

Escrita e Estranhamento. A escrita e suas metáforas em *A céu aberto*, de João Gilberto Noll¹

Prof. Dr. André Rangel Rios (IMS/Uerj)

A céu aberto (NOLL, 1996)² é uma narrativa em primeira pessoa do singular. A narrativa é posterior aos acontecimentos relatados, usando tempos verbais no passado. Trata-se de uma narrativa basicamente linear, embora haja alguns *flashbacks* e diversas lacunas, por exemplo, não se fala da mãe nem da primeira infância do narrador. No cenário mais amplo, não fica caracterizado qual seria o país (o narrador chega até a se perguntar: “Em que país estou?” [77]) nem mesmo em que continente ele se localiza; no entanto, uma vez que nada indica que seja um país fora da América Latina, fica tacitamente sugerido que a história se passa nesse continente³. Na verdade, sendo o livro em português, uma leitura possível é a de que ela se desenvolveria em um país semelhante ao Brasil, em uma variante ficcional do Brasil, digamos, em uma Costaguana brasileiramente lusófona. Seja como for, a época pode ser estabelecida como sendo algum período posterior ao final dos anos 80, período em que o uso de teste de DNA mencionado pelo narrador (109) começou a ser disponibilizado de um modo cada vez mais amplo (esse teste é o evento datável mais tardio referido no livro); sendo o livro de 1996, poderíamos supor que a conclusão da escrita ficcional se daria próxima à data de publicação do livro.

Não é raro em uma narrativa em primeira pessoa e de cunho autobiográfico, ficcional ou não, que ela inclua uma justificativa direta ou indireta do ato de escrita que a produz. Muitas vezes, a narrativa autobiográfica reivindica alguma suposta verdade até então pouco veiculada, ou mesmo ignorada; e esta suposta verdade seria a motivação para o ato de escrita. De fato, também podem ser várias as supostas verdades a serem apresentadas pela escrita repristinante do narrador. Em geral, o momento de início do ato de escrita, sucedendo-se ou não após um período de hesitação quanto à difícil tarefa de falar de si mesmo, é já indicativo do que supostamente precisa, enfim, ser definitivamente esclarecido. Em *A céu aberto*, no entanto, não há nenhuma referência direta ao próprio ato que o escreve, nem a uma suposta necessidade de empreendê-lo. Há uma passagem, porém, em que o ato de escrita até pode estar sendo subentendido:

Eu poderia descrever seus lábios em volta de minha glândula. Mas não farei isso por absoluta incapacidade de extrair alguma figura dali... (80)

Mas, embora se possa deduzir daí que o narrador considera que narrar uma descrição, pondo-a por escrito, seja extrair dela alguma figura, não há, ainda assim, nenhuma problematização específica do ato de escrita, tal como ocorreria se fossem atribuídas a ele a expectativa de um resultado ou a obtenção de um objetivo determinado, assim como contestar algo, conscientizar a sociedade de algum perigo, ter algum efeito terapêutico para o escritor (ou para o leitor) ou expiar alguma culpa por meio de uma compungida confissão. Só o que vemos é que o ato de escrita, sem se pôr em destaque, simplesmente se dá e, assim, funda e, nos sucessivos episódios narrados, mantém, bem como intensifica, a própria escrita que ele produz. Esta escrita, cuja motivação última nunca se esclarece, se dá na tensão entre a casa enquanto espaço familiar e a guerra enquanto empreendimento militar para supostamente assegurar a possibilidade da casa, mas que se mostra

¹ Uma versão revista deste texto, com o título de ‘A Escrita e a Guerra em *A céu aberto*, de João Gilberto Noll’, será publicada posteriormente.

² Todas as referências deste livro serão feitas mencionando apenas o número de página entre parênteses ou, se a clareza exigir, entre colchetes.

³ Em todo caso, uma vez que, na guerra, se usam sucatas da 2ª Guerra Mundial, não se trata nem de países europeus nem de países da América do Norte.

como violadora do interior da casa e, portanto, como destruidora do acolhimento físico e moral do familiar.

