

## MIMESE DO REAL E O REAL DA MIMSE: A TEATRALIDADE OBSCENA EM BERNARDO CARVALHO

Olivier Allain

**RESUMO:** *Este artigo se propõe a investigar alguns recursos textuais empregados por Bernardo Carvalho em várias de suas produções trazendo nova luz às mesmas. Trata-se da questão da « teatralidade » ou da palavra teatro ou ainda da palavra emprestada à cena teatral mas refuncionalizada ou pelo menos questionada e questionante para com o relato assim posto em cena. Surge uma forte consonância com o cinema, pensado ficcional e teoricamente por autores como David Lynch, Silvano Santiago, Guy Debord e Giorgio Agamben.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Bernardo Carvalho. Teatro. Cinema.*

**ABSTRACT:** *This essay intends to investigate some of the textual strategies employed by Bernardo Carvalho in several of his works bringing them a new understanding. The question unfolded is that of « theatricality » or rather that of the words landed from theatre that were, nevertheless, refuncionalized or questioned and that, in turn, interrogate the narrative they name. We found a strong consonance with cinema as it is thought both fictionally and theoretically by authors such as David Lynch, Silvano Santiago, Guy Debord and Giorgio Agamben.*

**KEYWORDS:** *Bernardo Carvalho. Theatre. Cinema.*

Uma via de leitura da narrativa “contemporânea”<sup>1</sup> de Bernardo Carvalho articula-se em torno da questão do teatro.

Se a cena teatral é diretamente “posta em cena” e chega, portanto, a constituir um “objeto” da ficção (como é o caso em seu conto “Estão apenas ensaiando” CARVALHO, 2000), ela aparece amiúde e sub-reptícia em forma de traços ou marcas suplementares ao próprio relato e sem relação imediata com ele (as descrevemos a seguir). Seriam semelhantes a notas marginais que ganham a função de título e passam em primeiro plano. Dentro e fora da narrativa ao mesmo tempo, não se sabe se elas dizem respeito ao texto, se elas o complicam ou se o texto vem complicá-las. Poderiam ser chamadas, invocando o difícil “quase-conceito” de Jacques Derrida, de “perigosos suplementos”, conforme o filósofo francês nomeava a escrita, na sua relação assimétrica e recalcada com a fala em toda a tradição metafísica<sup>2</sup>. Inclusive no curtíssimo conto supracitado, quando a “cena teatral” em si entra nas malhas da letra, com seu palco, os atores, os técnicos da iluminação, o diretor etc., é como se saísse de si, se desdobrasse para nunca mais ser olhada como, simplesmente, o tranqüilo palco do fictício.

Assim, repetimos, certamente em cumplicidade com o *coup de théâtre*<sup>3</sup> dos textos que sacode o leitor ao dobrar o relato numa circularidade à beira da loucura, são reiteradamente abertos e selados os romances com intitulados teatrais que chamam a atenção de uma forma particular: sabemos que o título tem este caráter enigmático e de destaque, chegando a endossar um uso idêntico ao de um nome próprio<sup>4</sup>. Isso na medida em que, em princípio, o nome próprio se distinguiria do nome comum por fazer referência a alguém que é absolutamente singular e insubstituível. Desta forma, ele *deveria* “pertence(r) e não pertence(r) à língua” (DERRIDA, 2002, p. 41), *deveria* se furtar a todas as equivalências e operações de substituições da língua. O “título”, por sua vez, é tomado aqui no duplo sentido: o comum, de início e entrada privilegiada no texto, e o de “documento ou fundamento que torna autêntico um direito” (SILVEIRA BUENO, 2000, p. 757). O deslocamento e a ironia consistiriam, justamente, em colocar neste lugar de destaque o léxico do teatro (e tudo o que ele evoca), como título de autenticação, de legitimação de uma narrativa já em si fissurada.

Sintomática e enigmaticamente<sup>5</sup>, portanto, *Teatro* é o nome do romance de 1998 e em *Medo de Sade* a divisão em dois do livro é dada como “Ato 1” e “Ato 2”, o que, aliás, se repete em outros livros, *Os bêbados e os sonâmbulos*, *As iniciais*, *Nove noites* etc. O golpe do *coup du théâtre* não espera necessariamente pelo final do relato, pode vir, como

<sup>1</sup> Esta “contemporaneidade” não será, contudo, aquilo mesmo que nunca chega na leitura das obras de Bernardo Carvalho? Não se vê sempre ameaçada pela impossibilidade de atribuir uma série semântica que corresponda seguramente ao artifício do texto? Lançamos estas perguntas para tentar contaminar, desde o início (como B.C.), todas as possibilidades aqui encenadas.

<sup>2</sup> Ver toda análise de Rousseau em *Gramatologia* [DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2.ed. Trad. Miriam Schnaidermann e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 173-200.]

<sup>3</sup> Literalmente “golpe de teatro”, esta expressão francesa associa uma “pungência” ao “mimético”, de modo que, além de significar uma reviravolta na história, um brusco cair de panos em que o artifício em si se mostra, ela também caracteriza um choque, uma cicatriz na mimese e/ou por meio dela. Por isso parece perfeita e ambigüamente caracterizar os textos de Bernardo Carvalho.

<sup>4</sup> Sobre o problema do nome próprio, ver, por exemplo, de Jacques Derrida *Salvo o nome* [Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.], *Khôra* [Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.], *Torres de Babel* [Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.] entre outros.

<sup>5</sup> Sintoma e enigma estão aqui ao lado do outro: aponta-se para algo, chama-se uma leitura de viés, sem que se diga o que isso quer dizer e sem que se possa dar conta, autenticar ou legitimar uma leitura finita do evento (do) texto.

<sup>6</sup> Tal como Roland Barthes descreve o prazer do texto “romance” em “Le plaisir du texte” (1994): ler até o final, até o fim, que seria como querer “ver o sexo” do pai (ou da mãe). Prazer quase idêntico ao do “voyeur” (se este também brinca com o fato, o limite, de ser visto vendo, haverá este prazer na leitura? É possível ser visto vendo, quando se lê? Talvez não seja “possível”, ou então, será uma modalidade do olhar que não se define pelos padrões da presença e de uma alteridade facilmente reconhecível) e, sob esta ótica, em todo caso, *um tanto obsceno...*

<sup>7</sup> Ver, a este respeito, “O paradoxo e a mimese”, de Philippe Lacoue-Labarthe [In: *A imitação dos modernos*: ensaios sobre arte e filosofia. Org. e Trad. João Camilo Penna e Virginia de Araujo Figueireido. São Paulo: Paz e Terra, 2000.], evocado mais adiante.

<sup>8</sup> Hal Foster [*The return of the real*. The Avant-Garde at the end of the century. Cambridge: Massachussets, MIT Press, 2001, p.160.] retoma o conceito de Peter Sloterdijk, que se opõe, segundo ele, ao cínico: «In the terms of Peter Sloterdijk [...], it can be *kynical*, whereby individual degradation is pushed to the point of social indictment, or *cynical*, whereby the subject accepts this degradation for protection and/or profit”. Zizek também trabalha estas noções em *Eles não sabem o que fazem* – o sublime objeto da ideologia (2000), as quais retomaremos no final do ensaio.

em *Teatro*, em seu meio, desconfigurar sua verossimilhança, inter-cambiando, transformando, sobrepondo identidades, locais e épocas. Proceder muito semelhante ao de David Lynch (*Lost highway*, *Mullholand drive*) para o cinema, o qual prenderá nossa atenção mais adiante.

Embora esta particularidade estrutural não deixe de ser perfeitamente fictícia, isto é, que em nenhum momento ela se complete como forma e, ao contrário, venha “parasitar” a forma *romance* da narrativa, ela constitui um atraso na *highway*, algo como uma indicação de desvio, de descaminho para a leitura romanesca “edípica”<sup>6</sup>. Ou ainda como viés filosófico tortuoso e inquietante, apontando para as noções adjacentes à teatralidade, mimese e real, cuja articulação encontra-se assim, desestabilizada.

