

ARMADILHAS DE LIBERTAÇÃO E DOMINAÇÃO

Prof^ª Dr^a Sílvia Regina Pinto
UERJ

A força de encenação das representações no mundo atual sugere que tanto o conceito de representação (no que se refere à apreensão do mundo, realizada pela literatura e demais artes) quanto o conceito de literatura (mergulhado na insegurança, que podemos considerar “produtiva”, das tentativas de sua delimitação) estão ligados a um complexo e multicultural conjunto intersemiótico de manipulações, provocações e contradições que marcam as linguagens contemporâneas, comandadas pela imagem e pelos fluxos comunicativos simultaneamente críticos e cúmplices no que se refere a um panorama metaficcional, onde verdade e responsabilidade histórica acontecem como paradoxos.

Este texto é parte de um projeto de trabalho mais amplo, cuja proposta é de uma releitura crítica de certos aspectos do clichê “era da imagem”, redimensionando alguns de seus desdobramentos na cultura atual. Para isso, a partir das possibilidades de inter-relacionamento cada vez mais óbvio entre os signos da literatura, das artes plásticas e do cinema, analisar situações estéticas que se transformam em armadilhas _ espaço em que a ilusão captura a presa _ cada vez mais sofisticadas, no mundo hoje.

O trabalho abre-se, também, para a discussão filosófica de questões relevantes no plano do pensamento contemporâneo, como, por exemplo: verdade, visibilidade, mediação tecnológica, intervenção das mídias na cultura atual, hipertexto, e as intrincadas relações entre imagem e linguagem verbal.

Atualmente, para a literatura afirmar sua potencialidade própria, torna-se necessário abandonar a velha metafísica da representação. Torna-se necessário que ela abandone a natureza na qual é fundada: seus modos de apresentação dos indivíduos e as ligações entre eles; seus modos de causalidade e de inferência, em suma, todo seu

regime de significação. Trata-se de mostrar, na ruptura da imagem literária, uma ruptura radical com essa sociedade dos “pais”, que é o mundo da representação: espécie de substituição do *Pai da Lei* pelo *Pai Psicótico*, como diria Deleuze. A verdade, sob este aspecto, torna-se coisa cada vez mais complicada. Estuda-se hoje a literatura, não para encontrar alguma verdade, mas para entender como algumas coisas são o que são. A idéia de verdade passa a ser substituída por algo emergencial, por alguma coisa que pode ocorrer. Literatura é agora o lugar de se estudar estas emergências.

Verdade e falsidade passam a designar limites inalcançáveis, tanto no campo do real quanto no campo do virtual, tanto faz. À ontologia, à ética e à estética não caberia perguntar, então, se as imagens são fictícias, mas, principalmente, o quanto seriam possíveis e prováveis. O universo é virtual, porque feito de imagens que também o podem ser. E o universo é virtual em decorrência de que nós mesmos nos percebemos feitos de virtualidades. Desta forma, não nos cabe mais questionar o quanto as personagens de ficção ou mesmo os seres humanos são reais, “verdadeiros”. Só nos resta discutir, em termos de realismo, o quanto todos somos prováveis, ou plausíveis.

Muitas formas da narrativa de ficção dos últimos tempos parecem buscar ser um tipo especial de “tecnologia” da escrita, que contribui para dobrar ou fraturar o texto, para desestruturá-lo, para desarticulá-lo, para focalizá-lo muito além de sua linearidade e de sua representatividade. Essa técnica compõe o que se poderia chamar de uma aparelhagem da escrita e da leitura que tende a fazê-las funcionar num nível hipertextual.

Um hipertexto, como se sabe, jamais é duas vezes o mesmo. Alimentado pela desestabilização de seus referenciais e pelas escolhas múltiplas de seus captadores, ele se abre para um fluxo quase cósmico e para a instabilidade social. Muito da atual ficção nos oferece esta tendência de uma narrativa cujas imagens estão em toda parte e

refazem-se a cada instante, mas as referências que lhes serviriam de suporte não se encontram em lugar nenhum, caracterizando um espaço tipicamente hipertextual, complexo, sempre em movimento, disperso, pululante, inacabado, vivo e virtual.

Algumas narrativas literárias parecem, então, captar, com sua estrutura verbal, o que seria uma “imagem tecnológica”, ou, quase, criando formas onde o que mais importa não é espelhar o mundo, ou suas estranhezas, como na literatura mais tradicional, mas, sim, fazer projeções possíveis de mundo. As imagens não “apanham” os significados para torná-los visíveis num reflexo, isto é, não explicam o mundo, como as imagens tradicionais e a escrita histórica, mas o “informam”, na ambigüidade de gerar informação para o mundo e ao mesmo tempo injetar formas nele.