Em nenhum momento, o narrador se refere a si mesmo como escritor, ou mesmo como tendo qualquer intenção de escrever seja lá o que for; enfim, ele não surge no texto como sendo sua causa. Além disso, o final do livro sugere que o narrador pode ter sido morto pela polícia. Sendo assim, o texto admite duas possibilidades para o ato de escrita: ou o narrador – apesar do que o final abrupto da narrativa sugere – não foi morto e, então, pôde escrever o livro (ainda que o motivo de ter se posto a escrever continue obscuro) ou é alguém mais (talvez “o filho de Artur”, de quem é repetidamente dito no livro que é escritor e que se tornou um escritor de relativo sucesso) que o teria escrito, ou seja, nesse caso, o livro, que evidentemente é uma ficção assinada por Noll, seria – segundo o conteúdo de seu próprio texto – apenas ficcionalmente autobiográfico. Entretanto, vivendo o filho de Artur na Suécia, bem longe do narrador e suas vivências, e, lá, escrevendo peças teatrais, não romances, o texto de *A céu aberto* não dá base para que se considere provável sua autoria. Ou seja, a narrativa de *A céu aberto* não assegura a possibilidade de seu próprio ato de escrita; antes, ela insinua sua impossibilidade. Certamente, isso é, porém, comum em obras ficcionais. Os narradores oniscientes são por si próprios, independentemente de qualquer consideração sobre o ato de escrita, impossíveis. Há diversas narrativas em primeira pessoa que estruturalmente excluem a possibilidade de seu ato de escrita, por exemplo, aquelas em que o personagem morre no final, antes de poder ter escrito o texto que, contudo, está sendo lido. As narrativas de ficção científica supostamente escritas em um futuro distante são evidentemente impossíveis, se não quanto a seu ato de escrita, ao menos quanto a sua transmissão para nós, que vivemos apenas em 2007. De resto, *A céu aberto* segue o procedimento usual: o de não problematizar o ato de publicação. O ato de publicação é mencionado nele apenas sob a forma de tornar pública uma peça, isto é, de ela ser representada para o público, mas a possível ausência de público – e, assim, a dependência intrínseca entre teatro e público – é banalizada com o argumento de que, se não aparecerem pessoas para assisti-la, se poderá chamar os animais (“se não conseguirmos gente vai com os animais mesmo” [118]).

A linguagem de *A céu aberto* é próxima, sobretudo quanto ao vocabulário, do que se considera a linguagem oral. Contudo, embora haja algumas poucas e breves passagens em que a narração interage com o leitor (p. ex., “pasmem!” [66]), não há interjeições como “hein” ou “hum” reforçando a oralidade, nem gírias; o que há é a oscilação no uso da 2ª pessoa do singular e de “você” em um mesmo parágrafo, um traço característico da linguagem oral em algumas regiões do Brasil. Ainda assim, pode-se dizer que se trata de um texto escrito e não de um texto oral transcrito. O que é característico dessa escrita é, do ponto de vista de um revisor profissional, o uso, digamos, insuficiente de vírgulas (sendo a vírgula um sinal gráfico, acrescentado ou não no momento da escrita, sua ausência não tem uma relação imediata com a oralidade; antes, seria uma decisão estilística para se sugerir o ritmo oral; se bem que, em geral, a omissão de vírgulas é usada para expressar monólogos interiores e nem tanto a linguagem oral); essa insuficiência se dá a ponto de se ver algumas enumerações em que os termos estão justapostos sem que haja vírgula entre eles (p. ex.: “para mastigá-la engoli-la digeri-la e expulsá-la...” [17]; “...exterminarmos os civis crianças velhos e mulheres” [132]). Assim, o que se tem é um texto que parece ter sido posto no papel de um modo espontâneo, sem ter sido nunca revisado. Ainda que um texto apenas jogado no papel, em geral, tenha marcas como frases truncadas e inconsistências gramaticais características (por exemplo, ao contrário do uso oral, em *A céu aberto*, a 2ª pessoa do singular sempre, no interior de uma mesma frase, é conjugada corretamente, não podendo isso ser entendido como um traço de oralidade)⁴, ou seja, ainda que haja sinais de revisão, o efeito é o de uma linguagem escrita como se tivesse sido posta no papel, por assim dizer, *primo jacto*.