A inquietude e/ou inquietação desta articulação “crítica” talvez se condense de modo esclarecedor na própria trama de “Estão apenas ensaiando”. Este breve escrito conta a história de um ator no papel de um lavrador contracenando com “a morte” (personificada), ensaiando o pedido de restituição da mulher morta junto ao representante da morte. Seu trabalho não satisfaz o diretor que assiste ao ensaio cortando, irado, as atuações, enquanto o ator teima em imprimir distância em relação à atuação e ao sofrimento do lavrador (o que, por sinal, soa como um avatar do velho debate sobre o envolvimento emocional do ator em Diderot<sup>7</sup>). Ao mesmo tempo, o ator (aquele que está ensaiando) se interroga sobre o atraso de sua mulher «efetiva», “real”, que já deveria estar na sala, assistindo ao ensaio, conforme haviam combinado. Entremetidos, o técnico da luz conta uma piada ao seu colega, piada interrompida a cada nova retomada do ensaio. Também entra, na escuridão dos fundos da sala, um desconhecido que aos poucos se aproxima. Após novas reclamações do diretor, o ator vê, enquanto está ensaiando, o desconhecido murmurando algo no ouvido do diretor, cuja palidez e falta de reação em relação à atuação dão a entender que a mulher do ator havia morrido num acidente no caminho para o teatro. É o momento exato em que o técnico da luz consegue contar o final da piada. O relato termina com o eco desta gargalhada.

A macabra e escabrosa co-incidência, até mesmo a sintonia do ensaio teatral com a atuação transformada pelo real da morte *efetiva* da mulher, silencia o diretor e muda o valor da atuação. Coberta pelo riso da piada, a dimensão *kynica*<sup>8</sup> desta ficção vê seus efeitos potencializados pela simultaneidade quase impossível que põe em cena. Pungência paródica de um real que ri da mimese. Um riso indecoroso. E, no avesso deste riso, uma potência *obscena*.

Estas indicações teatrais, por mais sinuosas que sejam e por menos que dêem a chave de um relato-modelo para a leitura, não devem ser abandonadas, elas mostram, a contrapelo da história, uma reflexão a ser re-percorrida. Quem sabe este seja seu único sentido<sup>9</sup>. Como se articulam então real e mimese aqui, e como se dá esta força obscena nos escritos de Bernardo Carvalho?

Primeiro, vale notar (para entender *como* o lemos) que o conto poderia ainda ser lido não exatamente como um roteiro, mas pelo menos como um texto muito adaptável em um curta-metragem. Neste, a *cenografia*<sup>10</sup> vai recortando-se para levar o riso, *pu*” da piada e *chute*<sup>11</sup> do conto, pastiche trágico do trágico, à indecência correlata da própria “peça pregada” ao leitor, para retomar a expressão recorrente do *Medo de Sade*. Um cinismo quase extático, ou um êxtase cínico. Ou ainda o riso como última imagem (indecorosa) a (des)cortinar o final. Mas de que real este riso é então a verdade?

A idéia em dois tempos que se vislumbra aqui é que, em primeiro lugar, o que chamamos de teatralidade em Bernardo Carvalho, “duplo” do romance ou da narrativa ficcional, é convocada de uma maneira inteiramente metafórica, digamos, faltando outra expressão. Esta metafóricidade remeteria, por meio de “um efeito de duplo suplementar” (ou uma dobra da linguagem legível desde Mallarmé), ao que no vocabulário de Derrida se chama uma “máquina”. É em *La double séance*, voltando a um escrito sobre o *Mimético* de Mallarmé, que o desconstrucionista indica:

Ce qui toujours défera la critique, c'est cet effet de double supplémentaire, toujours une réplique de plus, un repli ou une représentation de trop, c'est-à-dire aussi bien de moins. Le 'repli': le pli mallarméen aura toujours été non seulement repli du tissu mais répétition vers soi du texte ainsi replié, re-marque supplémentaire du pli. La 're-présentation': le théâtre ne montre pas 'les choses à même', il ne les représente pas davantage, il montre une représentation, se montre comme fiction, montre moins les choses ou leur image qu'il ne montre une machine.<sup>12</sup> (DERRIDA, 1972, p. 268)

De certa forma, é a mesma máquina problematizada, a mesma dobra e desdobra (*repli*) da mimese na linguagem que permeia a crítica aos modernos ensaiada por Philippe Lacoue-Labarthe, através da qual torna-se vinculável a metaforização do teatro em questão a uma tradição de pensamento anti-ocularcêntrico, para lembrar a precisa expressão de Martin Jay (1993) em *Downcast eyes*. Em *A imitação dos modernos* (LACOUÉ-LABARTHE, 2000), o amigo e colaborador de Derrida remonta de Aristóteles a Diderot, restituindo toda a energia paradoxal do

<sup>9</sup> Não devem ser abandonadas mas *dar lugar* a outra coisa, outra reflexão.

<sup>10</sup> *Ceno-grafia*: cena na escrita, que passa pela escrita e escrita que se “põe em cena”, não se deixa capturar por uma determinação “real”: onde começa e termina o “real”.

<sup>11</sup> *Pun* significa, em inglês, o cúmulo, o momento de efeito da piada, assim como *chute*, em francês. Esta última, todavia, quer dizer, literalmente, “queda” e poderia inscrever-se, portanto, na esteira do *coup de théâtre*.

<sup>12</sup> “O que desafiara sempre a crítica, é este efeito de duplo suplementar, sempre uma réplica a mais, um redobra ou uma representação em excesso, o que quer dizer o mesmo que em falta. A ‘redobra’ [*repli*, também significa retirada, desistência da batalha]: a dobra mallarmaica terá sido sempre não só uma redobra do tecido, mas também uma repetição em direção a si do texto assim redobrado, re-marca suplementar da dobra. A ‘re-presentação’: o teatro não mostra ‘as coisas tais e quais’ [*à même* significa “em si” e “ao vivo”, como se as tivéssemos na nossa frente inteiras e sem artifícios], ele também não as representa, ele mostra uma representação, se mostra como ficção, mostra menos as coisas ou sua imagem do que uma máquina”. [Tradução nossa].

<sup>13</sup> Lacoue-Labarthe está escrevendo justamente em contra-mão de algumas leituras de Diderot indo no sentido desta suturação, ele menciona, por exemplo, de Yves Bélaival, “A estética sem paradoxo de Diderot”. [LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1949.]

<sup>14</sup> Não só haveria uma “hiância” na enunciação, como também na própria diferenciação entre enunciado e enunciação e logo na divisão sujeito e objeto, razão e linguagem etc.

<sup>15</sup> A “maquinação” ou a “pregação de peças” estará, segundo aludimos brevemente acima, no coração da trama de *Medo de Sade* de Bernardo Carvalho. Obviamente, o que valia para o “mimético” mallarmaico lido por Derrida também seria desdobrável aqui: a peça pregada pode o tempo todo reverter-se, inclusive (e sobretudo) em relação à leitura do próprio livro, ao leitor – e (afinal porque não?) ao autor: não estamos aqui “pregando-lhe peças”, até mesmo no sentido “próprio”, de sobrepor, acrescentar peças, recortes e partes à máquina.

