

*Identidade a céu aberto*¹

(Identity in *A céu aberto*)

Vera Elizabeth Prola Farias

Centro Universitário Franciscano

Resumo: Com o suposto fim da modernidade, cujas concepções basilares elevavam o indivíduo a uma condição identitária estável de si mesmo, a fragmentação que perpassa as relações intersubjetivas, oriundas das novas formatações histórico-filosóficas, também se faz notar nas manifestações artísticas. Nesse contexto, a escrita de João Gilberto Noll vem ao encontro da lógica deslizante do pós-moderno. Apreendido pela leitura da narrativa *A céu aberto*, observa-se que o autor rompe com algumas das antigas amarras dos valores universais, pondo, portanto, não somente a identidade *A céu aberto*, mas uma série de questões tão transitórias como o atual momento que vivenciamos.

Palavras-chave: identidade; sujeito; pós-modernidade; literatura

Abstract: With the supposed end of modernity, whose main conceptions led to a condition of stable identity, the fragmentation that pervades interpersonal relationships and that comes from the new historical-philosophical formation, is also observed in the arts. In this context, João Gilberto Noll's written works meet the cultural logic of the post-modernity. It is possible to observe in the reading of the narrative *A céu aberto*, that the author breaks with some of the old bonds of universal values, placing, therefore, not only the identity in an open way, but also, a number of issues as transitory as the current time we experience.

Keywords: identity; subject; post-modernity; literature

1 Esta é uma advertência ética: a reflexão está permeada pela limitação, pela fragmentação de sua autora, cujo sujeito tenta deslizar do sólido para o líquido, com todas as implicações complexas do processo – o sujeito também está a céu aberto, portanto, tudo aqui é provisório.

As convicções são ingênuas e secretamente assassinadas.

(Paul Valéry)

Todo o respeito por vossas opiniões! Mas pequenas ações divergentes valem mais.

(Nietzche)

A Chance de Interpretação

Para Vátimo (1989, p. 55) é provável que o sentido de ser (Heidegger) característico de nossa época, se anuncie de modo particularmente evidente, e antecipado na experiência estética. É necessário, portanto, olhá-la com particular atenção, se queremos compreender não só que existe arte, mas mais genericamente que existe ser, na existência moderna recente. Essa suposição anuncia um deslocamento hermenêutico: de que a arte, como as novas tendências sociais, já não pode ser enfrentada a partir de modelos interpretantes engendrados pela modernidade e seus processos constitutivos e que, os domínios dos saberes estéticos contemporâneos difratam-se no cruzamento de diferentes problemáticas que podem levar à ultrapassagem dos limites das especialidades, da organização canônica do conhecimento permitindo agregar conceitos e pontos de vista de outros campos teóricos. Articula uma reflexão que inicia pelo existencial, parte da realidade como construção discursiva que se faz na representação (simulacro), ou seja, no apagamento da realidade que agora é “só imagens”. Nessa perspectiva o impasse se estabelece no seio da narrativa, que sem saída, continua se narrando.

A Modernidade parte do paradigma da conceptualização do indivíduo como centro de uma interpretação fundadora de si e do mundo. Essa concepção emancipatória, sob o impacto determinante das referências hegemônicas dos processos políticos da cultura ocidental – o etnocentrismo, o imperialismo, o racismo e o patriarcalismo – fomentou a construção de sistemas de distribuição do poder, inclusive o poder de representação e o poder de interpretação (CAMPOS & INDURSKY, 2000, p. 11). A consideração de que a modernidade acabou, e com ela, acabaram seus correlatos basilares, nos obriga a olhar, com uma nova sensibilidade as tendências que nutrem a ruptura de paradigmas da modernidade.