O hipertexto é, portanto, bem diferente do que normalmente se entende por texto. Trata-se de um discurso que se organiza plurilinearmente, libertando-se, da atitude seqüencial como único princípio organizador. O hipertexto questiona a atitude de fixidez e uniformidade formal do texto, que se estrutura ao redor das noções de início/meio/fim, mesmo nos exemplos em que os rompimentos cronológicos desta seqüência são um trabalho evidente. Nas configurações hipertextuais, torna-se muito difícil pensar em seqüencialidade ou qualquer outro limite. Estas configurações fazem parte de uma grande rede de textos potencialmente possíveis e libertam mais do que nunca a literatura da idéia de obra como objeto pronto, definitivo e fechado.

Nesta perspectiva, evidentemente, o hipertexto se comunica com o conceito de obra aberta. Assim sendo, a idéia de que a obra ficcional se revela nas conversas com os leitores ou espectadores já insere a ficção narrativa _ seja literária, cinematográfica, ou plástica _ num contexto que ressalta a reconfiguração contínua e a experimentação ilimitada do sentido. Podemos observar que grande parte da arte contemporânea se caracteriza pela potencialização máxima da noção de obra aberta, onde o hipertexto

engole o mundo natural, assim como acontece, também, nas artes plásticas, principalmente nas ‘performances’ e nas ‘instalações’. Mas, curioso e paradoxal nesta exacerbação do conceito de obra aberta é que muitas obras de arte contemporâneas não necessitam, propriamente, da figura de um leitor ou espectador ideal para formar seu sentido, porque não possuem sentido algum, ou, o que dá no mesmo, possuem uma enorme potencialidade de sentidos possíveis.

Na literatura propriamente dita, um exemplo dessa concepção narrativa seria o romance *Teatro*¹, de Bernardo Carvalho, onde acontece essa referida potencialidade enorme de possibilidades, numa encenação levada ao extremo, com fragmentação total dos significados, na divisão esquizofrênica do(s) narrador(es). Neste romance, a fórmula narrativa desmancha aquela ordem causal das coisas, que, normalmente, rege aquilo que se denomina o mundo da representação. A desordem que se instaura leva, então, o romance a romper com o sistema representativo, de origem aristotélica, que sempre sustentou a arquitetura do literário. A narrativa de *Teatro* se define no simulacro de memória de seu(s) narrador(es), onde se misturam verdade, representação, simulação e ficção, mas, apesar disso, esta narrativa causa uma perturbadora sensação de verossimilhança.

O autor parece pouco interessado em localizar as personagens no tempo ou em cenários muito verídicos (no sentido de identificáveis), mas fica clara a presença da atualidade como contexto de toda a paranóia que se vai desenvolver. O constante deslocamento não apenas das identidades, mas também das diversas versões dos acontecimentos obriga o leitor a acompanhar, algumas vezes, um narrador delirante, em sua tarefa de selecionar aquilo da suposta realidade que se transforma em memória e as conseqüências do ser humano estar sempre a reinventar os fatos de acordo com certas

¹ CARVALHO, Bernardo. *Teatro*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

prioridades. Esta atitude camaleônica volta-se, também, para uma posição preocupadamente crítica em relação ao próprio ofício do narrar e ao modo como um autor/narrador é livre para investigar as presumíveis verdades do mundo e da vida, mesmo que isso signifique a morte de si mesmo, pela metralhadora de um personagem que ele próprio criou. Mais uma versão de Édipo, vagando cego num mundo de parâmetros perdidos.

Bernardo Carvalho tenta captar esse espaço, que não tem nome, entre o que aconteceu e como nos lembramos dos acontecimentos, onde nada é o que parece, enquanto tudo é comandado por um narrador assumidamente paranóico que jamais é confiável em suas opiniões. Há desta forma, no texto de *Teatro*, uma grande complicação para o leitor, que não conseguirá ter nenhuma certeza do que ocorreu, graças à perda do parâmetro representacional desaparecido nesse percurso do acontecer/lembrar. Desta forma, o relato procura evidenciar que se compõe de uma “memória” de coisas, que, provavelmente, nunca existiram. O texto/hipertexto assume, então, seu caráter mutante enquanto o leitor, liberado de regras mais rígidas, vai em busca de possibilidades plausíveis, adaptáveis a seus desejos, necessidades ou percepções.

