

2. Sintomatologia

Uma linguagem da dor, concebida sua realização numa forma de vida, não é necessariamente simultânea à ocasião mesma da dor. Do contrário, a crença de que uma linguagem da dor, pública por sua circulação e comunhão de termos (as palavras, as dores) e dotada de modos de apresentação em um jogo de linguagem, pode acarretar uma moral. Seja o que for que mobilize uma linguagem da dor, mesmo que essa não corresponda a um comportamento corporal “adequado” ou a um modo característico de ser persuasivo acerca de sua veracidade, circula entre aqueles que dela tomam parte numa prática humana volátil (por mais estabelecida que esteja) e vulnerável a outras circunstâncias não necessariamente consoantes aos desejos do enunciador.

Se penso, por exemplo, nos ditames estéticos impostos ao exercício da representação literária, numa defesa do que é ou não cabível na cena contemporânea, posso tanto incorrer numa moralização da atividade criativa quanto aguçar e agudecer a linguagem, conforme um ou outro anseio que se perceba numa forma de vida. Isto é, submeter os modos de utilização da linguagem num exercício estético a um regime de apropriação, sob a defesa do que é ou não aceitável em uma determinada circunscrição, pode tanto dar pertinência a um olhar sensível que se dirige ao ambiente quanto cercar a atividade criativa a um estado narcísico de auto-repetição e recrudescimento.

A defesa de um enlace entre vida e linguagem na representação literária não necessariamente se encarna como a ascensão incontornável de uma moral da representação ou da linguagem¹ na forma. Não pretendo, contudo, recusar a

¹ Como defende Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*. Cito: “O que aqui se quer é esboçar essa ligação; é afirmar a existência de uma realidade formal independente da língua e do estilo; é tentar mostrar que essa terceira dimensão da Forma também amarra, não sem um elemento trágico suplementar, o escritor à sua sociedade; é finalmente fazer sentir que não há Literatura sem uma Moral da linguagem.” (BARTHES, 2004, p.7)

promessa de uma linguagem que possa ser atizada nos pontos de contato entre voz individual e linguagem geral (modos de se comportar em público), mesmo que sob o constrangimento de preceitos (nem todos auto-impostos) e cacoetes (nem sempre neuróticos), e tornar mutável as realizações de um estilo, ou ao menos de um idioleto, do escritor. Muito ao contrário, nosso investimento persegue essa promessa.

Quando nos deparamos, por exemplo, com a *Crucificação Rosada* de Henry Miller (trilogia de romances autobiográfico-ficcionais do autor) ou com alguns pontos da escrita de Antonin Artaud, testemunhamos não somente a presença de uma integração radical entre vida e linguagem (e uma defesa fervorosa desse empreendimento ligeiramente suicida), mas um investimento de comunicação integrado por essa conjunção, pois seus corpos e o corpo da escrita estão implicados. Ou ainda a aproximação perigosa de suas vidas integradas à linguagem e, assim, a um limite do que se pode conceber como representável (desde que se obedeça, é claro, aos bons e maus costumes). E, no entanto, toda essa intensidade de vida reclamada para a linguagem pode acumular poeira numa cabeceira ou ser domesticada por uma leitura que a instrumentalize.

As palavras, por outro lado, ejetam o enunciador para *fora de seu corpo*. As palavras que podem ser entendidas como ponto de intersecção entre vida e linguagem, na justeza desencapada de seu ponto de indeterminação, são também responsáveis pelo apartamento entre vida e linguagem. Se a linguagem, portanto, dá mesmo seus próprios passos irrefletidos, como o corpo, levando-nos à beira de um precipício, não deve se deixar determinar ou cristalizar-se numa prescrição. Todavia, esse desejo de manter indeterminado o que já é indeterminado (a linguagem, a vida) não promove a prescrição de um comportamento na linguagem e na vida, determinando-as?

No que diz respeito à linguagem da dor, Wittgenstein parece querer combater o ceticismo que flerta ameaçadoramente com a ambição de superar os limites da linguagem que, numa concepção wittgensteiniana, se confundem com seus usos cotidianos, não inventariáveis em sua totalidade. Para dar circulação a essa noção de linguagem no horizonte da linguagem da dor nas IF, e/ou ao se chocar com a complexidade da mesma, Wittgenstein se detém numa discussão que leva em consideração os comportamentos de alguém ante a própria dor ou a dor de outrem.