<sup>16</sup> Isto é, em oposição a uma tradição de pensamento da arte como imitação da *physis*. Esta transformação da teoria aristotélica atravessa toda a *Imitação dos modernos* (o livro de Lacoue-Labarthe e a “própria” imitação dos modernos, o que iria, no mínimo, de Diderot a Bernardo Carvalho). Está em jogo um deslocamento da arte e da ficção (embora não queiramos equiparar estas duas palavras) não só enquanto subordinadas ao imperativo material (*physis*), mas também ao discurso realista, da utilidade, da comunicação (comunhão do sentido). É, na verdade, o próprio conceito de imitação que sofre aí um profundo abalo, seja enquanto fazer atrelado a uma passividade, seja a uma pura atividade (dever-se-á, aliás, tomar todos os cuidados com o “fazer” etimológico da *poiesis*). Para além da simples oposição matéria/espiritualidade, sujeito/objeto, texto literário/comentário etc., é todo um modo de leitura, de produção ou suspensão do sentido, de atribuições, de apropriações e desapropriações que se trama e que se legitimam nestas estratégias e definições. Esta idéia de imitação da *physis* foi retirada dos seminários ministrados pelo Professor Raul Antelo para uma disciplina que tratava de “O retorno do real e as políticas do presente” (UFSC, semestre 1 de 2003) e procurava elaborar uma “ontologia do presente” (cito a proposta) em torno de discursos sobre o real, a partir da premissa de que haveria um “trânsito

*Paradoxo sobre o comediante* do filósofo das luzes e a “abismalidade” da problemática da mimese. Paradoxo que havia sido suturado sistematicamente pela tradição, por toda a série de leituras que ele mesmo chama de “organicistas”<sup>13</sup> (ou seja, que visam manter a Obra e sua finalidade, as primeiras figuras barradas na célebre «morte do autor» barthesiana), e que se atualizaria tanto no enunciado quanto na enunciação do texto de Diderot. Da dilemática questão – deve ou não deve o ator permanecer distante do que representa (o que o ator de Bernardo Carvalho defende até o final) – surge a idéia de que para poder tudo imitar, seria preciso não ser nada nem ninguém. Abrir-se-ia uma hiância insuperável na subjetividade moderna porque sua razão precisa firmar-se no olhar de um corpo não desintegrado nem “ausente de si”. A hiância é duplicada na «enunciação»<sup>14</sup> do texto, quando, em determinada altura de seu texto, Diderot confunde narrador, personagem e autor, de uma forma perfeitamente descontrolada. Neste momento,

a intrusão do *eu* dito de outra forma, longe de significar a apropriação ou a reapropriação controladora do texto pelo autor, longe de ser um efeito de ‘assinatura’ ou daquilo que acreditei poder chamar em outro texto de *autografia*, representa o momento em que o texto (o livro inteiro) vacila em seu estatuto. É por isso que ele chega a abalar a própria tese. Quem enuncia o paradoxo? Quem se responsabiliza por ele? Ao mesmo tempo incluído e excluído, dentro e fora [...] o sujeito que enuncia não ocupa, na verdade lugar algum, ele é indeterminável: nada ou ninguém. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 162)

Um detalhe interessante dos livros de Bernardo Carvalho é que esta vacilação do livro em seu estatuto acontece sistematicamente até no refúgio da epígrafe, que de certo modo continua sendo ditado pelo mesmo, porém indecível narrador-personagem-autor que já embaralhava as cartas. Agora, “enunciativamente”, passado “do lado do autor”, enquanto a epígrafe ainda poderia ser um “gesto seu” e não começa a voz narrativa.

É bom lembrar que tanto teoria como teatro (crítica e arte) são, pelo étimo grego *theorein*, ligados à *visão*: tanto os críticos quanto o próprio Diderot perpetuariam a sutura da ferida subjetiva indicada pela mimese, mantendo o sujeito e o objeto necessários à “realização plena”, diríamos, do olhar. Trata-se, em suma, para Lacoue-Labarthe, de mostrar que a crítica organicista continua movida pela definição aristotélica da mimese, isto é, enquanto imitação da *physis*, protegendo a autoridade institucional do sentido (e as críticas de cunho realista, os determinismos biográficos, psicologizantes etc). Ora, o efeito das epígrafes de Bernardo Carvalho convergem com a assinatura forjada de Lacoue-Labarthe para

o primeiro ensaio de seu livro, que resume sua posição crítica “desmaterializadora”: “Num certo sentido, em todo caso, ‘eu’ *declino* ‘aqui’ toda responsabilidade – toda *autoridade* na matéria. Eu quis, simplesmente ver, também ‘eu’”, e assina, “Philippe Lacoue-Labarthe” (2000, p. 163). Esta multiplicação de aspas não diz apenas: “cuidado, isto que vês, tal ou tal palavra, é só uma representação”; trata-se, antes, de uma maneira de “re-marcá-la”, como dizia Derrida acima, todo o modo de operar (d)a escrita, e, nesta escrita virtualmente “mais suplementar” (a da “literatura”), a máquina e a “maquinação”<sup>15</sup>. *Virtualmente* (é bom frisá-lo), a *referência* dirige-se para todos os outros discursos. Neste sentido, não se poderia pensar uma imitação que não fosse a da *poiesis*<sup>16</sup>. Para Lacoue-Labarthe, está em balanço não apenas atitudes críticas como éticas. Os introdutores da *Imitação dos modernos* lembram que estes escritos labarthianos visam também, em última análise, entender os problemas do pensamento heideggeriano. Pois ele detectaria, numa inconfessa ocultação da mimese nos escritos heideggerianos, rastros de um pensamento ligado às noções de heroísmo e exemplaridade. Fica subentendido (quando ele menciona a dor que as implicações do filósofo alemão com o nazismo proporcionou-lhe) que a matriz política do totalitarismo ou do facismo depende de uma concepção mimetológica de história em que o político é equacionado ao exemplar, ou seja, uma versão do mimético. Atitude mimética igualmente condenada por Beatriz Sarlo nas suas diretrizes para a esquerda política hoje, devendo esta se desvencilhar dos impulsos políticos que “accepte como único pacto forzo el de mimesis con lo existente” (2001, p. 234).

O segundo tempo da nossa “idéia”<sup>17</sup> diz menos respeito à teatralidade “metafórica” do que ao fazer que trama a ficção carvalina.<sup>18</sup> Este está vinculado, cremos, a um proceder de cunho muito mais cinematográfico<sup>19</sup> (embora tangencie também outras artes visuais) e, *através deste desvio*, talvez possa se dizer mais da “força obscena” em questão. É pela voz de Giorgio Agamben e o cinema de Guy Debord que se torna pertinente esta vinculação, quando, em *Image et mémoire*, o pensador italiano descreve, imitando Kant, as “transcendentais” do cinema – parada (pausa, corte, *arrêt*) e repetição (me permito esta longa, porém esclarecedora citação):

Ces deux conditions transcendantales ne peuvent jamais être séparées, elles font système ensemble. Dans le dernier film de Debord, il y a un texte très important tout au début: ‘J’ai montré que le cinéma peut se réduire à cet écran blanc, puis à cet écran noir.’ Ce que Debord veut dire par là, c’est justement la répétition et l’arrêt, indissolubles en tant que conditions transcendantales du montage. Le noir et blanc, le fond où les images sont si présentes qu’on ne peut plus les voir,

da *megalomania*, a loucura das nobres idéias (a vanguarda, a revolução), para a *megalopatia*, a dificuldade ou impossibilidade de responder às grandes questões”. Se não poderemos reconstituir a complexa trama da matéria, são-lhe, contudo, amplamente devidores os presentes desdobramentos.

<sup>17</sup> Mas qual a temporalidade da idéia? Pode ter vários tempos?

<sup>18</sup> Para mantermos uma certa coerência com a distinção feita mais acima, devemos acrescentar, caso não tenha ficado claro, que não se trata de uma metaforicidade comandada pela “ordem” metafórica tradicional, a saber, aquela regida por uma lei do sentido distribuída segundo a oposição próprio/impróprio. É o que discute Sarah Kofman, em “Nietzsche et la métaphore” [In: *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*. Paris: Seuil, 1975. p. 77.]: “podemos encontrar em Nietzsche uma teoria da metáfora generalizada, que repousa numa perda do ‘próprio’, e isto em dois sentidos” e Derrida em “La mythologie blanche” (*la métaphore dans le texte philosophique*) [In: *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*. Paris: Seuil, 1971. p. 4.]. A partir deste último, que a denúncia da imitação da *physis* produz é muito convergente com a da “mitologia branca”, a qual marca que “a metafísica apagou nela mesma a cena fabulosa que a produziu e que resta, no entanto, ativa, agitada, inscrita com tinta branca, desenho invisível e recoberto no palimpsesto”. [Tradução nossa]

<sup>19</sup> Mas, poderíamos acrescentar, uma cinematografia não menos metafórica.