⁴ Há, é claro, o uso ocasional de “ele” onde a gramática prescritiva exigiria o pronome oblíquo, mas não estou me referindo a essas gramáticas que são próximas ao modo de falar em Portugal; antes, refiro-me ao registro, por assim dizer, universitário, no qual também aparece exatamente o uso ocasional de “ele” como objeto direto.

É essa escrita fora do padrão da revisão pela qual usualmente passam os textos para serem acolhidos no formato de livro que encontramos em *A céu aberto*, ou seja, trata-se de uma escrita que parece contestar seu acolhimento no formato de livro ao não se engajar na, digamos, ordem lingüística editorialmente vigente. De fato, esta tensão entre escrita e ordem se apresenta na temática de *A céu aberto*.

Tematicamente, *A céu aberto* se desenvolve em confrontos intermitentes entre o narrador-escritor e o exército em guerra; nos intervalos, o narrador vive em alguma casa em que há relacionamentos familiares ou, por assim dizer, familiaróides tais como os laços afetivos entre narrador-irmão, narrador-Artur, Artur-Aparecida, narrador-esposa (no caso, a esposa seria o irmão após sua metamorfose em mulher), narrador-esposa-filho do Artur, narrador-capitão, narrador-prostituta (isso, aliás, num hotel e apenas brevemente, não efetivamente numa casa, talvez, portanto, em uma casa por demais precária e que, afinal, não parece ter protegido o narrador). Ou seja, em *A céu aberto* há, do início ao fim, ou antes, até o término abrupto, uma tensão entre escrita narrativa e ordem militar em guerra (ou seja, em estado de exceção). Há guerra no início do livro e, embora em momento algum se fale em paz, é dito, na parte final da narrativa, que a guerra retorna. Mas, de fato, há um período longo em que o narrador trabalha como vigia noturno. Nesse período sem guerra, ele se casa, sua mulher fica grávida e vai para a Suécia com “o filho do Artur”, ela volta vários anos depois (sem o filho dela, que “morreu semanas após o parto” [123]), há a retomada da vida em comum com a esposa; em outras palavras, o narrador vive uma vida em que tem uma casa (ainda que não leve uma vida familiar que seguisse aqueles padrões morais que, geralmente para efeitos dramáticos ou humorísticos, são apresentados como os supostamente tradicionais). O que se vê, portanto, é uma contraposição entre guerra e casa; porém, a casa se mostra insuficiente para proteger o narrador da guerra, ou mesmo da violência que assombra também o interior da casa. Assim, a única “casa” que abriga a vida do narrador ao longo de toda a narrativa é tão-somente a própria escrita da narrativa, ainda que ela, como indicado acima, talvez seja impossível. Assim, o narrador fala que: “a céu aberto tudo me abrigava melhor que numa casa” (102). Esse “a céu aberto” não é, portanto, a casa de família, mas tampouco é o acampamento militar, “a céu aberto” é, antes, este espaço de possibilidades que, juntamente com sua coragem tácita – ou mera ausência de medo – e apesar dos inegáveis perigos, deixa o narrador com margem de manobra suficiente, isto é, com liberdade, para que, com a devida cautela, mas sempre correndo risco, transite entre a casa e a guerra, entre o familiar e o inóspito, fazendo dessa errância – que se reflete na escrita – um abrigo “melhor que numa casa” (102).

De fato, o narrador é nômade, ou seja, ele troca de casa, ou de morada, várias vezes, o que sempre está relacionado com a guerra⁵. A primeira mudança se dá quando o narrador leva o irmão doente para encontrar o pai, que é oficial do exército roxo, a fim de que ele dê dinheiro para que sejam comprados remédios para o irmão. O pai, porém, totalmente dedicado à guerra, é uma clara indicação de que a guerra leva à dissolução do familiar. O irmão fica na enfermaria e o narrador acaba sendo obrigado a vestir uma farda e a tornar-se sentinela, o que, já que ele acaba se decidindo por fugir, o transforma em desertor de um exército no qual ele nunca se alistou. É o exército em guerra – e o não acolhimento do pai (que claramente abandonou os filhos, e, portanto, não assumiu seu papel como elemento estruturador do familiar) – que o transforma em desertor. O narrador não é um desertor por princípio, por desobediência civil, mas por imposição do exército (e devido ao