“Quando digo ‘tenho dores’ estou em todo caso justificado *perante mim mesmo*.”
 — O que significa isto? Significa que: “Se um outro pudesse saber o que chamo de ‘dor’, admitira que emprego a palavra corretamente”?
 Usar uma palavra sem justificação não significa usá-la sem razão. (IF, §289)

Não se afasta por completo, porém, o olhar de desconfiança dirigido a dor do outro, ao auscultar a falsidade no comportamento, bem como o julgamento que se faz a respeito. Tanto o comportamento de dor quanto o de julgamento parecem amparados por uma mesma familiaridade, desde que já tenha sido possível tomar parte no jogo. “Somos talvez precipitados ao supor que o sorriso do bebê não é simulação? — e em que experiência se baseia nossa suposição?” (IF, § 249). Cito-o, novamente:

(Mentir é um jogo de linguagem que deve ser aprendido como qualquer outro.)
 Por que um cão não pode fingir dor? Por que é muito honesto? Pode-se ensinar um cão a fingir dor? Talvez possamos ensiná-lo a ganir em certas ocasiões como se tivesse dor, ainda que não a tenha. Mas para ganir de verdade faltaria ainda a este comportamento o ambiente adequado. (IF, § 250.)

Talvez seja mesmo por isso que Wittgenstein se aproxime da imagem da criança que chora, provavelmente, de dor. Lá coincidem com eloquência o som inarticulado, a que se reduziria a representação daquela dor individual, se de fato a referisse, e a guturalidade do choro.

Que razão temos para chamar de “S” o signo referente a uma *sensação*? “Sensação” é, na verdade, uma palavra de nossa linguagem geral e não de uma linguagem inteligível apenas para mim. O uso dessa palavra exige, pois, uma justificação que todos compreendem. — E não ajudaria nada dizer: não precisaria ser uma *sensação*; quando ele escreve “S”, tem *algo* — e não mais não poderíamos dizer. Mas “ter” e “algo” pertencem também à linguagem geral. — Assim, ao filosofar, chega-se por fim lá onde desejaríamos proferir um som inarticulado. — Mas tal som é uma expressão apenas num jogo de linguagem determinado que se deve agora descrever. (IF, §261.)

Vejo nestes parágrafos das IF, cujo tópico da linguagem privada, tratada sob o signo da dor, concentra seu interesse (IF, §§243-315), os apelos, com maior ou menor ênfase, de uma reflexão que se faça de maneira indissociável a um gesto de atenção à dor mesma que me evoca a imagem de uma criança chorando de dor. Desse modo, a atenção dirigida ao comportamento de dor não busca somente afastar a cerca da linguagem privada. Tal gesto de atenção implicaria em um esforço de convergência, mesmo que só da percepção, dirigido ao comportamento em decorrência de uma dor, o que é análogo à tomada de posição na *linguagem*

geral entendida como uma *velha cidade* inóspita em muitas articulações, como se apresenta um corpo no que tem de público (IF, §18).

No que nos diz respeito, é um absurdo duvidar que o outro tem dores, o que coincidiria em poder saber que o outro tem dores. Dói, não dói; isso basta. A respeito do outro, diz Wittgenstein, pode-se somente supor que não tem dores. Quando diante desse outro desprovido do comportamento de dor que nos é familiar — “o jogo de linguagem simples”, diz Wittgenstein — resta-nos buscar “um critério de identidade para ela; e ainda assim existiria a possibilidade do erro” (IF, §288). Pode nos faltar um ambiente adequado, há dores que não nos dizem respeito. A ameaça de queda num límbico encadeamento de perguntas se exhibe na mesma eloquência como se abrem as possibilidades de um vislumbre nítido de respostas, mesmo que somente acerca das condições em que a pergunta pode ser feita. Ainda assim, ao redor, é possível que a dor permaneça latente e a ela não saibamos responder adequadamente. A resposta adequada a um incômodo nem sempre deve ser aquietada pelo impulso de buscar um analgésico. Há casos em que é a dor que mantém o corpo funcionando, dirige sua atenção e o recompensa com um esforço de sobrevivência.