<sup>20</sup> “Estas duas condições transcendentais nunca podem ser separadas, elas fazem sistema juntas. No último filme de Debord, há um texto muito importante no início: ‘Mostrei que o cinema pode reduzir-se a esta tela branca, e, logo, a esta tela preta.’ O que Debord quer dizer com isso, é justamente a repetição e a parada [pausa, corte], indissolúveis enquanto condições transcendentais da montagem. O preto e o branco, o fundo em que as imagens estão tão apresentadas que não se pode mais vê-las, e o vazio onde não há imagem alguma. Temos aí analogias com o trabalho teórico de Debord. Se tomarmos, por exemplo, o conceito de ‘situação construída’ que deu o nome ao situacionismo, uma situação é uma zona de indecidibilidade, de indiferença entre uma unicidade e uma repetição. Quando Debord diz que é preciso construir situações, é sempre algo que não se pode repetir e também algo único. Debord o diz igualmente no final de *In girum imus nocte et consumimur igni*, quando, em vez da tradicional palavra ‘Fim’, aparece a frase: ‘Retomar desde o início’. Há também aí o princípio que trabalha no próprio título do filme, que é um palíndromo, uma frase que se enrola sobre si. Neste sentido, há uma palíndromia essencial do cinema de Debord. Juntos, a repetição e a parada realizam a tarefa messiânica do cinema da qual falávamos. Esta tarefa tem essencialmente a ver com a criação. Mas não é uma nova criação depois da primeira. Não se deve considerar o trabalho do artista unicamente em termos de criação: pelo contrário, no coração de todo ato de criação, há um ato de des-criação. Deleuze disse, um dia, a respeito do cinema, que todo ato de criação é um ato de resistência. Mas o que significa resistir? É antes de mais nada ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte que o fato que está aí. Todo ato de criação é um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento se define antes de tudo pela sua capacidade de des-criar o real.” [Tradução nossa]

<sup>21</sup> É curioso notar que o étimo da palavra cena, *skéné*, designava a tenda em que os atores se trocavam. Se o cenário não era o mesmo e as condições físicas e históricas justificam tal curiosidade, é o caso, no entanto, de se perguntar se não há aí uma inversão dos locais e dos lugares interessante e a ser investigada.

et le vide où il n’y a aucune image. Il y a là des analogies avec le travail théorique de Debord. Si on prend par exemple le concept de ‘situation construite’ qui a donné son nom au situacionisme, une situation est une zone d’indécidabilité, d’indifférence entre une unicité et une répétition. Quand Debord dit qu’il faut construire des situations, c’est toujours quelque chose qu’on peut répéter et aussi quelque chose d’unique. Debord le dit aussi à la fin de *In girum imus nocte et consumimur igni*, quand, au lieu du traditionnel mot ‘Fin’, apparaît la phrase: ‘A reprendre depuis le début.’ Il y a également là le principe qui travaille dans le titre même du film, qui est un palindrome, une phrase qui s’enroule sur elle-même. En ce sens, il y a une palíndromie essentielle du cinéma de Debord. Ensemble, la répétition et l’arrêt réalisent la tâche messianique du cinéma dont on parlait. Cette tâche a essentiellement à faire avec la création. Mais ce n’est pas une nouvelle création après la première. Il ne faut pas considérer le travail de l’artiste uniquement en termes de création: au contraire, au cœur de tout acte de création, il y a un acte de dé-creation. Deleuze a dit un jour, à propos du cinéma, que tout acte de création est un acte de résistance. Mais que signifie résister? C’est avant tout avoir la force de dé-crée ce qui existe, dé-crée le réel, être plus fort que le fait qui est là. Tout acte de création est un acte de pensée, et un acte de pensée est un acte créatif, car la pensée se définit avant tout par sa capacité de dé-crée le réel<sup>20</sup>. (AGAMBEN, 1998, p. 73)

Temos aí, entre tantas coisas, uma possível pista para a definição do “obsceno” que nos interessa. Isso, no fundo das imagens (do cinema): se “as imagens estão tão apresentadas que não se pode mais vê-las”, podemos pensar o obsceno como um excesso na cena, *da* cena, e, simultaneamente, um “vazio onde não há imagem alguma”, cena alguma. Ou uma cena sem fundo. Enquanto “des-criação”, o trabalho ob-sceno deve ter, produzir, encontrar uma cena, “pôr em cena” uma cena, mas ele remarcaria, ao mesmo tempo, o “sem-cena” da cena, de toda cena<sup>21</sup>.

Sem dúvida do mesmo modo que o final palíndromático de Guy Debord, “*A reprendre depuis le début*”, assim também se lê tanto a risada cínica, quanto, numa volta latino-americana, a última referência do *Medo de Sade*: quando se revela a cidade de interinação do personagem principal da segunda parte do relato como sendo o Rio de Janeiro (desde o início se cogitava que seria em alguma cidade da Europa ou dos Estados Unidos que iria parar o “pregador de peças”). Também retorna neste preciso momento toda a semelhança e verossimilhança da primeira parte, onde o conde internado sem saber que crime cometeu (assim aliás é que começa a descrição do personagem da segunda história), encontra um Sade “alucinado”, mestre espiritual do pregador de peças e de sua mulher. A tarefa cinematográfica acima cunhada parece, portanto, não cessar de realizar-se ou des-realizar-se, em Bernardo Carvalho (talvez até melhor do que no próprio cinema). A impossibilidade para

o ator de “Estão apenas ensaiando” de representar seu papel encontra sua resposta e *realização* perfeita no momento do ensaio catastrófico da revelação fúnebre. Como se a fantasia se deparasse brutalmente com o horror do desejo que vela, no duplo do teatro.

Vale salientar, ainda na esteira de Agamben, que, embora em outro “terreno”, pausa e repetição descrevem justamente o avanço sincopado dos relatos de Bernardo Carvalho<sup>22</sup>, ligando e desligando enigmaticamente os «elementos» da história (personagens, locais, sentidos...). Repetidamente, voltam frases (“Eles estão apenas ensaiando”) e apontamentos, pára-se e volta-se ao passado, *flash-back*, *flash-forward*, tela branca, tela negra, “excursão” (saída do curso) palindromático.

Em artigo para a revista *Margens*, Silviano Santiago nos incita a decidir entre duas *mises-en-scène*, dois modelos cinematográficos, entre os quais gostaríamos de situar (na generalidade que chamamos de “cinema”) Bernardo Carvalho: David Lynch ou Manoel de Oliveira<sup>23</sup>. É claro que, diferentemente da de *Viagem ao início do mundo*, a gramática de Lynch é implosiva, indecível, onírica, e explora a ilusão imagética do cinema numa tentativa “surrealista”. Mais radicalmente do que em *Lost highway* (ao qual Santiago parece referir-se), as duas partes ou atos de *Mullholand drive*, por exemplo, contaminam-se oniricamente – uma é sonho da outra, mas qual? – e as imagens de *Hollywood* (a única afirmação possível talvez seja a de são elas que estão em jogo) gastam-se até a abjeção. Se, como afirma Santiago, com o olhar “retrovisor” de Oliveira, “o espectador entra numa máquina do tempo” e, “ao estufar por duas vezes consecutivas o peito do passado, torna o presente transitável para o futuro”, as imagens de Lynch nada mais fazem do que *tornar indecíveis as imagens do presente e o presente das imagens*.

Ora, tanto *Teatro* quanto *Os bêbados e os sonâmbulos* levam, por um lado, o narrador-personagem a re-percorrer as estradas do passado parental ou a buscar o testemunho dos pais quando um tumor está ameaçando narrador de perder a memória, de tornar-se outro, de perder a identidade. Por outro lado, esta perda acontece e a deriva e a abjeção chegam de modo extremamente parecido ao de Lynch, embora a falsidade da prova e a sobre-impressão de discursos “carvalina” (como nas *Iniciais*: relato descrito como “pastiche de merda” do diário de uma das personagens do próprio relato) seja o modo indecível privilegiado do romance. É importante, contudo, sublinhar também que, apesar de gastas, há imagens e cenas que adquirem a potência da falsidade que ganham, de um novo emprego. Talvez um outro sentido emerge, talvez a sua suspensão, sua fissura deixe-se entrever. Pensamos, por exemplo,

<sup>22</sup> O início da segunda parte do *Medo de Sade* nos dá um exemplo mais do que exemplar da enunciação entremeada e embaralhada de vozes, repetições, cortes e voltas, verdadeiros e “incomprováveis” testemunhos: “Uma luz ofuscante. Dois homens vestidos de branco, um negro e um branco, avançam por um corredor de azulejos brancos. Ouvem gritos ao fundo, numa outra língua. Ao que tudo indica, alguém, desesperado, quer sair dali. / Do negro de branco ao branco de branco: Onde é que estamos? Do mundo de que nada se leva cada um tenta tirar o melhor. É o que ele vive repetindo. Você se lembra do crime. Todo mundo se lembra. Faz tempo. Esteve em todos os jornais. Desde o começo, todo mundo sabia quem era o assassino. Não havia a menor dúvida. Mesmo se nunca nada chegou a ser provado”.