Vera Elizabeth

Prola Farias

150

Como foi assinalado por Walter Benjamin, no seu ensaio sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, as novas condições de produção e fruição artística, que os mass media determinam na sociedade, modificam o seu modo de realização na época atual. Essa posição, na visão de Vátimo (1989), possibilita uma reflexão sobre a essência da arte na sociedade atual partindo de uma analogia da noção de Heidegger de obra de arte como “prática da verdade”, que se processa no conflito entre dois aspectos de sua constituição: a exposição do mundo e a produção da terra. A obra assim concebida exerce sobre o observador um efeito que Heidegger chama de *stoss* (choque). Vátimo (1989) desenvolve a analogia entre o *stoss* (Heideggeriano) e o *shock* (de Benjamin) para captar os aspectos essenciais da nova “essência” da arte atual.

Na teoria de Benjamin, a novidade decisiva para Vátimo é o fato de a reprodutibilidade técnica fazer desaparecer completamente o “valor cultural” da obra a favor de seu “valor expositivo”, o que equivale a dizer que a obra não tem um valor de uso distinto de seu valor de troca. Assim o significado estético da obra se identifica com sua história, sua interpretação na cultura e na sociedade. Para o autor as implicações do conceito de *shock* da arte tem um sentido próximo ao de *stoss* – a experiência do *shock* da arte tem a ver com a morte como possibilidade constitutiva da existência, assim como o *stoss* da arte tem a ver com a experiência da angústia (a experiência da angústia é uma experiência de desenraizamento). O encontro com a obra de arte, para Heidegger, é o encontro de uma pessoa que tem uma visão de mundo com a qual a nossa se deve confrontar interpretativamente. Assim o significado de *stoss* é

[...] por em estado de suspensão o caráter óbvio do mundo, de suscitar uma preocupada admiração pelo fato, em si insignificante (em sentido rigoroso, não remete para nada, ou remete para o nada) de que o mundo existe (VÁTIMO, 1989, p. 61).

Nessa perspectiva, o conceito de *shock* de Benjamin e a de *stoss* de Heidegger, tem em comum a insistência no desenraizamento – nos dois casos a experiência estética aparece como uma experiência de estranhamento – que exige um trabalho de recomposição e readaptação, cuja finalidade não é a reconciliação final, (a recuperação da familiaridade e do óbvio). Ao contrário, é manter vivo o desenraizamento (a capacidade de fundação e ruptura de mundos históricos e culturais como constitutivos da obra de arte). Estaria aí uma “chance” do se ultrapassar a metafísica e suas determinações e pensar a experiência estética como desenraizamento, oscilação, ruptura e *shock*.

Para Vátimo (1989, p. 68) “temos que reconhecer claramente que *shock* é tudo o que resta da criatividade da arte, na época da comunicação generalizada”. Ele é definido através de duas características (seguindo as indicações de Benjamin e Heidegger) a excitabilidade e hipersensibilidade do homem metropolitano, que corresponde a uma arte não mais centrada na obra, mas na experiência; e o desenraizamento e a oscilação (sob a noção de *stoss*) que tem a ver com a angústia e a experiência da mortalidade, o modo de a obra de arte atuar como conflito entre o mundo (que nos é dado) e a terra (que pode ser modificada).

O advento dos *media* comporta um enfraquecimento da noção de realidade em função da mobilidade e superficialidade da experiência; a realidade se apresenta com características mais flexíveis e fluídas e, na qual, a experiência do mundo² adquire aspectos de oscilação, de desenraizamento. A característica de experiência estética é a ambiguidade, tal como a oscilação e o desenraizamento e, para Vátimo são as “únicas vias pelas quais a arte pode se configurar como criatividade e liberdade no mundo da comunicação generalizada” (1989, p. 114).

² Experiência de mundo, para Vátimo (1989, p. 35), é o lugar da produção de sistemas simbólicos, que se distinguem dos mitos precisamente porque são históricos – isto é, narrações que guardam criticamente as distâncias, que se sabem colocadas em sistemas de coordenadas, que se sabem e se apresentam explicitamente como “resultantes de um devir, nunca pretendendo ser ‘natureza’”.