A preponderância da percepção nas *Investigações* e sua articulação com a natureza do gesto filosófico wittgensteiniano se materializa em um de seus convites mais enfáticos: “Como disse: não pense, mas veja!” (IF, §66). Dessa forma, a importância de um olhar que se dirija aos comportamentos que se sucedem à dor indica que a dor que se pode constatar, por vezes, não corresponde a um comportamento familiar. O que é indicativo tanto de um paradoxo, a presença de uma circularidade no argumento, quanto de uma alternativa, alimentada por uma conversão nas pretensões: por uma busca de uma apresentação perspicua dos problemas filosóficos, um ataque à linguagem privada e, sobretudo, uma convocatória pela atenção ao uso cotidiano das palavras, indissociáveis de nossas formas de vida. Nesse caso, o olhar não deve ver mais do que o que está diante de si: nesse caso, a dor de si em sua articulação com a dor do outro.

Wittgenstein ressalta, nesse ponto, para a concepção de um gesto de compaixão, a necessidade do exercício da convicção. “Como sinto compaixão por esta pessoa? Como se mostra o objeto da compaixão? (A compaixão, podemos dizer, é uma forma de convicção de que o outro tem dores.)” (IF, §287) Reclamar

a proeminência da circunscrição pública da linguagem da dor é o ponto forte desse argumento, o que não quer dizer que, por consequência, seja uma tarefa sem sobressaltos, pois o que se denomina ambiente adequado não se determina sistematicamente. O ponto de reconhecimento da dor do outro, quando o filósofo reclama a visão do que está diante de nossos olhos, tem contornos imprevisíveis, sobretudo em ocasiões de supressão de critérios familiares de identificação (o que não quer dizer que o êxito nesse caso, garanta o exercício da compaixão). O que contradiz, portanto, a acusação de que Wittgenstein é um empirista. A imaginação é incessantemente convocada para conduzir a uma outra perspectiva que considere o uso corrente e, em nossos enganos frequentes, a presença incômoda dos equívocos de percurso do pensamento: a crença numa força insuficiente de representação da linguagem — um desvio de comportamento.

Olhe uma pedra e imagine que tenha sensações! — Diz-se: como se pode sequer ter a ideia de atribuir uma *sensação* a uma *coisa*? Poder-se-ia da mesma forma atribuí-la a um número! — E olhe agora para uma mosca inquieta; esta dificuldade desaparece imediatamente e a dor parece então poder *atacar* onde antes tudo era contra ela, onde tudo era, por assim dizer, *simples*.

E assim, um cadáver também nos parece completamente inacessível á dor. — Nossa atitude para com o vivo não é a mesma que para com o morto. Todas as nossas reações são diferentes. — Se alguém dissesse: “Isto não pode simplesmente residir no fato de que o vivo se move deste e daquele modo, e o morto não”, — eu lhe esclareceria que aqui se trata de um caso de passagem ‘da quantidade à qualidade’. (IF, §284)

Note que a dificuldade da imaginação filosófica disposta a atribuir uma sensação a uma coisa e a sugestão de uma insuficiência da representação dissipam-se pela introdução de um apelo ao olhar (para a imaginação ou a invenção de uma articulação intermediária): “olhe agora para uma mosca inquieta. O vislumbre ocorre e a dor parece poder atacar onde tudo parecia simples, pois devo representar-me dores que *não sinto* segundo dores que *sinto*” (IF, §302).

Na esteira de uma aproximação para com imagens da dor, Susan Sontag (SONTAG, 2003) produz uma reflexão em torno da experiência na vida moderna de estar à disposição de uma avalanche de imagens da dor e do sofrimento. Seu argumento começa por demover, tanto em nossa relação com as imagens quanto em sua veiculação rotineira, a opinião equivocada de que, diferente das palavras, uma imagem, a fotografia, por exemplo, é um registro da realidade e, ao mesmo tempo, um testemunho fidedigno de quem esteve in loco. Em primeiro lugar, acusa que qualquer tratamento dessas imagens da catástrofe não as exclui de uma

política de apropriação ou as protege de uma exposição exacerbada com implicações contundentes sobre a percepção (SONTAG, 2003, pp.20-36). Sontag compreende que a percepção dessas imagens, considerando o acúmulo de mediações e apropriações concorrentes ao seu manuseio, pode fazer uma imagem do sofrimento tanto compungir à compaixão quanto ao ódio, por exemplo. Culmina, em um ou outro ponto, na defesa de uma ética ante a dor do outro como elemento necessário a sua representação. Deposita, assim, sobre a apropriação da dor concomitante ao fato bruto da catástrofe, pela imagem ou pela palavra, uma parcela redobrada de responsabilidade ante a dor dos outros e de dúvida perante a nós mesmos: “Nenhum “nós” deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros.” (idem, p.12)