<sup>23</sup> Assim comenta Silviano Santiago: “Durante o desenrolar do filme *Viagem ao começo do mundo* (1997), de Manoel de Oliveira, o foco da câmara se confunde com o espelho retrovisor do carro. A câmara (ou o espelho retrovisor) determina o ponto de vista que deve guiar nossa percepção da viagem de Lisboa a uma distante aldeia, encravada nas montanhas do norte de Portugal. Distanciamento do passado e aproximação do futuro têm o mesmo peso dramático para os personagens em trânsito. A chegada ao destino da viagem tarda ainda mais pelo efeito retórico – e a experiência que aguarda os personagens no futuro é uma incógnita sem sinais precursores, ao contrário do que acontece nos filmes de David Lynch, onde a câmara busca surpreender a estrada a ser percorrida e o clima de suspense domina. Aqui, enquanto o carro ganha terreno, a câmara nos mostra a sinalização já obedecida, a pista asfaltada já percorrida e a paisagem descortinada. O espectador entra numa máquina do tempo. Esta, ao estufar por duas vezes consecutivas o peito do passado, torna o presente transitável para o futuro.” [O cosmopolitismo do pobre, *Margens/Márgenes*. Revista de Cultura, n. 2, dezembro 2002, Ed. Silviano Santiago. Belo Horizonte, p. 5.]



<sup>24</sup> Se isso for possível ou se é que ele se deixa pensar e se alguma vez se apresentou *enquanto tal*: pois o obsceno não é aquilo mesmo que não se *apresenta* na representação?

<sup>25</sup> «A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível». [FOUCAULT, Michel. “O pensamento do Exterior” e “Por trás da fábula”. In: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense Universitária, 2001, p. 225.]

na cena do teatro em *Mullholand drive*, na qual as duas protagonistas assistem em prantos representações evidenciando a pré-gravação das atuações apresentadas “*It’s all recorded*”, repete uma voz sem emissor, sem “portador”.

Pode-se tentar pensar o obsceno<sup>24</sup> carvalino partindo de outra cena, suplementar e oblíqua, aparentemente irrelacionada com a estrutura teatral de seus livros. Ela atravessa os comentários de Bernardo Carvalho sobre as esculturas de Rachel Whiteread em artigo recente para a Folha de São Paulo, no qual ele se debruça sobre o proceder da artista inglesa, enfatizando justamente o problema da representação posto em crise (e em cena) pelo encontro de um “espaço negativo”:

Ela esculpe a falta e o vazio, transforma em material o espaço entre as coisas [...], as áreas passam a ser definidas e ganham materialidade pelo que lhes é exterior ou interior, um espaço em que o homem já não pode entrar, em que já não cabe, embora lhe seja estranhamente familiar, um mundo-fóssil, e é o que mais desorienta o espectador [...] O que Rachel Whiteread põe em questão é a própria possibilidade da representação. O que nós vemos é o resultado de uma série de convenções que, uma vez invertidas, já não nos permitem entender, mas provocam um estado de perturbação e mal-estar. Somos incapazes de ver o avesso das coisas. E o mundo pode ser o exato oposto do que acreditamos que ele é. (CARVALHO, 2003, p. 6)

De certa forma, os comentários a estas esculturas dão uma espécie de dimensão negativa da reflexão de Agamben sobre a des-criação do real, no espaço negativo “investido” pela matéria invisível da matéria, seu entre-lugar: não teríamos aí uma desmaterialização do visível enquanto invisibilidade (impossível deixar de pensar na definição de ficção proposta por Foucault<sup>25</sup>)? Ao mesmo tempo, esta zona de indefinição nos reenvia ao problema da imagem, que Agamben ressalta em Debord (“à cet écran noir puis à cet écran blanc”). Neste pequeno comentário sobre outra “matéria”, a escultura, o negativo da matéria pode torna-se metáfora do “sem-imagem” da imagem, questão fundamental para pensar a “sociedade do espetáculo”. De novo Agamben:

Dès ses premiers films et de façon de plus en plus claire, Debord nous montre l’image en tant que telle, c’est-à-dire, selon un des principes théoriques fondamentaux de *La société du spectacle*, en tant que zone d’indécidabilité entre le vrai et le faux[...]

(Interrompo esta com outra citação, de Bernardo Carvalho: «Daqui pra frente, tudo é verdade. Isto não é uma ficção. Nada foi inventado. Nada é mera coincidência, embora não possa confirmar nenhuma palavra do

que ele disse»<sup>26</sup>. O que é isso a não ser uma pura zona indecível? Para Debord, a indecibilidade procura se assumir ao ponto do “verdadeiro” se tornar “um momento do falso”, assim como lembra nos *Commentaires...*<sup>27</sup>.

[...] Mais il y a deux façons de montrer une image. L'image exposée en tant que telle n'est plus image de rien, elle est elle-même sans image [...] Il y a deux façons de montrer ce rapport avec le 'sans-image', deux façons de donner à voir qu'il n'y a rien à voir. L'une, c'est le porno et la publicité qui font comme s'il y avait toujours à voir, toujours encore des images derrière les images; l'autre qui, dans cette image exposée en tant qu'image, laisse apparaître le 'sans-image' qui est, comme disait Benjamin, le refuge de toute image. C'est dans cette différence que se jouent toute l'éthique et la politique du cinéma<sup>28</sup>. (AGAMBEN, 1998, p. 75-76)

Ser «mais forte que o fato que está aí», ato des-realizante da arte, seria então o modo de operar contra a atuação permanente da sociedade do espetáculo, resumida por Debord em *Commentaires sur la société du spectacle*, por um «é assim»:

La société du spectacle avait partout commencé dans la contrainte, dans la tromperie, dans le sang; mais elle promettait une suite heureuse. Elle croyait être aimée. Maintenant elle ne promet plus rien. Elle ne dit plus: 'ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît.' Elle dit simplement: 'C'est ainsi.'<sup>29</sup> (DEBORD, 1992, p. 145)

“É assim” torna-se, então, o imperativo que se justifica só de se mostrar e exerce seu fascínio pornográfico e/ou publicitário prometendo mais e mais imagens, segundo a lógica de Agamben.

(É num tal contexto, talvez, que possam emergir as famosas disposições teóricas de Roland Barthes (1994) a respeito da fotografia em seu último livro, *A Câmara clara*. Procurando devolver à imagem um “punctum”, pungência de um desejo que atravessa o seu “espectador”<sup>30</sup>, mais além dos códigos culturais que formam sua referencialidade simbólica (o “studium”), Barthes re-instaura uma dimensão do desejo na imagem, assim como uma nova dimensão ética do “sem-imagem”: ler o que produz desejo e o que se produz como real – premissas da des-criação).

Seria então preciso distinguir o obsceno do pornográfico. Em seu livro *The return of the real*, Hal Foster, ao discorrer sobre o que chama de “arte abjeta” e suas vertentes desde o surrealismo, chega a formular uma possível nuance:

<sup>26</sup> Início da segunda parte de “Os Executivos: uma farsa” [In: *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996].