⁵ Em linhas gerais, são mencionadas sucessivamente as seguintes moradas do narrador (dentre as quais há algumas casas no sentido de casa de família): Escola do Divino (9), algum lugar com cama onde o narrador e o irmão acordam (9), se põem a caminho para encontrar o exército roxo (14), acampamento do pai (19), encontro com o Artur e estada em sua casa (25), novamente no acampamento militar (38) (vai a tenda do general [52]), deserção do exército (57), volta ao acampamento (61) (dentro da tenda, cusparada na cara do pai [63]), novamente sai do acampamento (63), entra na igreja em que encontra o irmão (67), começa o emprego de vigia do paiol onde fica às noites (78), parece que vai morar com a mulher na nova casa dela (128), depois de estrangular a mulher foge (139), embarca em um navio para fugir e fica morando em uma cabine (141), foge do navio (154), fica pela rua até alugar um quarto num hotel (162), é levado ao Comissariado de Polícia (162), volta para o hotel (162).

abandono do pai); e, se ele se mantém livre (ou ao menos não se deixa ficar apegado ou preso nem ao exército nem à casa de família, não é por ele defender grandes ideais humanísticos transcendentais, mas porque não se ilude nem de que a vida feliz seja estar acolhido em uma casa de família (porque ela sempre está assombrada pela violência do fora) nem de que ela seja se engajar na ordem militar (que sempre rui e ressurgue da incessante repetição ou pulsação da violência que a legitima e a destrói). Nisso é a própria escrita que – podendo ser vista como desertora da ordem, no caso, tanto da suposta ordem do estado de exceção quanto do suposto acolhimento da casa de família – resta como o único lugar para se chegar a uma felicidade que, embora certamente nunca plena, ao menos não é, apesar de sua errância, ilusória.

É por essa região em guerra que o narrador perambula na parte inicial do livro. Depois, quando a guerra recomeça, tendo estrangulado sua mulher, ele fica foragido numa cabine em um navio até se aventurar a descer em um porto, que, afinal, também fica numa região envolvida na guerra, onde não é claro se ele – para sua surpresa, considerado como terrorista – veio ou não a ser pego e morto pela polícia. Toda essa região se mostra envolta em um clima que não exclui o fantástico. De fato, ao longo da história narrada, há alguns episódios fantásticos e alguns em que o comportamento das pessoas – e, por vezes, do próprio narrador – se mostra incongruente; incongruente ao menos do ponto de vista da psicologia postulada nos romances realistas. Há várias passagens anti-realistas; as mais marcantes talvez sejam as metamorfoses, a do irmão em mulher (74) e a do corpo do narrador em um corpo semelhante ao do capitão desdentado (156). Citarei, a título de exemplo, uma outra passagem, mais sucinta, mas que também é particularmente absurda:

...e eu [é Artur quem fala] olhei ele abrindo a boca em minha direção para que eu pudesse ver o que realmente vi: da sua garganta nascia uma luz como se viesse de uma lâmpada roxa, sério, e o velho emitia de tempos em tempos uma espécie de arrote e nesses arrotes a luz roxa da garganta dele como que resplandecia um pouco, é fato, se fortificava lá dentro e vinha em pulsações e me banhava aí com mais intensidade... (35)

Há também várias passagens em que o comportamento dos personagens, ainda que não sendo propriamente fantástico é, porém, bizarro: o relacionamento narrador-irmão-pai, o comportamento das sentinelas no acampamento militar, o relacionamento entre Artur e Aparecida, o irmão vestido de noiva, o padre que se deita num caixão e assume uma aparência cataléptica (e acaba mesmo morrendo), o ato de o narrador estrangular a esposa, as atitudes entre o capitão do navio e o narrador. Vou citar como exemplo uma passagem particularmente significativa sobre um garoto que, num contexto em que as pessoas da cidade estão fortemente apreensivas com a guerra, apresenta um comportamento claramente discrepante:

Fui até o mercadinho próximo. Uma mulher comprava um cacho de bananas com ar nervoso, a criança pendurada em sua saia trazia a expressão acabrunhada. Era a guerra que nos deixava assim. O garoto que me atendia no mercadinho não: vestindo uma camisa cor de vinho e uma gravata preta exibia uma expressão solene, como se declarasse que deveríamos partir para a guerra sem queixas, tão-so para vencer. Ele tinha uma longa cicatriz na testa, contou-me que fora chamado para a tropa dali a três dias e não via a hora de voltar da luta vitoriosa para a companhia da mãe, de novo, mas aí com a medalha de bravura no peito; então sairia a campo e faria daquele mercadinho um supermercado e também entreposto dos mais variados produtos já que vivíamos aqui nessa encruzilhada de todos os caminhos – mas antes de chegar esse tempo ele queria injetar a guerra na veia na marra do campo de batalha, viver em férrea disciplina, não acordar para o mundo fora do combate. Era preciso vencer o inimigo com todas as letras, dizimar o inimigo sem piedade, ultrajar sua honra até o último vestígio, extravasar-nos por suas terras que na verdade sempre foram nossas por direito, sugarmos as tetas quentes de suas mulheres, bebermos do

leite destinado à sua cria, não satisfeitos exterminarmos os civis crianças velhos mulheres. (131-2)

O interessante aqui, nesse cenário de medo e desalento, é que este comportamento, o de entusiasticamente querer ir para uma guerra absurda e até sem nome, tanto pode ser lido – o que parece ser o ponto de vista do narrador – como um comportamento tão absurdo quanto a própria guerra (e também tão despropositado quanto vários outros episódios narrados no livro), quanto pode ser visto – assumindo-se uma perspectiva histórica ampla – como um comportamento freqüente em diversas guerras no século XX, em especial, na 1ª Guerra Mundial, para a qual se voluntariaram entusiasticamente jovens como Wittgenstein e Kafka, bem como inúmeros poetas expressionistas⁶; também na 2ª Guerra Mundial, apesar dos constantes bombardeios e da derrota já inexorável, o exército alemão ainda contou com a adesão de jovens entusiasmados, que impensadamente repetiam, tal como o garoto da Costaguana de Noll, os chavões da propaganda oficial.⁷

Assim, podemos ver que as passagens anti-realistas em *A céu aberto* – seja pelo comportamento extravagante das pessoas seja pelo frio desrespeito à vida humana – podem expressar, e de um modo muito mais cáustico, a realidade da alienação dos homens, talvez sobretudo dos jovens, diante da guerra, ou seja, pode-se dizer, há um método no delírio que, estranhamente, é comum à ficção e à realidade.

E também os episódios fantásticos podem se mostrar regidos por uma, digamos, lógica ou coerência narrativa equivalente ao que se espera de narrativas convencionalmente ditas realistas. Assim, o narrador resiste, ou ao menos não cede, nem à sedução de engajar-se em manter a todo custo uma casa de família, nem à de se voluntariar para o exército (sendo que é ao exército que ele parece resistir mais). Mas a forma do irmão resistir ao exército – bem como ao padre e à vida masculino-militar em geral –, ou seja, ao estado de exceção, é metamorfosear-se em mulher (afinal, a mulher, a feminilidade, é – segundo uma vertente em *A céu aberto*⁸ – elemento essencial à casa e ao seu modo de acolhimento); assim ele pode, enquanto mulher, se casar com o narrador, seu irmão, e constituir uma casa de família. A metamorfose do irmão se insere, portanto, em uma lógica de resistência ao estado de exceção, sendo, então, fortemente voltada para a constituição de um abrigo para manter toda a violência lá fora, embora, nesse mesmo gesto, possa ser uma tentação de fixação para o narrador, um obstáculo para sua vida a céu aberto. O irmão parece, portanto, engajar-se radicalmente na casa de família. A radicalidade desse engajamento a favor da casa se expressa, como já foi dito, em sua metamorfose em mulher, indicando que casa-paz-feminino-reprodução estão intrinsecamente relacionados. O empreendimento parece ter tido um sucesso temporário, apesar das repetidas incursões do fantástico (que é, por sua vez, uma forma discreta, mas efetiva de violência à ordem supostamente racional da casa) nessa vida que deveria ser uma serena e ordeira “vida comum” em família. A casa de família – é o que a narrativa não cessa de mostrar – está, porém, sim, em seu interior, sempre sendo assombrada pela violência exterior na forma da quebra da coerência comportamental e de acontecimentos fantásticos. Mas o irmão tornado elemento feminino consegue, ainda assim, manter uma vida familiar à sua volta. Se ele, ou melhor, ela abandona o narrador, seu marido, é para seguir para a Suécia com o “filho de Artur”, ou seja, é para torná-lo seu novo marido, vindo a constituir com ele novamente uma casa e, provavelmente, a dar-lhe o suporte que permitiu que ele se transformasse em um autor teatral de sucesso. Ainda que a mulher do narrador pratique violências que o atingem, em especial, <1> quando ela engravida em

⁶ “...hat Kafka in seinen Kriegsdienst-Wunsch hineingetrieben – wie ganze Regimenter expressionistischer Lyriker neben ihm” (NEUMANN, 2007, p. 25).