Da chance do interpretante

Sob este prisma constata-se que o fim da modernidade gera consequências problemáticas para a hermenêutica, para a possibilidade de interpretação da emergência de uma nova realidade que instiga uma série de reflexões sobre o sujeito, seus processos de identificação e suas representações; exige, também, a ultrapassagem dos limites mais estreitos das especialidades para nos apercebermos e, a tratarmos com o que sempre entendemos como distante e excludente, e o inscrevermos no horizonte da interrogação das fronteiras.

A ideia do desenvolvimento de uma nova sensibilidade, novas percepções mais móveis e mais rápidas desafiam nosso olhar para a experiência do mundo, que é o lugar da produção de sistemas simbólicos; nos instigam a reconhecer o que chamamos “realidade do mundo”. É algo que se constitui como contexto das “múltiplas fabulações” de nossa cultura. Exige, sobretudo, um estar alerta, que nos desconforta porque nos retira a segurança e nos coloca em permanente oscilação. Estamos “sem palavras” – as que temos estão carregadas de conteúdos estáveis – os fundamentos dos nossos conceitos foram desconstruídos, nossas categorias não dão mais conta dos nossos objetos, e nossas produções conceituais são, também, produções imaginárias – o que nos impele a localizar no indivíduo a sede de nossa reflexão e a empreendê-la sob o paradigma do problemático, particularmente porque articulada por um sujeito que ilustra no seu discurso a fragmentação identitária, do conhecimento fragmentário – que talvez, seja a forma hermenêutica encontrada para lidar com o fragmento.

Essa nova sensibilidade teórica aponta o que Maffesoli (1999, p. 11) chama de “coisas que realçam, valorizam, ou, segundo um termo que aprecio ‘epifanizam’” o real. Tal tentativa inscreve-se no que se pode chamar “juízo de existência”, bem diferente do “juízo de valor”. É certo que ainda há juízo, mas é temperado, matizado, relativo, frágil, à imagem dos fenômenos que descreve.

Agarrar a chance de pensar a experiência estética como desenraizamento, oscilação, ruptura e *shock*, na possibilidade de, simplesmente, experimentar o (des)encontro do nosso “eu” com outro, no seu fundamento conflitivo de confronto interpretativo sem usar contra o outro a diferença, essa a nossa intenção.

Da Interpretação do Objeto Contaminada pelo Sujeito Interpretante

Ampliando a questão do *Who am I?*, da segunda página de *The Satanic Verses* de Salman Rushdie, livro que lhe valeu uma sentença de morte, o sujeito de *A céu aberto* se pergunta “Como iria provar que sou eu?” (1996, p. 157), enunciando não apenas a fratura deslocante do “eu” fragmentado no simbólico mas ainda uma nova posição tática do sujeito quando interpelado pelo simbólico e quanto a sua possibilidade de representação – o que lhe garante provisoriamente a suspensão da pena de morte. A essa problemática soma-se o conflito originário do interpretante para quem o “quem sou eu?” encontra-se oscilante e conflitado entre a conceptualização do indivíduo por meio de palavras carregadas de conteúdos estáveis – determinada por modelos interpretativos de tipo histórico-cultural e sob uma perspectiva unitária – e a “garimpagem” – à luz do eixo da fragmentação – de conceitos que se deixem escorregar dos limites mais estreitos das especialidades para se inserir numa interpretação que de antemão, se sabe, faz-se nas dobras do sujeito e do outro. Por princípio, essa postura é desconfortável, porquanto apenas garantia da explicitação da preocupação ética, que perpassa tal interpretação.

O sujeito narrador/personagem – “o outro” – está *A céu aberto*; leva seu irmão doente, com quem mantém uma identificação desdobrada, ao front de batalha, em busca de ajuda de seu pai general. Ele não tem nome, apenas um “eu” que se fragmenta, todo tempo, em relação a si mesmo e se desdobra em múltiplos personagens e “esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui-se como uma “crise de identidade do indivíduo” (HALL, 2001, p. 9).