Assim, a relação convencional entre autor e leitor, fatalmente, é obrigada a passar por uma revisão. Segundo Jauss², as três categorias básicas da experiência estética _ *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* _ não devem ser vistas numa hierarquia em camadas, mas sim num relacionamento de funções autônomas, em que a não subordinação de umas às outras pode estabelecer relações variáveis. Como se sabe, uma obra se desdobra, na *aisthesis* e na interpretação sucessivas, numa multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem. Mas, agora, esse

² JAUSS, Hans Robert. “O Prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*”, In: *A Literatura e o Leitor*, Seleção, Coordenação e Tradução de Luiz Costa Lima, São Paulo: Paz e Terra, 2ª ed., 2002.

conjunto potencial de sentidos tem tendência, conforme Karl Erik Schollhammer³, a *se configurar muito mais pelo efeito sensível e afetivo das imagens, que abafa a significação do conteúdo representado*. Ao invés da questão representativa, as imagens funcionam muito mais por seu efeito de *concretude afetiva*, através das heterogeneidades e hibridismos cada vez maiores entre os diversos regimes que as expressam.

A leitura habitual de um romance supõe que, sob um relato de fatos apenas imaginados, reduplica-se o “real”. O romance de Bernardo Carvalho rompe com essa pressuposição. O falso, agora, se instala na própria simulação da “realidade”, tornando problemática uma verdade referencial. O universo da realidade virtual como pano de fundo pode assim ampliar o tempo presente para convertê-lo em verdadeiro pesadelo. Afetada por essa instabilidade, a literatura não se finge de *sã*, isto é, não representa, nem endossa as situações “reais”, apenas se deixa contaminar por elas _ para ter traços verossímeis _, mas não é, de fato, cura, e sim denúncia, perplexidade, ou, até mesmo doença.

Quanto ao cinema, creio que podemos lembrar de dois filmes recentemente exibidos, cujas narrativas e respectivas montagens de seus visionários diretores são emblemáticas dessa mesma questão hipertextual: “MOULIN ROUGE – Amor em Vermelho”, de Baz Luhrmann, EUA/Austrália, 2001 e “MULHOLLAND DRIVE” (ou “Cidade dos Sonhos”), de David Lynch, EUA, 2001.

A história contada por *Moulin Rouge* nos apresenta um folhetim dentro de outro folhetim. O filme se passa em Paris na virada do século XIX para o XX, e a história narrada remete a um conjunto de clichês folhetinescos, montados a partir da personagem principal _ a cortesã Satine _ com ares de *Dama das Camélias*.

³ Schollhammer, Karl Erik. “À procura de um novo realismo _ Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”, In: _ *Literatura e Mídia*, Rio de Janeiro: Editora PUC/Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

Mas, se o folhetim tradicional é uma narrativa, digamos, “bem comportada”, já não acontece o mesmo no filme, cuja forma de narrar _ que “atravessa” o folhetim, não o deixando fluir como tal _ não poderia ser mais atual: trata-se de um longo vídeo-clip, cujas imagens caricatas e tresloucadas são construídas por um acúmulo de cores, objetos, símbolos, abuso de cortes, movimentação incessante, ritmo frenético, efeitos especiais, anacronismo irônico das canções e respectivas letras, e enquadramentos das imagens sempre estranhos, deslocados, ou feitos para incomodar a quem olha.

Assim como Toulouse-Lautrec e seus amigos boêmios giram, esverdeados pelo absinto, nas pás do moinho para observar de relance, pela janela, o espaço, no “Elefante”, em que Satine recebe os cavalheiros, o mesmo ocorre com quem assiste ao filme. É como se o espectador girasse todo o tempo nesse moinho (ou redemoinho), tentando acompanhar os relances de um espetáculo que ocorre num atropelo de tempo e espaço, porque, na circularidade da imagem recorrente do moinho, rolam o tempo e o destino dessa narrativa.

Pelo exagero de tudo isso, o filme nos invade como uma grande obscenidade hipertextual, numa perversão total da realidade pelos signos. Uma distorção espetacular dos fatos e das representações, no tempo caleidoscópico da simulação. Não é à toa que o teatro que está sendo montado no “Moulin Rouge”, dentro do filme, chama-se “Espetacular, espetacular”. O efeito na tela é algo como uma catástrofe, porque dá um tom falso a todos os efeitos de sentido, insinuando que é perigoso desmascarar as imagens, já que elas dissimulam que não há nada por trás de si mesmas. Imagens que têm um poder assassino, como diz Baudrillard⁴, em relação ao real: são assassinas do seu próprio modelo. Assim sendo, funcionam ao contrário do poder da representação, que é um poder dialético, com mediação visível e inteligível do real, que levou toda a

⁴ BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Impossível*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

boa fé ocidental a se empenhar na aposta da metafísica representacional de que um signo possa remeter para a profundidade do sentido, isto é, que um signo possa ser trocado por sentido.