A questão do comportamento que se deve ter diante da dor dos outros não se restringe à discussão ética. No capítulo anterior, sugiro que a visão agostiniana de linguagem, conforme a leitura de Wittgenstein, promove condutas de prescrição de comportamentos críticos e que Hal Foster, em alguma medida, presta-se, neste trabalho, a um papel semelhante ao lançar mão da noção de real traumático enquanto elemento preponderante e definidor de manifestações da arte contemporânea. Argumento que de todo não é verdadeiro, já que Foster não é alheio à tentação prescritiva, mesmo quando apresenta a ambição de se valer de um termo tão espinhoso como o real lacaniano. Foster adverte que o realismo traumático comparece e norteia sua reflexão a respeito da arte contemporânea numa função heurística², somente.

A recusa de Foster em considerar o realismo traumático para além de sua função heurística, no entanto, é diluída e eclipsada por outras afirmações que tendem a conceder um papel mais relevante ao realismo traumático em sua reflexão. O tratamento do termo alcança pregnância na medida em que é imposto sobre um espectro de produção cultural: “This shift in conception - from reality as an effect of representation to the real as an event of trauma - may be definitive in contemporary art, let alone in contemporary theory, fiction and film.” (FOSTER, 1996, p.146)

² For reasons that will become clear, there can be no traumatic realism as such. Nonetheless, it is useful as a heuristic notion — if only as one way out of the stalemated oppositions of new art history (semiotic versus social-historical methods, text versus context) and cultural criticism (signifier versus referent, constructivist subject versus naturalist body). (FOSTER, 1996, pp.261s)

Afirmar a preponderância das noções de real e trauma para o que Foster chama de real traumático é desnecessário. Contudo, cabe dizer que a tensão entre essas duas noções remonta ao pensamento de Freud. O trauma é concebido, a princípio, por Freud como um elemento de anormalidade na economia psíquica (individual), e, por isso mesmo, introduz-se aí como um elemento de exceção. Elemento introduzido por um desacordo, um desmonte da expectativa na percepção de algo: o *desprazer*. Cito:

A maior parte do desprazer que sentimos é desprazer de percepção, seja percepção de premência de instintos insatisfeitos ou percepção externa, que é penosa em si ou que provoca expectativas desprazerosas no aparelho psíquico, sendo por ele reconhecido como “perigo”. (FREUD, 2010, p.167)

A sensação de desprazer é reconhecida na economia psíquica, nesse ponto do empreendimento freudiano, em termos quantitativos: “provavelmente o fator decisivo para a sensação é a medida de diminuição ou aumento num dado período de tempo” (idem, p.163). O princípio do prazer se estabelece, para Freud, sobre o psiquismo como um regulador que dirige a um estado de constância o aparato psíquico, em decorrência do aumento ou da diminuição dos estímulos. Nesse sentido, o princípio do prazer corresponderia a uma *tendência à estabilidade* (idem, p.164). O que não quer dizer, a rigor, que *o princípio do prazer domine os processos psíquicos* (idem, p.165). “O que pode então suceder é que haja na psique uma forte tendência ao princípio do prazer, à qual se opõem determinadas forças ou constelações, de modo que o resultado final nem sempre corresponde à tendência ao prazer.” (idem, p.165)

O princípio do prazer pode ser inibido por outro, o princípio de realidade. O princípio do prazer, como se sabe, corresponde na economia conceitual freudiana a um modo de funcionamento primário do aparelho psíquico, que, por suas incongruências com o mundo externo, pode corresponder a um perigo, pois coloca em risco a integridade do eu, por instintos, por vezes, autodestrutivos. O princípio de realidade negocia a satisfação e a insatisfação com o princípio do prazer, grosso modo. Diz Freud: “É indubitável, porém, que a substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade pode ser responsável tão somente por uma pequena parte, de modo algum a mais intensa, das experiências de desprazer.” (idem, p.166).

