

A crueldade do real

Prof. Dr. Karl Erik Schollhammer

Resumo:

A partir de exemplos da literatura e das artes contemporâneas brasileiras o texto discute a questão da estética da crueldade discutindo as propostas de Antonin Artaud, Clement Rosset e Gilles Deleuze. Questiona-se o modo como a criação literária e artística lida com os limites da representação do inumano e da violência. Trata-se de marcar a diferença entre os excessos representativos da violência e a procura estética de um tratamento contido e ao mesmo tempo irremediável que provoca impactos afetivos além da interpretação.

Palavras-chave: estética da crueldade, violência, cultura da ferida, Sérgio Sant'Anna

Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. (Clement Rosset)

Faz sentido hoje usar a expressão *estética da crueldade* no campo da literatura? Que significaria uma linguagem da crueldade para a literatura contemporânea? Até que ponto podemos, adotando a noção do *Teatro da Crueldade* de Artaud, traçar o paralelo entre a expressão literária e a idéia de uma crueldade da expressão ligada em Nietzsche à desmesura dionisíaca da tragédia e em Artaud a um teatro por vir? Encontro a motivação para essa discussão na óbvia brutalização da realidade e na demanda implícita sobre a literatura de responder a essa condição, não apenas criando uma imagem desbotada da experiência real senão intervindo na percepção da realidade e afetando seu caminho. Sem criar ilusões sobre o que a literatura pode, sem cair na tentação de exigir que transforme o mundo, acolhemos e formulamos a exigência mínima dela ser o que é, dela ser real como literatura! O convite é pensar como a literatura torna-se real e assim conquista sua legitimidade e seu lugar. Neste sentido partimos de uma premissa comparável as aporias de Artaud quando no manifesto ele expressa sua confiança na potencia do teatro de “influenciar o aspecto e a formação das coisas”. Eis o verdadeiro centro do argumento de Artaud e da definição que dá ao teatro da crueldade. A crueldade de Artaud não é a “crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes e narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres e o Céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito, para, antes de mais nada, nos mostrar isso” (p. 89)”. Ou seja, não é o sadismo nem o sangue que define a crueldade; a crueldade está na necessidade terrível das circunstâncias da vida, na implacabilidade do destino e de sua falta de sentido. É importante não confundir-se nesse ponto porque a crueldade do novo teatro não está, pelo menos não em primeiro lugar, na descrição da violência, não se procura a crueldade nos conteúdos, senão no real da expressão que desafia os limites das possibilidades representativas.

No seu ensaio do livro *Escritura e Diferença* (2002), dedicado ao *Teatro da Crueldade*, Derrida enfatiza a centralidade da questão representativa na comparação entre Nietzsche e Artaud e conclui: “Pensar o encerramento da representação é pensar o trágico: não como a representação do destino, senão como o destino da representação”. A aposta de Artaud é segundo Derrida enfrentar o problema da representação e é nessa perspectiva, na exposição ao “choque do inteligível”, que se torna evidente a conexão com o *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche. A crueldade é da vida, diz Artaud, e Derrida acrescenta que por isso não se trata de criar “uma representação da vida em si, já que a vida é irrepresentável.” A idéia é pelo contrário que a crueldade seja a expressão direta do a-

petite de vida, não da vida individual, mas de uma “espécie de vida liberada que varre a individualidade” e que pode ser traduzido pelo teatro em seu aspecto universal, abrindo mão do humano em direção ao mito. (p. 137) Isso é o real para Artaud: a tirania e a necessidade das forças vitais imprevisíveis que irrompem nos limites da realidade tal como a razão humana a percebe. Um teatro da crueldade comprometido com o real visa produzir uma expressão que ultrapasse a representação e as formas costumeiras das linguagens teatrais por via de uma série de choques, de colisões de imagens, sons e atos selvagens numa linguagem primordial não-verbal e sinestética. Há nesse sentido uma figura fundamental no esforço de Artaud de transgressão da linguagem, tanto a visual quanto a verbal, abrindo caminho para uma dimensão espontânea e corporal mais radical e violenta.