<sup>27</sup> “Renversant une formule fameuse de Hegel, je notais déjà en 1967 que ‘dans le monde réellement inversé, le vrai est un moment du faux’. Les années passées depuis lors ont montré les progrès de ce principe dans chaque domaine particulier, sans exception.” [DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992, p. 71]. (“Revisando uma fórmula famosa de Hegel, eu já notava em 1967 que ‘no mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso’. Os anos passados desde então mostraram os progressos deste princípio em cada área particular, sem exceção.”) [Tradução nossa]

<sup>28</sup> “Desde os seus primeiros e de modo cada vez mais claro, Debord nos mostra a imagem enquanto tal, isto é, segundo um dos princípios teóricos fundamentais da *Sociedade do espetáculo*, enquanto zona de indecibilidade entre o verdadeiro e o falso[...] Mas há duas maneiras de mostrar uma imagem. A imagem exposta enquanto tal não é mais imagem de nada, ela é ela própria sem imagem. [...] Há dois modos de mostrar esta relação com o ‘sem-imagem’, dois modos de dar a ver que não há nada para se ver. Uma, é o pornográfico e a propaganda que fazem como se houvesse sempre mais para se ver, sempre mais imagens por trás das imagens; a outra que, nesta imagem exposta enquanto imagem, deixa aparecer o ‘sem-imagem’ que é, como dizia Benjamin, o refúgio de toda imagem. É nesta diferença que está em jogo toda a ética e a política do cinema.” [Tradução nossa]

<sup>29</sup> “A sociedade do espetáculo tinha, em toda parte, começado com a coação, o engano, o sangue; mas ela prometia uma continuação feliz. Ela acreditava ser amada. Agora ela não promete nada. Ela não diz mais : ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece.’ Ela diz simplesmente: ‘É assim’.” [Tradução nossa]

<sup>30</sup> E é lido retrospectivamente por ele.

<sup>31</sup> “este problema pode ser provocativo, pois ele levanta a questão, crucial para a arte abjeta, da possibilidade de uma representação *obscena* – isto é, de uma representação *sem* uma cena que apresente [ou ponha em cena, *stage*] o objeto para o espectador [*viewer*]. Será essa uma diferença entre o *obsceno*, em que o objeto, sem cena, venha muito perto do espectador, e o *pornográfico*, em que o objeto é apresentado [*staged*] ao espectador que está portanto distanciado o suficiente para ser o seu voyeur?” [Tradução nossa]

<sup>32</sup> A via da distinção pelo sexual é artilosa. Nenhuma delimitação se precaveria totalmente de um engodo, qualquer fosse a sua natureza. Poder-se-ia apenas pincelar que *se* o pornográfico explicita sempre seu objeto e consiste, em parte, nesta exposição de determinados “objetos”, o obsceno, que não se pode desligar ou que sempre pode estar ligado a um “conteúdo” (para utilizar uma palavra cômoda) sexual, não teria *aquí* uma imagem (*sexual*, se este denomina aquilo que tem um denominador comum ou tranqüilo) delimitada numa convencionalidade paralela, mas sim dentro da própria convenção (*romance, teatro, narrativa, língua...*). Donde um mal-estar a que a palavra obsceno sempre se *referiria*, mas cujo referente seria “i-referenciável”. Poderia muito bem então, pelo contrário, devolver uma “sexualidade” (devastadora, cruel, fora do seu escopo, da sua *doxa*) a algo que não quer mostrar-se como tal (ver mais abaixo a análise de Prince, por Foster).

<sup>33</sup> Este “objeto”, certamente pensado desde a psicanálise (não será o caso de “defini-lo” aqui), já não poderia ter um nome que lhe garanta um sentido nem uma objetificação confiável, tampouco uma evidência. Se, por exemplo, a *coisa*, a *chose*, também está originalmente vinculado, pelo latim, à *causa*, “não é nenhum disparate pensarmos que a coisa é o que causa, do mesmo modo que o real, que também pode ser entendido como coisa (que não é significável) e é o que causa, pois provoca a cadeia significante.” [MALISKA, Maurício Eugênio. *Entre a lingüística e a psicanálise*. O real como causalidade da língua em Saussure. Curitiba: Juruá, 2003, p. 49.]

<sup>34</sup> Do latim *contingere*, aquilo que entra em contato, que toca. [CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.]

<sup>35</sup> Operação da arte *abjeta* que queremos estender (indecientemente?) à “teatralidade obscena” de Bernardo Carvalho:

this very problem can be provocative, for it raises the question, crucial to abject art, of the possibility of an *obscene* representation – that is, of a representation *without* a scene that stages the object for the viewer. Might this be one difference between the *obscene*, where the object, without a scene, comes too close to the viewer, and the *pornographic*, where the object is staged for the viewer who is thus distanced enough to be its voyeur?<sup>31</sup> (2001, p. 153)

Primeiro, haveríamos de precisar que não é sustentável, cremos, uma oposição absoluta, irrevogável ou permanente entre os dois (Foster, aliás, está fazendo uma pergunta, como que em sinal de uma certa ficção). Poderiam confundir-se, cruzar-se, entrar em contato, um estar a serviço do outro, um ser o momento do outro. Mas os casos específicos mencionados dos relatos de Bernardo Carvalho já anunciavam que *obsceno*, não se referindo *somente* a um conteúdo sexual<sup>32</sup>, a uma prática, a um fetiche, permite estabelecer senão uma estratégia, pelo menos um efeito de demasiada proximidade do “objeto”<sup>33</sup> (“*too close to the viewer*”) e a marca de uma abertura à *contingência*<sup>34</sup>. Seria como imaginar que um “*punctum*” (uma tal contingência) ultrapassasse, transbordasse a própria cena, o próprio código (o “*studium*”) que o torna possível. Seria um im-possível: pois para que ele acontecesse, teria deixar de se constituir, ele mesmo, em um código e, logo, nunca se tornar reconhecível como tal. “Objeto sem cena”, dizia Foster: *punctum* sem *studium*. Nada o garantiria de antemão. É eticamente indecidível. O obsceno só seria obsceno, então, para nós, seus leitores, só aconteceria para leitores particulares e, contudo, anônimos? O obsceno seria ainda para um *leitor*?

É verdade que Foster fala de artes visuais, de um *viewer* e nós estamos tratando de narrativas e, logo, do ler. Mas não é exatamente nesta disjunção, nesta indecidibilidade *ver/ler, ler/ver* que o obsceno toma o seu lugar, “roubando a cena”, como se diz? Não é, então, pelo contrário, quando não há mais um leitor *possível* que se convoca esta louca leitura, esta louca *mise-en-scène*? O que Foster chama de “representação obscena”<sup>35</sup> estaria submetido, então, a um duplo imperativo: por um lado, uma ativação infinita da representação, por outro, a sua infinita interrupção.

É bom salientar que, para fundamentar sua premissa, Foster recorre (uma das propostas mais instigantes de seu texto) a uma diferenciação entre um real como efeito de representação (premissa pós-moderna ditada pelo pós-estruturalismo, segundo Foster) e um real “traumático”, noção apoiada nas teorias psicanalíticas de Jacques Lacan<sup>36</sup>. Ele escolhe imagens de propagandas distorcidas por Richard Prince, para chegar ao

segundo dos conceitos que norteariam, segundo ele, as diversas tendências da arte contemporânea:

Prince manipulates the surrealist look of these ads to the point that they are *derealized* in the sense of appearance but *realized* in the sense of desire. In several images a man thrusts a woman out of the water, but the flesh of each appears burned – as if an erotic passion that is also a fatal irradiation. Here the *imaginary* pleasure of the vacation scenes goes bad, becomes obscene, displaced by a *real* ecstasy of desire shot through with death, a *jouissance* that licks behind the pleasure principle of the ad image, indeed of the image-screen in general. *This shift of conception – from reality as an effect of representation to the real as a thing of trauma – may be definitive in contemporary art, let alone in contemporary theory, fiction, and film.*<sup>37</sup> (FOSTER, 2001, p. 146)

Como se vê, Foster não restringe esta mudança de concepção de “real” às artes plásticas ou “visuais”. Sua análise diz respeito a outras ficções além daquelas que implicam diretamente o uso da imagem. Nestas últimas, porém, encontra as matizes de todo um pensamento do “real” que dele se apropria ou que o domestica através de um apagamento do olhar como *punctum*<sup>38</sup> ou de sua possibilidade de *punctuar*. (Sem dúvida, seria temerário afirmar que “o pós-estruturalismo” se “apropria” do real através de um discurso que privilegia a ficção ou a representação, uma predominância da linguagem derivada do estruturalismo etc: não constitui um movimento homogêneo, nem segue premissas tão claras e seguras).