Outra fonte de desprazer para Freud, e que configura a totalidade do desprazer neurótico, consiste numa “cisão dentro do aparelho psíquico, enquanto o eu perfaz seu desenvolvimento rumo a organizações mais complexas.” (idem, p.166) No decorrer desse desenvolvimento, alojam-se, em diversos níveis de maturação do indivíduo, instintos incompatíveis com suas exigências o que acaba promovendo sua segregação a esses níveis. Contudo, quando por desvios obtém alguma satisfação essa se realiza como desprazer. A ruptura que aqui se estabelece consiste em não poder obter um prazer *enquanto tal*. Isto é, o desprazer neurótico está vinculado a uma cesura na percepção do objeto do prazer, encarado como desprazer. Talvez seja nessa esteira que Foster chega a dizer que essa formulação de realismo é fruto de uma mudança na concepção da realidade, antes concebida como um efeito da representação do real e agora *como um evento do trauma*, que, seja o que for não pode ser sentido enquanto tal.

O trauma serve ao autor como chave de leitura de parte da arte contemporânea, ajudando-o a superar uma postura que considera reducionista e não responde com justiça a essa cesura da percepção a que responde essa produção, submetendo-a à polaridade realismo *versus* ilusionismo. Para Foster, o que se apresenta nessa produção é de uma ordem que não se submete a esses dois pólos, já tradicionais, de classificação da representação artística. A necessidade dessa recusa é aquiescida pelos próprios artistas, e não somente pelo crítico.

In my reading of critical models in art and theory since 1960 I have stressed the minimalist genealogy of neo-avant-garde. For the most part, artist and critics in this genealogy remained skeptical of realism and illusionism. In this way they continued the war of abstraction against representation by other means. (FOSTER, 1996, p.127)

Não obstante à parcimônia de Foster no uso heurístico do *real traumático*, o desejo de promover a ascensão de modelos críticos em arte de genealogia minimalista que promovam pontos de toque entre realismo e ilusionismo, bem como conceber em alguns segmentos da arte contemporânea (alguma pop arte, algo da arte da apropriação e a maior parte do super-realismo) um ramo de arte que, embora comprometida com certo realismo, atrai leituras que a concebem na esteira de um simulacro. Isto é, enquanto arranjo de signos que promove a ocorrência de efeitos de uma realidade que lhe é exterior, posto que a única referência que de fato empreende é a si mesmo, em sua dobra auto-referencial.

Our two basic models of representation miss the point of this pop genealogy almost entirely: that images are attached to referents, to iconographic themes or real things in the world, or, alternatively, that all images can do is represent other images, that all forms of representation (including realism) are auto-referential codes. (idem, p.128)

Foster observa que essa emergência de novas categorias críticas, conforme determinada literatura crítica de genealogia minimalista (desde os anos 60), tende a complicar *as noções redutoras de realismo e ilusionismo* (idem, pp.127s), por uma postura que parece ignorar a existência de uma polaridade: a arte é realista *ou* ilusionista. Antinomia afiançada, para Foster, pela busca ocidental por um modelo de representação perfeita. E, nesse ponto, a coerência de Foster é irretocável, na medida em que resiste a atribuir a um ou outro artista, conforme os casos estudados, o status de representação perfeita, apontando, aqui e ali, frustrações de expectativas e pontos controversos (e em maior escala na leitura que faz de Andy Warhol).

Foster se coloca na diagonal de uma leitura pós-estruturalista de Warhol, que sublinha a prática de emancipação da imagem em direção a um objeto simulacral de representação, onde autor e significado habitam a mesma superficialidade em vistas de uma dessimbolização do objeto. Rejeita uma aceitação passiva dessa associação à leitura simulacral e identifica em Warhol a “realidade do sofrimento e da morte, vistas como a exposição direta dos sentimentos”, em “Death in America”, por exemplo. Por outro lado, a concepção de um Warhol superficial e indiferente não é de todo estranha. Em outras palavras, as duas projeções não são absurdas a respeito de seu trabalho. No entanto, a pergunta que fica é: será que as duas podem ser corretas ao mesmo tempo? Não seriam excludentes? Para Foster, não nos termos do *realismo traumático*. Foster escolhe desenvolver essa noção a partir do famoso mote de Andy Warhol, “quero ser uma máquina”, ressaltando não só a insensibilidade do autômato, mas considerando-o como um sujeito em estado de choque, submetido a uma maquinaalidade repetitiva.