Seu processo de identificação é provisório, variável, problemático. O irmão, que a princípio, parece constituir outro sujeito, e que move o narrador personagem em direção a um diferente espaço social (a guerra – que já foi vista como o móvel da história) revela-se no decorrer enunciativo, cambiante e móvel – a partir do lócus do narrador/personagem – entrando e saindo do seu tempo e de seu lugar (presente, passado, irmão, mulher) numa migrância de sentidos que aponta para o seu lugar constitutivo – o imaginário – e para quem o constitui – o discurso. De menino frágil e doente, que precisa dos cuidados que o narrador/perso-

nagem atribui a si, “Eu era mais velho, eu precisava fazer alguma coisa pela saúde de meu irmão” (1996, p.10) ao que se (des) vela na fêmea vestida como “se fosse uma noiva” (1996, p. 62) que entra para o interior de uma tenda sob o olhar do narrador/personagem (desertor da guerra – desertor da história) que por sua condição não pode interferir, até se tornar “de vez que era meu irmão sim a minha mulher, e me debrucei e beijei seus cabelos e enfurnei a mão por entre suas pernas e fui indo assim e me deitei também” (1996, p. 74), o irmão se multiplica num labiríntico jogo entre o “eu” e o “outro” que pode ser o do “eu” consigo mesmo. As descontinuidades operadas pelas ações do irmão, que agenciam e descentram os desejos do narrador/personagem, insinuam a possibilidade de representação do desdobramento do “eu”, que narra a si mesmo, no outro, descentrando seu discurso e sua narrativa. Cabe aqui a intromissão do sujeito comentarista que começa a se ver como um sujeito, que de um lugar marcado (a partir de si e de onde fala), tenta escutar outro que se constitui no outro que, numa contramão labiríntica e sem fim, se narra por outro que é o outro de si mesmo, subvertendo o edifício cultural de estratégias da modernidade que fomentou a construção e a manutenção de sistemas elitistas de distribuição de poder, inclusive o poder da representação e o poder da interpretação.

João Gilberto Noll corrói, por dentro do discurso narrativo, a visão canônica do narrador ao desconstruir sua onipotência enunciativa, em geral operada através de discursos estereotipados de si e dos outros nos fundamentos do essencialismo filosófico que permeiam os conceitos de ordem literária. É imperativo apontar que essa desconstrução corrói o discurso de amarras retóricas, e sua estratégia constitutiva é a do deslocamento, seja de ordem linguística – ao significante não corresponde necessariamente um significativo dicionarizado; as cadeias significantes não evidenciam conteúdos estáveis; as orações se fragmentam do período gramatical. A pertença e o desenraizamento do universo da linguagem atribuem ao discurso a função operativa de visibilizar o “vazio” do “eu” do narrador/personagem, que só pode ser preenchido a partir de seu deslocamento nos outros e suas circunstâncias, incluindo aí o outro que o escuta e que, a partir de si, pode perceber o(s) seu(s) sentido(s).

Numa gramática própria ele inscreve as circunstâncias do mundo em ações provisórias, frenéticas, decisivas e instantâneas fraturadas em cortes visuais libertando novos significados, dependendo da nova cena apresentada. Entre as cenas não há nexos causais, não há “enquanto isto”. A ação acontece, dá-se o corte e outra começa. Este recurso esquizofreniza a narrativa, desarticulando um bloco de ação de outro, e impossibilitando o aprisionamento de um sentido; pelo contrário as camadas significantes propõem múltiplas leituras, de forma que o “vazio” do “eu” narrador/personagem é preenchido não só pelos contornos enunciativos da ação, como pelo leitor, que “*A céu aberto*”, precisa recorrer a um repertório sofisticado de decodificação.