Duas formas de pensar a imagem e o que nela se produz opõem-se para Foster. Por um lado, a “image-screen”: tela-imagem, tela de/da imagem (a expressão pode ser lida em vários sentidos), espécie de tela protetora da violência do real (violência que a própria imagem pode produzir), movida ou moldada, como aparece acima, pelo princípio de prazer (ou, nos termos de Agamben, pela promessa de mais imagens). Por outro lado, o “object-gaze”: objeto-olhar, olhar do objeto e/ou *abjeto*, espécie de olhar do real, tão pungente quanto horroroso, com nítida remissão aos componentes da teoria lacaniana<sup>39</sup>.

No entanto, seria preciso remontar às fontes surrealistas desta “abject art” para desdobrar o outro “artístico” do trauma, ou seja, a questão da transgressão. Esta vem embaralhar as cartas de uma escolha (um tanto “infantilizada” por Foster) entre o “sublime” de Breton e o “informe” de Bataille. Na esteira das formulações de Júlia Kristeva sobre o abjeto, Foster destaca que a *validade* do obsceno (do abjeto) depende de uma disposição ética transgressiva além do mero efeito abjeto do abjeto (resposta às ilusões do real, e, vale dizer, das derivadas do re-

*obsceus*, em latim, designava tanto o que é: “1) de mau agouro, sinistro”, quanto o que tem; “2) aspecto repelente, que se deve ocultar ou evitar, indecente”; ou ainda “4) imundo, porco”. [FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino português*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994, p. 368.]

<sup>36</sup> É árduo e fora do nosso âmbito elaborar uma definição exaustiva e inequívoca desta noção. Dentro da própria teoria, ela vai se transformando. Para lembrar a sua complexidade, seguiremos algumas pistas e idéias indicadas por Maliska (que também cita outros autores) em *Entre a lingüística e a psicanálise*. O real como causa da língua em Saussure. O real poderia ser “o que se repete, e nessa repetição funda o próprio mundo enquanto realidade [Garcia-Roza]” (p. 65); ou “o impossível. Ao aparecer essa última categoria, cabe perguntar-se em cada caso: Impossível de quê? Por exemplo, de ser dito [Harari]” (p. 65); ou “um corpo, um todo que se movimenta. Sem obedecer à um ordem, sem estar subordinado a uma estrutura. Não se pode entender esse todo como uma massa coesa e nem um corpo unificado. A idéia do todo refere-se somente ao fato de ele não depender de nada que seja externo a si mesmo, ou seja, o real é por si [Maliska]” (p. 65); mas haveria “uma outra formulação a respeito do real, que o aproxima da invenção. Há algo no real que deve ser inventado. Trata-se de um saber que não é dado como um dogma religioso, nem tampouco deve ser descoberto como o saber científico. Ao contrário, é um saber que não está pronto, que não é sabido, de modo que deve ser inventado. [Lacan:] É talvez o que falta: sempre tem-se estado aí em uma profunda ignorância, ou seja, que se joga um jogo cujas regras não se conhece. Então, se esse saber deve ser inventado para que haja saber, talvez seja para isso que possa servir o discurso analítico’. Este saber não possui regras, nem estatuto, está à espera da invenção. Não é um saber dado, também não se trata de uma simples criação do sujeito, e sim passa pela experiência inconsciente de inventar algo com o que havia antes. Dizer que é preciso inventá-lo é dizer que é necessário escrevê-lo, via letra, no sujeito [Maliska].” (p. 68) Seria ainda preciso reconstituir toda a lógica do nó borromeano que associa o Real aos outros registros, a saber, o Simbólico e do Imaginário...

<sup>37</sup> “Prince manipula o olhar superrealista destes anúncios publicitários a ponto deles se *desrealizarem* no sentido da aparência, mas de se realizarem no sentido do desejo. Em várias imagens um homem empurra uma mulher fora da água, mas

a carne de ambos aparece queimada – como uma paixão erótica que fosse também uma irradiação fatal. Aqui o prazer imaginário da cena de férias se compromete, se torna obscura, deslocada por um êxtase *real* de desejo atravessado pela morte, um gozo [jouissance] que avulta atrás de um princípio de prazer da imagem publicitária, em verdade da imagem-tela em geral. *A mudança de concepção – da realidade como efeito de representação para o real como uma coisa traumática – pode ser decisiva em arte contemporânea, sem falar de teoria, ficção e filme contemporâneos.*” [Tradução nossa]

<sup>38</sup> Vale recordar que, da mesma forma que Foster toma o trauma em sua aceção de ferida, o *punctum* barthesiano significava, em latim, “picada”, “pequeno buraco feito por uma picada”, “pequeno membro (da frase), pequeno corte”, “ponta, espaço ínfimo” [FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino português*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994, p. 452.] etc. Sugere, portanto, todo o campo semântico da inoculação do veneno, da ferida, do corte, mas numa dimensão ínfima, quase invisível no que se vê...

<sup>39</sup> Apenas recordaremos uma brincadeira do mestre francês. Elizabeth Roudinesco, em seu famoso livro *Jacques Lacan. Esboço de uma vida*, história de um sistema de pensamento [Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 374.], lembra um trocadilho, uma “palavra-valise” do psicanalista de inspiração joyceana: “LOM: em francês isso diz bem o que isso quer dizer. Basta escrevê-lo foneticamente: assim o *faunético* (*faun...*), à sua medida: o eaubsceno. Escrevam *eaub...* para lembrar que o belo [*beau*] não é outra coisa.” O belo como obsceno: eis aí aberta mais uma margem investigativa em nosso pequeno ensaio. O belo velaria uma fauna (e de que fauna estaríamos falando?) que uma coincidência fonética e de um jogo gráfico encenariam? Tal equação do belo ao obsceno devolveria ao primeiro, sem dúvida, uma ambivalência belo-abjeto.

<sup>40</sup> “Aqui, a condição da imagem-tela bem como a da ordem simbólica são importantíssimas; localmente, a valência da arte abjeta depende disso. Se ela for julgada intacta, o ataque à “imagem-tela” poderia reter um valor transgressivo. No entanto, se for julgada como rasgada, desfeita [*torn*], tal transgressão poderia estar chegando ao fim. Mas há ainda uma terceira opção, que consiste em reformular esta vocação, em repensar a transgressão não como ruptura produzida por uma vanguarda heroica fora da ordem simbólica,

alismo e do ilusionismo). A sua transgressão passa a ser definida não mais como simples ruptura, mas como salva(n)guarda das estratégias da vanguarda:

Here the condition of image-screen and symbolic order alike is all-important; locally the valence of abject art depends on it. If it is deemed intact, the attack on the image-screen might retain a transgressive value. However, if it is deemed torn, such transgression might be at an end. But there is a third option as well, and that is to reformulate this vocation, *to rethink transgression not as rupture produced by a heroic avant-garde outside the symbolic order but as a fracture traced by a strategic avant-garde within the order*. In this view the goal of the avant-garde is not to break with this order absolutely (this old dream is dispelled), but to expose it in crisis, to register its points not only of *breakdown* but of *breakthrough*, the new possibilities that such crisis might open up<sup>40</sup>. (FOSTER, 2001, p. 157)

Estas novas possibilidades de fratura na ordem das velhas vanguardas – e o que chamamos de obsceno em “Bernardo Carvalho” não mostrará alguma “herança da fratura”? – seria cada vez mais pulsante se tomada no que Slavoj Žizek chama de sociedade “burocrático-permissiva”. Esta se caracterizaria, de acordo com o filósofo esloveno, por sua estrutura pré-edipiana (mas ainda será uma “estrutura?”), isto é, onde a demanda social responde a uma instância primária superêica *materna*, sem inscrição da lei paterna (donde pré-edipiana), extremamente voraz. Como se nela reinasse um olhar de “Mãe nutriz” mais onipotente do que as ordens patriarcais modernas. A título econômico (estamos resumindo um argumento complexo), digamos que, privada de lei paterna, ela não deixa passar as identificações pela ordem simbólica do ideal do eu, a qual dependeria desta lei:

[...] a sociedade não é menos “opressiva” do que na época do “homem da organização”, servidor obsessivo da instituição burocrática; a única diferença reside no fato de que, hoje em dia, a “demanda social” já não assume a forma de um código integrado no ideal do eu do sujeito, mas permanece no nível de uma ordem superêica pré-edipiana. O “grande Outro” sócio-simbólico assume cada vez mais os traços libidinais da primeira imagem do grande Outro, da “Mãe nutriz”, de um Outro fora da lei que exerce o que podemos chamar de um despotismo benévolo[...] (ŽIZEK, 2000, p. 72)

Uma ordem mostrada como mais pernicioso ainda que a totalitária (de ideais a que se remetem as fiações da lei), não isenta de relações com a recente análise de Žizek da série de filmes *Matrix*, em que sublinha as imagens da alienação do homem às máquinas: estas sugam a “energia”

do humano-feto num líquido amniótico, doado ao gozo do grande Outro<sup>41</sup>. A lei desta demanda (que, salvo engano nosso, nada mais é do que o “é assim” de Debord) nutre-se ou nutre, povoa-se, com uma série incansável de imagens, constituindo o avesso do “mas o fazem”, ponto de ilusão dentro da realidade da consciência cínica retomada por Žizek<sup>42</sup>.