Nas correspondências, Artaud articula o caminho do teatro da crueldade contra a tradição ocidental de um teatro psicológico e fala dele como uma “metafísica em atividade” cujo programa passa por uma quebra da linguagem. A linguagem fixa e ostensiva não permite uma percepção adequada das manifestações da vida, e o teatro de Artaud se propõe exatamente a tarefa de revelar a essência cruel da vida através de uma dimensão performática que presta atenção à “fala anterior às palavras”, ou melhor, à “*necessidade da fala*” em lugar da linguagem já formada. Se as palavras “dêtem e paralisam o pensamento” a procura é por uma linguagem verbal de outra natureza cujas possibilidades expressivas pudessem explorar a quebra de formas fixas de representação por uma necessidade implacável intrínseca à expressão. Na interpretação que Clement Rosset¹ oferece da idéia da crueldade, o filósofo francês acentua o aspecto auto-suficiente da expressão do real, “o princípio da realidade suficiente” (2002), entendendo o real como aquilo que dispensa qualquer mediação, aquilo que basta em si, que não tem causa exterior, o aspecto implacável e inelutável da realidade. “Assim” diz Rosset “a realidade é cruel – indigesta – a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerar-la apenas em si mesma.” (2002, 17) Também na procura de Artaud se partia do despojamento da teatralidade representativa ao abandonar as linguagens convencionais do teatro burguês, e logo abrindo mão da própria subjetividade e identidade do ator e de suas autodefesas, eliminando tudo que não fosse performance da corporalidade expressiva. Daí, a crueldade da expressão não estar definida pelo conteúdo, mas pela suspensão da diferença entre forma e conteúdo e pela potência real da própria expressão que chega a eliminar a diferença entre a expressão da realidade e a realidade da expressão. No entanto, nada disso representa realmente uma novidade de leitura. Para poder trazer a questão para a discussão atual, precisamos aprofundar uma diferença que surge com relação à noção de Artaud. No *Manifesto do Teatro da Crueldade*, Artaud aponta para uma dissolução da linguagem representativa na desmesura expressiva em direção à vida, a vida apaixonada e convulsa, em sua expressão pré-verbal e preconceitual. A crueldade expressa essa potência sobre o outro, em direção ao real, o objeto do desejo violento do homem ao romper com os limites da sua própria auto-preservação. Ou seja, em vez de ameaçar a integridade do outro, a crueldade se volta sobre o próprio ator e ameaça os limites da subjetividade com relação a seu objeto. Para Artaud trata-se assim de transgredir a diferença entre conteúdo e expressão e ao mesmo tempo, preservar a força encantatória, mágica, imaginária e, porque não, metafísica e mitológica das palavras e dos gestos.

Sem os recursos de corpo, movimento, fala, gesto, som e presença material, a questão obviamente se coloca de maneira diferente para a literatura. Se a escrita literária procura expressar essa potência em sua liberdade ela deve dirigir a mesma implacabilidade e rigor do desejo que a guia sobre seu próprio projeto. Na introdução ao pequeno livro *O princípio da crueldade*, Rosset inicia seu argumento com o ditame que só há “obra sólida” “no registro do implacável e do desespero”. Logo cita Ernesto Sábato que no romance *Abaddón, o exterminador* escreve: “Desejo ser seco e não enfeitar nada. Uma teoria deve ser implacável e volta-se sobre seu criador se este não trata a si