Esta estratégia discursiva se configura nos procedimentos metonímicos com os quais o narrador se desloca em relação aos sistemas simbólicos fora dele mesmo (o irmão, o mundo do trabalho, a sexualidade) vislumbrando a constituição de suas contradições, conflitos, divisões e, sua permanente abertura, sua insuficiente inteireza que é preenchida pelo “mundo da vida”, discursivamente. Ele se faz pelo outro e nesta migrância seu significado está sempre escapulindo (hetero/homo/bi) e se problematizando. Maffesoli diz que:

O indivíduo só pode ser definido na multiplicidade de interferências que estabelece com o mundo circundante. Seja esse mundo o dos outros indivíduos, compondo a proximidade social, ou o das situações, das ocorrências que favorecem essas relações, pouco importa. Em compensação, o que merece ser notado é que o sujeito é um ‘efeito de composição’, daí seu aspecto compósito e complexo (MAFFESSOLI, 1999, p. 305).

Os fragmentos experienciais do narrador/personagem revelam a transgressão numa narrativa acelerada de novas peripécias, superficializando temas de impacto, pela ruptura discursiva com a solenidade. Essa relação que o personagem estabelece com o mundo circundante é capturada pelo narrador num discurso sem nexos textuais de agregação de um enunciado a outro, em sequências narrativas. O que ele narra são ações, experiências de laços sociais que não se engendram na continui-

dade significativa, mas sim nas fissuras de sua cadeia, cuja resultante mais visível é o estatuto marginal concedido ao social e ao sexual pela linguagem. A função de guarda do paiol não compromete e nem mobiliza o personagem no mundo do trabalho, quando o tédio aperta ele se masturba – não há nem desprezo e nem revolta nesta atitude; a guerra não tem sentido nem existencial nem narrativo, é apenas cenário onde se movem figuras cujo significado é nulo; seu relacionamento com Artur – um dos poucos que tem nome e vem do passado – se estreita na pontualidade de bebedeiras, doença, pobreza e viadagens, serve para anunciar outro desdobre do sujeito/narrador que de seu olhar no espelho, confessa “aceite que eu era a cara dele e que gostava sim deste homem” (NOLL, 1996, p. 37).

O narrador/personagem “que sempre fora Abel mas se convertera num relance em Caim” (1996, p. 97) desobedece a ordem comum – incorpora o mal no bem desregulando a dicotomia padrão, o “eu” social é totalmente investido pelos outros, modulado pela alteridade; essa multiplicidade do “eu” permite compreender suas lógicas diferentes e estranhas ao percurso contínuo e uno do indivíduo moderno. Seu desdobramento sexual aniquila as polaridades tradicionais (ele não é homo, nem hetero, nem bi, mas cada um em cada circunstância) através de uma atuação pontual dependente das situações vividas numa dinâmica aberta que Maffesoli chama de “homossocialidade” mais ou menos pública. Isso lhe permite “entrar e sair” das diferenças sem nenhuma culpa, sem nenhum valor agregatório que não seja o da experiência do momento.

O deslize da experiência do banal para o amoral

Para Maffesoli (1999, p. 11), “há um hedonismo do cotidiano irreprimível e poderoso que subentende e sustenta toda vida em sociedade. Uma estrutura antropológica”. Essas relações, para o autor, não são regidas unicamente por instâncias transcendentais, mas, pelo vivido no dia-a-dia de modo orgânico, como o suporte sensível do dado social. Ele cita R. Hoggart, que em seu estudo sobre as classes populares, mostra os “prazeres do dia a dia”, a preocupação com o presente (aqui e agora) e que as “banalidades” constituem o elemento de base da construção social da realidade (comer, beber, tagarelar, amar), onde as coisas vividas

são retidas pela percepção, em toda sua brutalidade. E é nesse sentido que lembra Maffesoli “que há um extraordinário amoralismo na vivência do cotidiano” (1999, p. 108).

São não ações cotidianas, ou banalizadas num discurso deslocante (a doença do irmão/a amizade com Arthur, o trabalho de guarda no paiol, vida conjugal) que se aprofunda a narrativa *A céu aberto*, focalizada sobre o “concreto mais extremo”, entendido aqui como estratégia enunciativa, na qual confluem o imaginário e a realidade reconfigurados num discurso, cuja voz mostra seus processos constitutivos.

