\_\_\_\_. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990a.

\_\_\_\_\_. *Hotel Atlântico*. 4.ed. Rio de Janeiro, 1990b.

\_\_\_\_\_. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro, 1991.

\_\_\_\_\_. *Harmada*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

NOLL, J. G. *A céu aberto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. v.2.

SANTOS, J. F. dos. *Precariedade e vulnerabilidade em A céu aberto, de João Gilberto Noll*. Curitiba, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

SANTOS, J. F. Different viewpoints in João Gilberto Noll. *Todas as Letras G* (São Paulo), ano 7, n.7, p.17-23, edição especial, 2005.

*Abstract: Several of João Gilberto Noll's novels are narrated by the protagonists. The choice is not fortuitous and bears an important relation to time. Without a time gap between the narration and what is told, and with a partial view, the narrators focus more on the present than on the past.*

*Keywords: João Gilberto Noll; narrator-protagonist; time*