¹ “Cruor, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru) designa a carne escorchada e ensangüentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta.” (Rosset, Clément. 2002)

mesmo com crueldade”. Na perspectiva de Clement Rosset a crueldade do real é profundamente ligada à alegria à afirmação da existência apesar da aspereza do real. Tampouco para Rosset a crueldade significa “o prazer de manter o sofrimento, mas uma recusa de complacência para com qualquer que seja o objeto” (2000, p. 26) e, poderíamos acrescentar, com qualquer que seja a consideração subjetiva. Rosset fala nesta obra de uma filosofia do real guiada por dois princípios, o princípio da “realidade suficiente” e o “princípio da incerteza”, formando uma verdadeira “ética da crueldade”, fundamental para qualquer obra filosófica. Há nesses dois princípios uma ética, e, ao meu ver, também uma estética. O primeiro princípio se coloca para Rosset contra as correntes principais da filosofia ocidental de Platão a Hegel, incapaz de pensar o real a partir de sua experiência sensível sem procurar uma causa exterior, um sentido abstrato para poder explicar a insuficiência de sua mera existência. O problema na superação dessa premissa, segundo Rosset, não vem tanto do fato de que o real em si mesmo é inexplicável, mas “sim do fato que ela seja cruel e que conseqüentemente a idéia de realidade suficiente, privando o homem de toda possibilidade de distância ou de recuo com relação a ela, constitui um risco permanente de angústia e de angústia intolerável.” (16) A crueldade do real vem assim da natureza trágica da realidade, é claro, mas em segundo lugar do “caráter único e conseqüentemente irremediável e inapelável desta realidade – caráter que impossibilita ao mesmo tempo de conservá-la a distância e a atenuar seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela.” (p. 17)

Para Rosset a crueldade está ligada principalmente à singularidade do real, sua natureza incontestável que não se deixa representar por nenhum substituto, que não permite nenhum duplo e que não possibilita nenhuma perspectiva exterior de sentido. Assim, Rosset nos leva a enxergar um outro caminho para a estética da crueldade que, ao invés da desmesura performativa na dissolução da linguagem, encontra na escrita literária seu cerne na extrema contenção e precisão. A demanda se exerce simultaneamente sobre a linguagem e sobre seu objeto, eliminando a gratuidade retórica e a arbitrariedade descritiva à procura de uma rigorosa condensação poética e uma alta precisão expressiva da escrita. Só assim, a escrita cruel é levada por uma necessidade intrínseca que extrapole a subjetividade expressiva expondo-a vulneravelmente ao real. Quanto ao segundo princípio da ética da crueldade, o “princípio de incerteza”, o argumento de Rosset é de teor Cético, alegando que só uma verdade incerta é uma verdade irrefutável, só contra a Dúvida a própria Dúvida nada pode. Lido na perspectiva da escrita literária, a incerteza é um traço característico da ficção, oscilando entre criação e reprodução, e acompanha seu poder de realidade. Enquanto a escrita literal “certeira” apenas se sustenta no desdobramento de uma realidade exterior e subseqüentemente é passível a desdobramentos figurativos acolhendo outras camadas de significação. A existência precária de uma escrita cuja concretude se sobrepõem aos conteúdos convencionais e nem se permite ser traduzida em interpretações figurativas é o que acompanha a afirmação literária de realidades que não se apóiam em nada a não ser em si.

Queria ampliar a questão a partir de uma leitura do conto “O vôo da madrugada” do livro homônimo, o mais recente livro de contos de Sérgio Sant’Anna de 2003. O narrador-personagem do conto é um viajante, provavelmente um vendedor, que narra um episódio ocorrido durante uma visita a Boa Vista, e depois num vôo de volta a São Paulo, mencionado como o único episódio “digno de registro” numa vida “dura e insípida”. As circunstâncias são descritas como talvez “fortuitas – mas que depois pareceram pertencer a uma cadeia de fatos necessariamente interligados”. (9) É essa necessidade intrínseca que interessa aqui e que leva o relato, escrito no estilo contido e preciso do autor, aos limites do sobrenatural e do fantástico sem nunca abrir mão do realismo. O primeiro episódio acontece quando o narrador, despertado pelos barulhos em frente de seu hotel, sai de noite em direção a boate *Dancing Nights*, um lugar de prostituição típico, em busca de um programa furtivo. Diante da porta do lugar encontra uma jovem acompanhada por um homem e logo sente um forte ódio pelo cafetão, descrito como encarnação do demônio, a ponto de querer matá-lo. Em seguida, quando a jovem abre o vestido o narrador percebe que se trata de uma criança: “Antes de recuar o rosto, não pude deixar de contemplá-la, hipnotizado pelo meu próprio horror, pois a menina, quase