Cabe, enfim, voltar os olhos para este nosso breve e acidentado percurso.

É curioso, ao confrontar Foster e Žizek, que a arte “abjeta” (e um retorno a Bataille) como tentativa de fissura na ordem, da qual podem emergir novas possibilidades, *breakthroughs*, seja indicada como terceira margem de entendimento do abjeto enquanto resposta a uma sociedade cuja demanda seria, segundo Žizek, “fora da lei” e, ao mesmo tempo, uma lei sem lei. Seria impossível, numa ordem sem “ordem”, uma tal fissura na ordem? Ou, pelo contrário, a lei sem lei encontra o seu *co(r)-relato*, sua náusea e/ou sua potência justamente no abjeto ou no obsceno? “Des-criar” não seria então uma tarefa consignével à arte, por meio da qual, na verdade, seria neutralizada, mas condição primeira para lidar com a onipotência da imagem.

Lembremos ainda que começamos tratando de traços de uma teatralidade que qualificamos de obscena, em parte porque surgiam dentro de um gênero (romance, conto, narrativa etc), seja como desafio, tarefa de pensamento, seja como dejetivo (por exemplo: restos da composição da obra, palavra não funcionais ou que não significam o relato etc.). Sua *relação* era aberta, infinita e, simultaneamente, interruptiva no que tangem o *relato* (um pouco como os transcendentais do cinema: montagem, corte e repetição?). Devemos então entender, interpretando Foster, que há, neste outro real que (não) se apresenta (tanto no abjeto quanto no obsceno), uma outra forma de imitação da *physis*? Esta poderia ainda dissociar-se da imitação da *poiesis*?

Não cessar de não se inscrever e não cessar de se inscrever<sup>43</sup> seriam o mesmo, ou duas faces obscenas da *mimese* e, em última análise, de toda inscrição?

mas como uma fratura traçada por uma vanguarda estratégica no interior da ordem. Nesta perspectiva, a meta da vanguarda não é uma quebra absoluta com essa ordem (este velho sonho é dissipado), mas sim expô-la numa crise, registrar não apenas os seus pontos de ruptura ou colapso [*breakdown*] como também os de avanço, descoberta [*breakthrough*], as novas possibilidades que uma tal crise poderia abrir” [Tradução nossa].

<sup>41</sup> “Isto nos conduz ao verdadeiro enigma libidinoso: por que a Matrix precisa de energia humana? [...] A única resposta consistente é que a Matrix se nutre da ‘jouissance’ humana – e aqui nos vemos de volta à tese lacaniana fundamental de que o próprio grande Outro, longe de ser uma máquina anônima, precisa receber um fluxo constante de ‘jouissance’. E aí se encontra o insight correto de ‘Matrix’, o filme: ao justapor os dois aspectos da perversão – por um lado, redução da realidade a um domínio virtual regido por regras arbitrárias que podem ser suspensas, e, por outro, a verdade oculta dessa liberdade: a redução do sujeito a uma passividade instrumentalizada absoluta”. [ŽIZEK, S. Resistência entre quatro paredes, *Mais! Folha de São Paulo*, 27 de julho de 2003, p. 15.]

<sup>42</sup> A transgressão aparece como resistência à consciência cínica: “O cinismo é justamente a resposta da cultura vigente à subversão cínica: reconhecemos o interesse particular por trás da máscara ideológica, mas mesmo assim conservamos a máscara.” E “o cínico vive da discordância entre os princípios proclamados e a prática – toda a sua ‘sabedoria’ consiste em legitimar a distância entre eles. Por isso a coisa mais insuperável para a postura cínica é ver transgredir a lei abertamente, declaradamente, isto é, alçar-se a transgressão à condição de um princípio ético.” (p. 60). “O que os indivíduos ‘não sabem’, o que eles desconhecem é a ilusão fetichista que norteia a sua própria atividade efetiva: na realidade do ato de troca, eles se pautam na ilusão fetichista. O lugar apropriado da ilusão é a realidade, o processo efetivo social.” [ŽIZEK, S. *Eles não sabem o que fazem* – o sublime objeto da ideologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 62.]

<sup>43</sup> Esta é a definição mais famosa por Lacan [*Apud* MALISKA, Eugênio. *Entre a lingüística e a psicanálise*. O real como causalidade da língua em Saussure. Curitiba: Juruá, 2003, p. 66] de real. “Cessar de não se escrever, não é fórmula colocada ao acaso. Eu a referi à contingência, enquanto que me reconforto com o necessário, como o que não cessa de se escrever,

pois o necessário não é o real. Apontemos, de passagem, que o deslocamento da negação nos coloca a pergunta do que ocorre com a negação quando ela vem ocupar o lugar de uma inexistência. Por outro lado, defini a relação sexual como aquilo que não cessa de não se escrever. Existe aí impossibilidade. É, assim mesmo, que nada pode dizê-lo: não há, no dizer, existência da relação sexual. Porém, o que quer dizer negá-lo? É legítimo de alguma forma substituir por uma negação a apreensão experimentada da inexistência? É outra pergunta que só me cabe colocar esboçar. A palavra interdita (interdição) por acaso diz mais? Por acaso é mais lícita? Isso tampouco pode-se, de imediato, atravessar.”

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1994. (Oeuvres complètes. Vol. III.)
- \_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1994. (Oeuvres complètes. Vol. II.)
- CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. Estão apenas ensaiando. In: MORICONI, Ítalo (org.) *Os cem melhores contos brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. O espaço negativo. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 19 de agosto de 2003. p. 20.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. 2ª.ed. Trad. Miriam Schnaidermann e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La mythologie blanche. Poétique*. Revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris: Seuil, 1975. p.1-52.
- \_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino português*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. The Avant-Garde at the end of the century. Cambridge: Massachussets, MIT Press, 2001.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do Exterior; Por trás da fábula. In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III)

JAY, Martin. *Downcast Eyes*. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. California: The University of California Press, 1993.

KOFMAN, Sarah. Nietzsche et la métaphore. In: *Poétique*. Revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris: Seuil, 1975. p. 77-98.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*: ensaios sobre arte e filosofia. Org. e Trad. João Camilo Penna e Virginia de Araujo Figueiredo. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MALISKA, Maurício Eugênio. *Entre a lingüística e a psicanálise*. O real como causalidade da língua em Saussure. Curitiba: Juruá, 2003.

ROUDINESCO, Elizabeth. *Jacques Lacan*. Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. *Margens/Márgenes*. Revista de Cultura, n. 2, dezembro 2002. Ed. Silviano Santiago. Belo Horizonte.

SARLO, Beatriz. Contra la mimesis. Izquierda cultural, izquierda política. In: *Tiempo presente*. Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

SILVEIRA BUENO. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000.

ZIZEK, S. Resistência entre quatro paredes, *Folha de São Paulo*, Mais!, 27 de julho de 2003.

\_\_\_\_\_. *Eles não sabem o que fazem* - o sublime objeto da ideologia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.