Usually this statement is taken to confirm the blankness of artist and art alike, but it may point less to a blank subject than to a shocked one, who takes on the nature of what shocks him as a mimetic defense against this shock: I am a machine too, I make (or consume) serial product-images too, I give as good (or as bad) as I get. (Foster, 1996, pp.130s)

A leitura de Foster enfatiza que a personalidade artística, portanto, está parcialmente assimilada e dissimulada sob os signos da cultura com a qual se choca, ampliando, sob o apelo de um real traumático, o espectro de relações, no objeto artístico, entre o artista e o caráter excruciante das imagens que circulam pela obra. “More, if you enter it totally, you might expose it; that is, you might reveal its automatism, even its autism, through your excessive example.” (idem, p.131)

Foster aponta nessa articulação a ocorrência de uma *performance* deliberada por um sujeito “atrás” dessa figura de não-subjetividade, maquinal. Do contrário, argumenta, sugerir-se-ia a existência de um sujeito presente a si mesmo no trauma (idem, p.131), o que contrariaria o que usualmente se entende por trauma, ao menos conforme a linhagem Freud-Lacan. Porém, para Foster, Warhol mantém oculta a face do sujeito por trás do autômato de uma forma tão radical que chega a questionar se há mesmo “alguém em casa”³. A partir disso, a repetição, que possui um papel nada secundário no trabalho do artista, é encarada não como um simulacro, mas como a recorrência mesma de uma subjetividade em choque e repetição compulsiva.

Warhol promovia, defende Foster, não a captação da essência do objeto, mas sua repetição exata, a fim de promover a drenagem de seu significado e uma defesa contra o afeto; e, por isso mesmo, sua operação não tem a forma de um controle sobre o trauma, a fim de incorporá-lo na economia psíquica. A repetição warholiana é mais uma *fixação obsessiva no objeto da melancolia*, e, dessa forma, não só a reprodução dos efeitos traumáticos, mas sua produção. (idem. cf. p.132). O retorno da imagem da máquina aliada à *persona* artística de Warhol não só está submetida aos signos da cultura, tornados bens de consumo, mas denotam uma operacionalidade que põe em dúvida a semelhança, introduzindo nas imagens da vida americana um elemento da ordem do trauma. A esse respeito, a história que se conta de um Warhol se alimentando, quase que exclusivamente, de Sopas Campbell durante vinte anos nos dá uma dose amarga da condição paradoxal a que conduziu sua obra, assim como seu próprio corpo.

³ (Of course this is a performance: there is a subject “behind” this figure of nonsubjectivity that presents it *as* a figure; otherwise the shocked subject is an oxymoron, for there is no subject self-presents in shock, let alone in trauma. Yet the fascination of Warhol is that one is never certain about this subject behind: is anybody home, inside the automaton?) (idem. p.131)

Nota-se que a leitura de Foster já nesse ponto concede ao real traumático êxito heurístico na medida em que é possível visualizar a concomitância de dois modelos de representação supostamente excludentes na produção de Warhol. A leitura de Foster, nessa esteira, prossegue encontrando convergências e concomitâncias, na medida em que persiste em conceber esse ‘real’, emergente na produção contemporânea, como um evento do trauma. No entanto, cabe perguntar: O que Foster entende por realismo traumático?

Em primeiro lugar, como já sugeri, um desejo na arte contemporânea de se fazer valer, cada vez em maior escala, de um objeto artístico com a menor intervenção simbólica, a fim de promover efeitos imediatos de empatia. Uma tentativa declarada de implicação do consumidor, a contrapelo da “lógica” do consumo complacente que se supõe predominar no mundo capitalista. Quanto mais sensível aos efeitos de repulsa, desgosto e horror puder ser o “espectador”, mais proeminente é a presença de um realismo traumático. Em outras palavras, vale o quanto pesa no estômago.

Em segundo lugar, por um apelo cada vez mais intenso na produção artística, na utilização em uma escala cada vez maior de imagens do abjeto, da enfermidade ou obscenas para a percepção do “espectador”; de modo que o objeto artístico, ao tocar os limites da realidade concebível, descole-se da retina e do anteparo (ou por suas costas nos dê uma piscadela). A menos que se conceba a arte como “único real absoluto” e se deseje, a partir disso, habitar sua esfera, esse gesto questiona a realidade que se nos apresenta como dada, denunciando suas idiossincrasias e simulações. Ou incita a duvidar do real sob o argumento de sua aparência destituída de anestesia e pacífica familiaridade.