A experiência da liberdade, costurada através de uma lógica discursiva avessa a dicotomia razão/sensibilidade, afirma uma socialidade desordenada, versátil e amoral ao aproximar o narrador e os personagens ora no espaço urbano, ora da paisagem natural num mix sem outro compromisso que não seja o da “fabulação”.

Os laços sociais, fabulados sem prescrições da ordem do real ultrapassam a distinção prazer/ação, transgredindo os imperativos morais dominantes. Isso se faz visível num processo narrativo que fratura as formas canônicas de representação, quer no nível do enunciado, quer no nível da enunciação. Assim temos em nível de enunciado, - desregulação de significados negativamente marcados pelos “valores universais”:

- A) O repelente, nojento (vai, vomita tudo, se quiseres eu boto na minha boca a baba morna e estragada do teu vômito (NOLL, 1996, p. 12) – sujeira, secreções sexuais, secreções corpóreas);
- B) “0 palavrão” (palavras malditas);
- C) A conformação visual do texto na página, configurando um discurso sem tréguas, sem interregnos; que opera como distensão/contenção do tempo (pode ser dia, pode ser um ano, pode ser uma vida);
- D) A violação da gramática de língua culta, a quem a tradição letrada delegou o poder da linguagem (sintaxe, pontuação, semântica, concordância).

Em nível de enunciação, a questão se visibiliza nos deslocamentos operados:

- A) Do narrador/personagem, cuja estrutura vazia se preenche na medida em que avançam cenas de circunstâncias (banais) que colocam em circulação significados liberados de conteúdos estáveis;

B) Em conteúdos transgressores dos valores da tradição da história (trabalho/família/sexualidade/vivências) que se materializam num discurso transgressor.

Ao desfocar sua lógica narrativa da tradição estética da modernidade, cujos conteúdos estiveram sempre marcados pela metafísica e, ao optar pela banalidade das ações da vida cotidiana, percebida na sua brutalidade, como possibilidade narrativa, João Gilberto Noll, expulsa de seu discurso, de seus personagens, de sua escritura qualquer valor estruturador apriorístico, ao mesmo tempo que desestabiliza “os valores tradicionais” de leitura, de interpretação, desiludindo um leitor menos avisado e desestabilizando a concepção da arte como lugar de conciliação, de correspondência entre exterior e interior e de perfeição que se exprimiu em toda a tradição metafísica ocidental, de Aristóteles a Hegel.

Esta mesma tradição fundamenta a distinção entre a razão e o sensível, porquanto estabelece que a qualidade essencial do homem é a razão. Este é o princípio organizador das dicotomias razão/sensibilidade, natureza/cultura, espírito/corpo cujos segundos elementos sempre serão estigmatizados: “homens-carnais” serão sempre “homens sem razão”, nos diz G. Duran. Em *A céu aberto*, o narrador/personagem busca experimentar as coisas na sua globalidade numa alquimia que integra natureza e espírito, num gesto que é artístico mas também existencial – “o anormal”, que foi marca da modernidade dissipa-se na banalidade do dado natural – a doença, a guerra, o sexo, as amizades, o casamento inscrevem-se complexamente num jogo com elementos da natureza e sua superficialidade, em que as emoções experimentadas ou as experiências não racionalizadas discursivamente operam a permanente tensão entre o real e o imaginário. Esta estratégia permite a difração – por ser constituída de elementos linguísticos que se recusam a estabelecer a causalidade – de conteúdos de natureza bruta acentuando que a cultura se naturaliza afim de culturalizar a natureza, processo de construção

da realidade essencialmente simbólica pela linguagem. Como desdobramento dessa funcionalidade discursiva, as transgressões, especialmente as sexuais, são construções pontuais dependentes das situações vividas; papéis cambiantes, segundo as ocorrências do presente; uma tendência aberta por um “eu” narrador/personagem que é constituído de uma pluralidade de personalidades e de seu deslize para um processo de identificação multifacetado numa narrativa que não elimina o conflito, especialmente o da narrativa, que mesmo sem saída se nega a deixar de narrar.