⁷ “Auch ich empfand eine pubertäre Begeisterung für den Krieg und den Sieg. Mein Freund Franz sagte zu mir: Hoffentlich dauert der Krieg so lange, daß auch wir Soldat werden.” (WELLERSHOFF, 2006)

⁸ Reparar que o garoto militarista fala em voltar da guerra para a “companhia da minha mãe”. A volta para casa é sobretudo volta para a mãe, para o elemento feminino e reprodutor. Contudo, cabe lembrar, que o garoto acredita que o exército seja, de certo modo, uma ampliação da casa, isto é, ele percebe o exército e a guerra como sendo o uso adequado de uma violência mantenedora da casa enquanto casa da mãe, e não como desencadeadores de uma violência catastrófica capaz de destruir até o elemento feminino reprodutor.

decorrência de ter tido relações sexuais com o filho de Artur e com o narrador no mesmo dia fértil e fazendo questão de que não se saiba quem será o verdadeiro pai (“a criança terá dois pais pelo resto da vida” [110]) e ainda <2> quando, grávida, deixa o narrador para ir para a Suécia com o filho de Artur (o filho dela nasce na Suécia e morre após o parto), ela o retém, e por vários anos. A casa de família se mostra, portanto, tanto um lugar de acolhimento e procriação quanto um lugar de violência e também de morte (no caso, da morte do recém-nascido, concebido na âmbito da “família”). Assim, o narrador, apesar de deixado pela mulher, continua morando na mesma casa, mantendo seu emprego de vigia no paiol e, portanto, preservando o mesmo estilo e ritmo de vida que tinha quando casado; leva assim a vida até quando sua esposa retorna, o que se dá por ocasião da retomada da guerra, evento que, por sua vez, torna iminente que a casa venha a ser invadida e ele fuzilado como desertor, ou seja, quando passa a ser iminente que, na casa, irrompa definitivamente a violência do exército, enfim, na iminência da brutal irrupção da violência na casa, o narrador, antecipando-se à ruína do acolhimento, estrangula a mulher. Por um lado, estrangular a mulher seria, na narrativa, como indiquei acima, mais um comportamento incongruente, por outro, pode-se ver nele o resultado de uma lógica de dissolução da suposta proteção e acolhimento da casa de família e sua transformação, para o narrador, em lugar de humilhação e violência, mas sobretudo de morte (no caso, como já indiquei, da morte do filho da esposa, ou seja, do filho que talvez fosse seu, marcando a família – antes o lugar da reprodução – com o estigma da morte; além disso, a casa, sendo invadida, tornar-se-ia o palco de seu fuzilamento, ou seja, nessa “lógica” implacável, sua mulher – devido à morte do filho, efetivamente uma não reprodutora – talvez não estivesse mais protegida da morte). A narrativa nos deixa por vezes indecisos quanto àquilo que, em alguma medida, corresponde e quanto àquilo que escapa à coerência, quer à coerência convencionalizada como sendo própria ao realismo, quer a alguma outra coerência, talvez até mesmo a uma, por assim dizer, coerência onírica. Na verdade, a narrativa se desenvolve a partir de uma colagem de coerências que ora estão em mera contigüidade ora se imbricam. Por isso, há passagens que talvez sejam apenas fantásticas ou apenas realistas, além de passagens que podem ser lidas a partir das duas, por assim dizer, coerências. Algumas passagens realistas ou pragmáticas, que indicam, portanto, uma “vida comum”, seriam: o narrador ir encontrar o pai para pegar dinheiro com ele para comprar remédios para o irmão doente; as coisas todas que o narrador aprendeu a partir dos comentários do capitão sobre quais seriam os portos mais e os menos policiados (informação da qual o narrador faz um uso, a princípio, eficaz); a idéia de fazer um teste de paternidade; o documentário da TV alemã sobre o Carnaval no Rio de Janeiro (77) (quando a mulher do narrador, em consequência de uma pergunta feita, afirma já ter estado no Rio); a consciência quanto a outras guerras (“Vietnã, Coréia, Paraguai” [55]; e a irritação de que a guerra em que ele está não tem nome!); o fato de se localizar no contexto mundial falando de um modo adequado da Suécia e várias cidades de lá (97), bem como de Londres; etc. Mas esses momentos narrativos realisticamente coerentes sempre podem ser interpretados como fazendo parte de um contexto fantástico mais abrangente; de fato, a Suécia, por exemplo, que parece ser o lugar por excelência da razão, uma região livre desta guerra que violenta todas as casas de família por esse país por onde o narrador perambula, não só tem pensadores com idéias bizarras, tal como é narrado pela esposa (123), mas também, juntamente com a Inglaterra, que é mencionada como Londres, podem ser países vendedores de armas para o conflito nesta sempre beligerante Costaguana (de fato, a guerra usa aviões que são sucatas da 2ª Guerra Mundial [133], os quais, possivelmente, tal como o nosso porta-aviões, foram vendidos pela Inglaterra), o que poria esses países não como exteriores ao conflito, mas como parte dele, talvez até mesmo como sendo a causa dele; nesse caso, o supostamente racional e pacífico seria a causa do irracional, do fantástico e do arbitrariamente violento⁹, enfim, o racional e estrangeiro seria a causa da incongruência dos comportamentos violentos no país onde vive o narrador. Essa mesma imbricação geográfica entre o cá e o lá,