sem pêlos, devia ser impúbere.” (13) Chocado pela cena e pelo horror de seu próprio fascínio, o narrador volta ao hotel e resolve sair da cidade a mesma noite. Consegue, contra qualquer probabilidade, trocar a reserva e se vê em seguida num voo especial que transporta os corpos de um grupo de passageiros mortos numa queda de avião no mato. A bordo do avião estão os familiares dos defuntos, e durante o voo acontece o segundo episódio desconcertante quando uma enigmática mulher aparece por entre os passageiros e de repente e sem motivo se aproxima e se encosta no narrador com intimidade sensual. Inicia-se uma espécie de encontro amoroso improvável que o narrador descreve da seguinte forma:

Minha desconfiança se dissipou de todo no momento em que reconheci que a amava, jamais amara alguém tanto. Pouco importava que nunca a houvesse visto, pois aquele sentimento me vinha como algo que só podia brotar entre totais desconhecidos. (SANT'ANNA, 2003, p. 21)

Quando o avião inicia o pouso, o narrador desperta de novo e apesar de seus esforços não encontra mais a jovem mulher, mas se lembra do encontro como tendo sido um dos momentos “mais felizes e plenos” cheios de “alegria e expectativa”. Perplexo com tais acontecimentos, o narrador começa a duvidar da experiência e levanta a hipótese de que a mulher fora um fantasma inconcebível e talvez até o espectro de uma das vítimas do desastre, mas não encontra nenhuma evidência disso. Pergunta-se se podia ter sido um sonho, uma alucinação ou um fantasma, mas nenhuma explicação racional justifica a emoção forte nem dá conta da materialidade da experiência nem da duração, completude e calor da sensação do corpo da mulher.

O terceiro momento do episódio acontece quando o narrador finalmente chega em casa, entra no quarto e lá encontra um homem sentado sobre a cama e logo o reconhece como sendo ele mesmo: “Como se fosse possível eu me repartir em dois: aquele que viajara e aquele que guardava tranquilamente em casa, ou talvez, num espaço fora do tempo” (p. 26) Essa experiência do duplo, tão bem conhecida da literatura do século 19, aqui serve para marcar uma cisão na subjectividade do narrador, pois nesse encontro ele consegue se ver como foi visto pela misteriosa mulher, não como um homem marcado pelo cansaço mortal, “pela melancolia e pela solidão exasperadas” (p. 27), Senão “atravessando minha máscara crispada para poder amar-me do jeito que eu a amava: como aquele que eu poderia ser, ou quem sabe, como aquele que verdadeiramente eu era, vencidas as barreiras mais entranhadas.” (p. 27) Assim se abre uma passagem pelo afeto amoroso, pelo encontro cruel dos corpos e por uma sensibilidade vulnerável atizada pela presença da transgressão erótica na atração pela criança e pela proximidade da morte violenta. A parte final do relato retoma essa possibilidade e procura a “fusão tão almejada” com uma dimensão além da subjectividade que parece ser a vida real vista por alguém cuja realidade agora não passa de um jogo de fantasmas. E termina com as seguintes palavras: “E, antes de ser esta uma história de espectros – acrescento com uma gargalhada, pois uma súbita hilaridade me predispõe a isso -, é uma história escrita por um deles.” (p. 28)