Nessa esteira, a arte da apropriação por seu excesso de signos, fluidez de superfície e envolvimento do observador, promove uma implosão da fotografia e sua verdade documental, o *valor referencial da representação* (idem, p.145). “Thus the vaunted critique of representation in this postmodernist art: a critique of artistic categories and documentary genres, of media myths and sexual stereotypes” (idem, p.145). A realidade, para além de uma superfície sobrecarregada de aparência, mostra-se como construída pela representação. Foster prossegue por definir o arcabouço de um real traumático por uma leitura dos seminários de Lacan sobre o real e sobre o olhar e afirma: “Lacan was concerned to define the real in terms of trauma”, compreendendo o traumático “as

a missed encounter with the real. As missed, the real cannot be represented; it can only be repeated, indeed it must be repeated” (idem, p.145). A repetição, contudo, não se confunde com a reprodução.

This can stand as an epitome of my argument too: repetition in Warhol is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to *screen* the real understood as traumatic. But this very need also *points* to the real, and at this point the real *ruptures* the screen of repetition. It is a rupture less in the world than in the subject *touched* by an image. (idem, p.132)

Ademais, Foster é sensível ao caráter escorregadio do conceito lacaniano, sobretudo quando se pergunta sobre a localização dessa ocasião de ruptura da superfície do objeto artístico em direção à “retina” do espectador, denotando uma flutuação do “real” no limite tênue entre sujeito e mundo.

As relações entre sujeito e objeto artístico são aqui mediadas pelo olhar, segundo Foster. O real, inscrito no anteparo, a via de acesso ao simbólico, desgarrar-se da captura imaginária e promove a manipulação na malha da aparência, como se a realidade tivesse muitas, ou ao menos mais de uma, instâncias. “Thus, even as the gaze may trap the subject, the subject may tame the gaze. This is the function of the screen: to negotiate a *laying down* of the gaze as in a laying down of a weapon.” (idem, p.140). O olhar é aqui uma ameaça e se não é desarmado pelo anteparo pode “cegar” o sujeito. Por isso, o espaço contemplativo da arte, abre-se como espaço de promoção de um engodo do olhar, sem deixar de aspirar a uma domesticação. Contudo, há uma parte das obras contemporâneas que recusam esse mandamento de domesticação.

“It is as if this art wanted the gaze to shine, the object to stand, the real to exist, in all the glory (or the horror) of its pulsatile desire, or at least to evoke this sublime condition” (idem, p.140). O olhar/real apóia o equívoco humano, enganado no que diz respeito ao que se encontra por trás (idem, p.141) da figura. O olhar/real é o que reside por trás nos ludibriando e cuja localização sempre estará além, não só do princípio do prazer, mas de qualquer economia simbólica. Em sua leitura cuidadosa do super-realismo, Foster afirma nessa acusação de que há algo “por trás” na luta por um engodo do olhar e a construção de um subterfúgio *contra* o real (idem, p.140). Contra o real na medida em que, enquanto algo que se esconde pela superfície, é desrealizado e sua visão, insuportável, adiada. O real é algo que está por baixo, ou logo abaixo. Ainda assim Foster

identifica na arte contemporânea a presença de algo que complica as relações do real com a imagem-anteparo. A arte da apropriação, por exemplo, é crítica e ao mesmo tempo enamorada da imagem-anteparo e essa ambivalência *sugere o real* [...] *para expor a ilusão da representação* e, assim, possa perfurar a superfície simbólica (idem, p.146).