⁹ As guerras reais mencionadas pelo narrador – Vietnã, Coréia e 2ª Guerra Mundial – indicam que o mundo para além do país onde ele vive não é, na verdade, nem mais nem menos absurdo do que os países para além de suas fronteiras.

também, de certo maneira, ocorre com o tempo da narrativa. Ele parece por vezes se acelerar e se sobrepor (dois exemplos: <1> quando o irmão, que fora deixado no acampamento, reaparece na igreja onde, ao que parece, já estaria há algum tempo; <2> o tempo em que, na ausência da esposa, o narrador fica trabalhando de vigia acrescido ao tempo em que fica na cabine do navio parecem somar um tempo muito maior do que o período de 1987, início do uso forense de testes de DNA, até 1996, quando o livro foi publicado); contudo, vista de um modo amplo, a narrativa é, sim, sem maiores problemas, predominantemente linear.

Visto tudo isso, podemos dizer que, em *A céu aberto*, há dois tipos de engajamento que seriam particularmente perigosos. O primeiro é o do garoto que, repetindo chavões propagandísticos, quer ir para a guerra, contando que a guerra irá proteger sua casa e que, portanto, depois, ele poderá voltar para onde mora sua mãe e retomar a loja na qual ele espera ter grandes lucros. Esta crença, ou engajamento, incondicional pela casa, que leva a que a guerra seja entendida como a garantia da casa (como saneadora última e definitiva da casa, assegurando-a, ao final, como um espaço totalmente puro e não-violento), é uma perigosa negação, uma unidimensionalização nefasta do sentido de casa, dissimulando a enorme violência que está sempre assaltando a casa; como inúmeros jovens entusiastas da 1ª Guerra Mundial, o garoto provavelmente não vai voltar, mas, se voltar, encontrará seu país empobrecido, talvez sua casa destruída e sua mãe já morta. Mas ele, em nome de seus grandes ideais, que não são, porém, senão chavões requentados, pode matar e poderia até fuzilar o narrador, seu vizinho, se soubesse que ele é tido como desertor. O segundo tipo particularmente perigoso de engajamento é o do pai do narrador que, em vez de zelar pelos filhos, ou seja, de atentar, minimamente que fosse, para o familiar, os abandonou para se dedicar inteiramente à guerra, ao inóspito. Sua paternidade só piorou tudo, pois foi ela que, na esperança de um acolhimento familiar, atraiu o narrador para o exército, o que não ajudou seu irmão e, ainda por cima, o pôs na condição de desertor. O pai oficial é a prova cabal de que a guerra não garante a família, porque, embora ela até se proponha a refundar a ordem sobre a qual a sociedade com suas famílias poderia voltar a usufruir da paz, na verdade, a guerra logo passa a se alimentar da própria destruição que ela causa, recriando assim, a cada vez, as condições para o seu retorno ou intensificação. Frente ao garoto militarista e ao pai oficial do exército, o irmão tornado mulher surge como uma tentação menor, mas a ser, ao final, extirpada (o que seria, portanto, mais outra explicação para o estrangulamento); com efeito, o irmão tornado mulher, que se mostra engajado na busca de felicidade numa vida voltada para a casa de família; para uma casa tendo marido, ou maridos, e filho, ainda que esse irmão tornado mulher tenha mostrado ter uma visão dinâmica da vida familiar (e contrária ao militarismo), agindo tal