Quanto à *Cidade dos Sonhos*, Lynch abre seu filme com uma cena de violência estonteante, que capta ‘Mulholland Drive’ como uma estrada escura, sinuosa e quase vazia cuja função é projetar uma ponte imaginária entre as letras da palavra Hollywood na montanha e as luzes da cidade de Los Angeles, conduzindo-nos a uma região de indeterminação e incerteza onde o sentido ficará suspenso irremediavelmente.

O olhar vai se tornando estranheza na intimidade das imagens, que, na tela, desenham o fascínio exercido pelo enigma da mulher sem nome e sem memória que se transforma em um obscuro objeto não só de desejo, mas também de destruição. Destruição de parâmetros. Destruição de referências. Lynch mostra um desfile de bizarrices em suas belas e elaboradíssimas imagens, fazendo vir à tona as coisas comprometedoras e esquisitas, que, de um modo geral, Hollywood sempre expurgou cuidadosamente.

Destaco apenas a seqüência da casa de shows “Clube Silêncio”, onde, no centro do palco, um personagem masculino com aparência um tanto demoníaca ou mefistofélica, proclama: “No hay banda”. Esta frase – “Não há orquestra” – é repetida várias vezes, enquanto uma platéia muito pequena e uma mulher de cabelos azuis num camarote observam. Através do que não se diz, mas justamente do “silêncio” que o nome do clube indicia e o espetáculo que se dá no palco reitera, se desvenda um dos enigmas propostos pelo filme: Lynch não é um diretor de filmes comuns de mistério. O grande mistério de suas tramas são as próprias tramas, ou seja, a própria história que ele se diverte em ocultar. Por isso a cena no “Clube Silêncio” torna-se tão poderosa: ali não está apenas o divisor de águas entre as duas partes principais do filme, mas uma

confusão metafórica das duas. Metáfora que se cria a partir da afirmação de que não há orquestra, pois tudo é simulacro, tudo é gravado, tudo é ilusão, tudo é dublado, tudo funciona em *play back*.

Nesse momento, a focalização do choro inesperado das duas mulheres (personagens principais) na platéia desse “Clube Silêncio”, ao ouvirem a canção *Llorando* (versão em castelhano de *Crying*, de Roy Orbison), é uma das principais imagens do filme. Nela, há o encontro do que se vê na tela com uma espécie de base simbólica indecível por trás do que se vê, ou seja: o motivo do choro é algo que nenhuma das duas sabe que ocorreu, e, também, o fato de que elas nunca descobrirão, porque todos os caminhos referenciais e identitários foram perdidos. É exatamente sobre identidades perdidas que o filme fala. E Lynch o faz através de imagens que deboçam irreverentemente, por um lado, de Hollywood _ a cidade do cinema, dos sonhos e dos pesadelos _, e, por outro, da perda de referências no mundo contemporâneo.

As imagens que constroem a ficção narrativa atual tratam de ser performáticas. Em outras palavras, segundo Iser⁵, não há representação sem performance, e a natureza desta última é sempre distinta daquilo que é representado. Quanto mais indeterminada a referência da representação, maior será o papel performático, e, enfim, quando hoje a Teoria da Literatura tanto fala do “fim da representação”, é necessário perguntar se esse fim apenas descreve uma condição histórica ou a inadequação do conceito de representação quando empregado na apreensão do próprio da arte e da literatura. Parece-me que ambos, ou seja, nossa particular condição histórica nos permite enxergar com maior clareza o que se poderia chamar de “inadequação do conceito”, tanto que não só a filosofia e a crítica, mas os próprios objetos estéticos produzidos _ até mesmo o cinema, além da literatura e da arte em geral _ remetem a essa discussão.

⁵ ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário / Perspectivas de uma Antropologia Literária*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

A literatura funciona, precisamente, aí onde o discurso cognitivo propriamente dito não pode captar ambigüidades, dualidades, multilinearidades ou simultaneidades de forma exata. E, hoje, isso pode significar a proliferação do virtual, através da simulação, naquilo em que esta se opõe à representação. Isto é, enquanto a representação parte do princípio da equivalência entre o signo e o real (mesmo sabendo-se que a equivalência é pura ilusão), aquela, ao contrário, parte da “negação radical do signo como valor”, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda referência.

Uma armadilha que ressalta desse panorama diz respeito, na contemporaneidade, à própria identidade do discurso da arte em geral, e da literatura em particular: torna-se muito difícil estabelecer parâmetros para qualquer juízo de valor estético, quando a instabilidade ou mutação do diálogo hipertextual é incontrolável.