Este processo repousa, então e principalmente, no desdobramento da persona do narrador/personagem, em estrutura plural que pode viver, ao mesmo tempo, várias vidas e por isso incorpora a narrativa do “eu”, integra-se afetivamente. Há neste processo um forte componente hedonista que potencializa o “eu” na imaginação, nos afetos e nos sentidos. Este investimento permite falar da abertura do protagonista, o despojar-se de si, num desejo de fusão, uma pulsão de conjunto: assim o é esse indivíduo nas identificações de suas diversas facetas, que se manifestam num discurso de várias vozes (irmão/mulher/Arthur – narrador), que ultrapassa todas as barreiras impostas pelo racionalismo, em particular a dissociação de sujeito e do objeto. A multiplicidade de aberturas é que constituem o sujeito das ações narrativas. A amoralidade, a passividade sem culpa/sem pecado/sem euforia, do narrador/personagem impregna a narrativa ao mesmo tempo que é impregnado por ela.

O Tempo se Espacializa a céu aberto

Em *A céu aberto* o parecer prevalece sobre o ser, tudo é possível de colocação em imagem – a imagem da guerra, a imagem do irmão (noiva/mulher/doente), a imagem de Arthur, a imagem do navio e do mar. Todas estas representações estão permeadas de emoções que se esgotam no ato de seu congelamento (cena). Esta quebra da linearidade narrativa se dá em dois planos enunciativos: no tempo narrativo e na confi-

guração do espaço, que são transpassados pelo imaginário do narrador que lhes confere a possibilidade de expansão ou retenção, na medida em que múltiplas ações se sucedem, ou esgotando-se no seu plano significativo (na banalidade das ações) ou expandindo-se em cadeia significativa (de modulação imaginária subjetiva). Tudo se sucede, como se, por força de uma vertiginosa compressão do tempo, décadas de acontecimentos (modalizados nos diferentes espaços) ocupam um único dia (modalizado pelo tempo/fantasia). Tudo é acontecimento (aqui como ato do cotidiano) no momento (e dependente dele) e no espaço (e dependente dele) enquanto narrador/personagem nutre nas circunstâncias o seu vazio. Tudo se esgota, também, no ato. O espaço e o tempo esgotam-se no acontecimento assim como o protagonista também. Daí o despudor, com que atravessa de um espaço e de um tempo para outro, sem vontade de estabelecer ligações ou continuidades, o que aniquila qualquer possibilidade de capturação de um sentido uno. O narrador se preenche na descontínua relação espaço-temporal e, por isso, ele não é, ele parece, é imagem múltipla, espacializada e presentificada. O narrador contabiliza o tempo numa lógica não previsível, ele “entra e sai” do tempo, num jogo significativo entre real e imaginário, retendo-o numa espacialização desestabilizada. Assim, os lugares (a guerra, a casa, o navio, o mar) deslocam-se na narrativa atemporalmente porque tem operacionalidade de cena dos acontecimentos que movem e promovem os significados. Esta ruptura da temporalidade, o isolamento do presente com toda sua intensidade, trazem uma carga pesada de afetos como da ansiedade e da perda da realidade, desintegrando o tecido narrativo, num exercício de descontinuidades.

Nessa concepção dinâmica de tempo/espaço há uma conjunção do arcaico e do contemporâneo operadas por retornos, recuos e avanços que dão origem a uma organização narrativa original, que se investe de reflexões positivamente antropológicas, ou quem sabe, o melhor de tudo fosse mesmo este estágio anterior a procriação? Ou seja, essa matéria (esperma) repito, inexpressiva que se resseava nos dedos com imediato desconforto. Seria outra matéria, talvez mais fina, que os filósofos costumavam discutir? Enquanto nós aqui, brucutus, tínhamos que lidar com porras e outras matérias tão ressecáveis e desconfortáveis (1996, p.

117) e que se espacializam em lanchonetes, navios, terrorismo internacional, dólares. O tempo, portanto, está espacializado em “saltos”, em “curto-circuito”.