como se uma família não pudesse ter uma ordem fixa no modo pai/mãe/filho legítimo, uma vez que, nesse caso, a violência poderia logo irromper na forma do patriarcalismo (daí ela preferir ter dois pais para o filho, o que seria, na prática, tentar evitar que qualquer um dos dois pais assumisse a postura distante e autoritária – portanto, patriarcal – do pai deles, que, afinal, acabou abandonando-os, bem como sendo por eles renegado), de modo que, se ela não persistiu no projeto de permanecer ao lado do narrador, ela, sem dúvida, se manteve firme quanto a seguir tendo o familiar à sua volta, partindo, assim, para formar, na Suécia, mais uma vez uma família, agora no modo marido/mulher/filho talvez do ex-marido. Embora o narrador, mantendo-se vigia no paiol, tenha continuado por vários anos na sombra desse modelo familiar dinâmico, ao final, com o retorno da guerra, que, aliás, sempre esteve por ressurgir, matou a mulher – que, de todo modo, não parecia mais ter como deter a guerra – e retornou a seu nomadismo. O narrador-escritor, afinal, não se satisfaz com o acolhimento encontrado nem no casamento nem no exército, enfim, sua identidade não depende nem de ser marido nem de ser soldado, ele se sente vivendo quando está a céu aberto, nesse espaço entre a casa e o exército, entre o abrigo da casa e o estado de exceção. Ele resistiu tanto à Cila da violência mantenedora da casa quanto à Caríbdis da violência disruptiva (revolucionária ou não), abolidora do acolhimento da casa. Assim também, uma escrita a céu aberto deverá se desenvolver entre duas violências: por um lado, a ordem livresca dos estilos e dos gêneros literários; por outro lado, a escrita espontânea e vociferante que não cessa de se criticar e de experimentar. Saber ir da casa à guerra e voltar é o que

se pode entender como uma escrita a céu aberto. No entanto, não se deve esquecer que, pelo que se vê em *A céu aberto*, não se trata da mera encenação de um ir e vir, mas de, de fato, se arriscar; de modo que, falhando, se pode não ir além de se tornar apenas um sedentário vigia de paiol ou de, perdendo todo o rumo, se expor a destruir-se ou a ser destruído, estigmatizado como terrorista; em outras palavras, trata-se de, apesar do risco de falhar, se arriscar a ir em frente, propondo algo que estimule ou incomode, isto é, trata-se de, por um lado, esquivar-se de tornar-se um escritor domesticado, escrevendo segundo fórmulas e clichês e, por outro, de evitar esgotar-se em uma guerra constante a tudo que não parecer novo o suficiente, enfim, de evitar descair para um experimentalismo supostamente revolucionário, mas que só leve a novas experimentações contestatórias.

Enfim: nem ética pela ética; nem catástrofe pela catástrofe. A céu aberto seria a liberdade de, apesar dos riscos, transitar entre o ético e o catastrófico. A céu aberto seria a prática paradoxal de uma escrita ético-catastrófica.

Referências Bibliográficas

- NEUMANN, Bernd. **Franz Kafka. Aporien de Assimilation**. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2007
- NOLL, João Gilberto. **A céu aberto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- WELLERSHOFF, Dieter. "Was gelingt, ist das Buch". Disponível em:
http://www.welt.de/print-wams/article133896/Was_gelinkt_ist_das_Buch.html. Acessado em 16 de julho de 2006