Antes das possibilidades interpretativas, o que fascina nesse relato é a insuficiência de qualquer proposta hermenêutica e a potência de sua construção rigorosa e realidade incerta. O livro de Sérgio têm sido chamado sua obra mais angustiada e talvez seja esse o desespero que se concretiza na escrita numa vulnerabilidade particular. A psicanalista Suely Rolnik usa em várias obras o conceito de *vulnerabilidade* na arte como “condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjectividade.” (*Geopolítica da cafetinagem*) Segundo o raciocínio de Rolnik, essa vulnerabilidade permite romper com uma anestesia cultural que predomina em nossa cultura moderna e, agindo no nível subcortical, “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações.” Para essa sensibilidade o outro se torna perceptível como “presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa

textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos.” Interessa aqui refletir sobre essa particular “vulnerabilidade” na perspectiva do que Mark Seltzer chamou de uma “Cultura da Ferida” para a compreensão do papel do trauma na reorganização contemporânea da esfera pública. Em princípio a definição da “cultura da ferida” se delimita ao fascínio público em torno de corpos abertos e dilacerados, uma mobilização pública ao redor do choque, do trauma e da ferida e que provoca uma espécie de “patologização” da esfera pública em que os desejos privados invadem o espaço público antes idealizado como lugar da razão. Logo Seltzer aprofunda a questão ao acatar uma diferença entre a modernidade do século 19 como uma “cultura do choque”, definição conhecida de Baudelaire a Benjamin, e a modernidade tardia como uma “cultura do trauma”. Ao invés de simplesmente marcar essa diferença como a diferença entre o choque da experiência urbana como causa exterior, e o trauma, cuja natureza íntima se aloja no interior do sujeito, Seltzer define a cultura do trauma (o termo grego de ferida) como uma cintilação entre o exterior e o interior, entre os domínios público-representativo e a privacidade subjetiva. O trauma assim vem a ser interpretado como um ponto de fusão entre o psicológico e o social em que se perde a distinção entre interior e exterior, entre o individual e o coletivo. A incerteza quanto ao status da ferida no trauma situada entre a ordem psíquica e a física, entre a representação (fantasia) e a percepção (evento), se amplia nessa perspectiva para uma maior ambigüidade entre o privado e o público e entre o individual e o coletivo. O trauma se desprende de seu domínio específico e descreve nessa perspectiva uma erosão entre corpo e mundo, entre corpo e imagem, entre corpo e máquina, por um lado, e por outro, caracteriza uma patologização direta em decorrência do “colapso da distinção entre interior e exterior, observador e cena, representação e percepção: como a derrota da distancia própria do sujeito com a representação (o externo, mecânico, simbólico), um colapso da manutenção dos limites próprios – a abertura de corpos e pessoas.” (p. 21) É óbvio que esse diagnóstico da confusão entre os registros psíquicos e sociais e da eliminação do limite entre interior e exterior, entre sujeito e mundo e entre a representação e o evento, entre a fantasia e a percepção, na visão de uma leitura da cultura midiática representa uma crítica explícita da cultura contemporânea, por exemplo, na análise do papel da fascinação provocada pela violência nos grandes meios de divulgação. Por outro lado, percebemos como essa perda de fronteiras também demarca o território estratégico da arte e da literatura. Como no conto de Sant’Anna é na abertura da ferida que se misturam duas emoções e que a atração privada pela sexualidade proibida se confunde com o luto coletivo. É importante na compreensão do trauma levar em conta sua relação com a mimese, com uma identificação hipnótica, uma repetição compulsória, que define a ligação mínima de sociabilidade, um contágio mimético entre o *self* e o outro como base da constituição coletiva. (Ver o teatro da peste de Artaud) A intervenção literária se dá nessa relação, como uma repetição ou realização cruel da condição traumática e sua repetição em sensibilidade vulnerável que comunique vivamente com o outro e com outros por cima dos limites da subjetividade própria desenhando na sua realização possíveis topologias coletivas entre o privado e o público.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo. Martins Fontes. 1999

DERRIDA, Jacques. *Escritura e diferença*. São Paulo. Perspectiva. 2002

ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>

ROSSET, Clément. *Le REÈL – Traité de l'idiote*. Paris. Minuit. 1977

Alegria – A força maior. São Paulo. Relume Dumará. 2000

O princípio de crueldade. Rio de Janeiro. 1989

SANT'ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo. Companhia das Letras. 2003