Maffesoli (1999) mostra que o narrador/personagem só se articula e tem existência num espaço (do “eu”) produzido por um tempo (que é o das circunstâncias imaginárias ou reais). O autor, ao refletir sobre a lei da saturação dos conjuntos culturais propostas por Sorokin, mostra como a usura de um conjunto de representações sociais e de organizações político-econômicas que caracterizam uma época, alijam outro conjunto, o deixam de lado; mesmo sendo um esperma, isto permite compreender grandes tendências de deslize, ou seja, de como que tinha sido ultrapassado retorna ao palco; Maffesoli (1999, p. 200) cita “G. Simmel, em *La tragédie de La culture*, mostrando que enquanto a vida social está repleta de instinto, de afeto, de irracionalidade, a liberação estética assume uma forma racionalista. Ao contrário, quando essa mesma vida social está realmente penetrada da compreensão, de cálculo, de visão mecânica, então a necessidade estética vai assumir a forma do irracional. Encontra-se aí uma modulação da “saturação” de que acabamos de tratar. Embora seja um pouco simplista falar em termos de causalidade, é certamente a fadiga de uma vida demasiada mecânica que engendra as múltiplas manifestações de uma “razão outra”.

João Gilberto Noll coloca sua narrativa *A céu aberto*, expõe em um jogo de emoções outro modo de viver o presente, outra maneira de espacialização, um ambiente global, o jogo das aparências, a importância do instante revertendo as lógicas das narrativas de cunho racionalista e revela um tempo e um espaço que integra a parte obscura que também é própria do homem e da sociedade. O próprio espaço da guerra está permeado por um imaginário que se rebela contra a saturação da sua prática e revela o jogo de sombras e luz que permeiam sua representação, transformando-a em imagem. A guerra não tendo um objetivo (não tem fronteiras/nome – enfim estrutura de exército/rituais próprios) é vista como uma imagem arcaica, cena perdida num tempo que parece confundir-se, especialmente, porque não há um horizonte desenhado. O narrador, em compensação precisa focalizar o próximo, a natureza, as ações pontuais que sublinham bem a condensação do tempo no es-

paço. Se não há futuro é preciso registrar o presente na multiplicidade de espaços que ele recobre. Não há possibilidade de aprofundar-se nas razões da guerra simplesmente porque ela não tem significado, não tem futuro. Da mesma forma o trabalho, a sexualidade, as relações humanas (prazeres instintivos) ou a doença despem-se de qualquer valor progressivo, temporal. Existem em si mesmos, temporalizados no espaço. Nesse sentido é exemplar o final, que se dá *A céu aberto*:

Eu estava com a consciência extremada de como as coisas se mostravam no espaço, mas ao mesmo tempo me sentia flutuar. Isso: nada se apagava no ambiente, ao contrário, a florara como que uma lucidez nas formas dispostas naquele quarto de hotel, e essa lucidez atingia agora seu limite... Eu parecia de fato me encontrar na passagem do estado bruto da vida para uma espécie de existência mais difusa e elementar (NOLL, 1996, p. 164).

*Identidade
a céu aberto*

163

A modulação de saturação atinge um nível de libertação de tempo/ espaço que aponta para a irreversibilidade das ações, para o limite do desenraizamento da estética da tradição, da impossibilidade de progressão emancipatória – “Nessas alturas se o homem do cartaz era ou não eu já não fazia a menor diferença” (p. 164) – do enfraquecimento total da noção da realidade; a hipersensibilidade do sujeito narrador deixa ao interpretante a sensação de ruptura e *shock* engendrado pela ambiguidade e significantes que não remetem para nada, mas apenas para sua insignificância – esta sim significativa, uma vez que permite a possibilidade de remeter para “o nada” ou seja para a morte, e então a pena de morte pode ser decretada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Maria do Carmo; INDURSKY, Freda (Org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre, RS: Sagra Luzzatto, 2000.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2001.

Vera Elizabeth
Prola Farias

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

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

VÁTTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Rio de Janeiro, RJ: Edições 70, Brasil Ltda, 1989.