Do que se segue uma leitura detida do trabalho de Cindy Sherman (idem, pp.146-153), ressaltando em sua obra alguns pontos que interessam. Foster entende o investimento da artista, num primeiro momento de sua produção, como a inscrição de uma distância entre o corpo imaginado e o corpo real como uma distância constitutiva. Num segundo momento, acusa Foster, Sherman se “move para a imagem-anteparo, para seu repertório de representação” (idem, p.149), para a dessublimar. O que se promove aqui, por uma acentuação do grotesco, a fim de reconstituir uma espécie de cena primária do abjeto: reivindicado como uma categoria que não é nem sujeito nem objeto. “Such images evoke the body turned inside out, the subject literally abjected, thrown out. But they also evoke the outside turned in, the subject-as-picture invaded by the object-gaze.” (idem, p.149) Nesse ponto, ressalta Foster, as imagens vão a um ponto além do abjeto. Caminham em direção ao *informe*; “but also toward the *obscene*, where the object-gaze is presented *as if there were no scene to stage it, no frame of representation to contain it, no screen.*” (idem, p.177)

Na destituição do anteparo, em sequências de imagens de catástrofes, Sherman indica o que seria ocupar ao mesmo tempo uma posição passiva e ativa no que diz respeito ao real. Isto é, o olhar que se dirige à objetividade irreduzível da catástrofe se choca com sua própria perspectiva. O gesto artístico se dirige ao sujeito e ao anteparo, a fim de encontrar o ponto de toque do olhar na representação. Foster diz que esse ataque duplo está colocado, em muitas formulações artísticas, *a serviço do real*, por duas abordagens.

Na primeira abordagem, como se supõe, promove-se por uma relação com o próprio corpo, uma experiência do estranhamento de objetos ou elementos que sugerem familiaridade (objetos do cotidiano, episódios da memória infantil), empurrando a “obra” e seu caráter artificioso até o limite do real, a fim de colocá-lo a nu. Aqui, promove-se o real por sua distorção, deslocamento ou exagero; acentuando o caráter ilusório do real. A segunda rejeita o ilusionismo, ambicionando evocar o real enquanto tal.

O que se promove é um golpe contra a mediação num nível radical, pois o corpo mesmo é abjetado. Contudo, em ambos os casos, preserva-se no acesso ao traumático ou o núcleo de um eu, ao qual se opõe um corpo enquanto duplo, ou uma alusão a um corpo simbólico, separando-o do cotidiano ou fazendo emergir o inconsciente.

Como fica a esse respeito, a escrita literária, atividade artística que se utiliza, não com direito a exclusividade, da linguagem verbal para lidar com esse real traumático? O desejo de se fazer valer do abjeto sem qualquer mediação ou intervenção simbólica ganha uma conotação um tanto mais paradoxal quando se concebe o procedimento em termos linguísticos. A reflexão, nesse caso, esbarra sem qualquer desvio, ou é magnetizada, na questão da representação pela linguagem, devolvendo impreterivelmente certa importância à ordem simbólica.

O câmbio que se pode estabelecer com a propensão de sublimar a letra por uma escrita que represente o abjeto, de maneira consciente ou não, é mediado, por procedimentos que possam fazer abjeta a própria escrita. Mas para isso, faz-se necessário pensar, reconhece Foster, a valência da arte abjeta nem como puramente transgressiva da ordem simbólica nem como fracassada em seu gesto de resistência (Foster, 1996, p.157) Duas tendências que Foster observa numa arte abjeta, podem ser úteis para empreender uma aproximação com procedimentos da escrita em perspectiva desse real traumático: uma que promove uma identificação nociva com o abjeto, “to probe the wound of trauma”, e outra, disposta a representar “the condition of the abjection in order to provoke its operation — catch the abject in the act, to make it reflexive, even repellent in its own right. Yet this mimesis may also reconfirm a given abjection.” (idem, p.157) (Antes de tentar explorar a contribuição de Foster, com alguma culpa por me sentir um pouco cético, me pergunto se não seriam essas duas categorias muito parecidas com aquelas consideradas como redutoras pelo próprio Foster.)

A aproximação com uma acepção de representação, avessa ao figurativismo em ambos os casos, aproxima um tanto a reflexão de Foster com um espectro numeroso de obras literárias. O abjeto não afasta o risco de sua sublimação e, por vezes, confirma o aparato simbólico da imagem-anteparo. Esse enlace me parece um tanto menos duvidoso na escrita. Nesse sentido, com êxito ou não, se promove uma utilização do abjeto para testar a validade de sua sublimação e seus pontos de falha. De qualquer maneira, observa-se a utilização em escala cada vez maior, de

um lugar discursivo não delimitado, instável e/ou desestabilizado (e a literatura desde o século XX está lotada de exemplos), como se a experiência constitutiva de indistinção entre sujeito e espaço, explicitada pelo caráter mortífero da aparência na quebra simbólica, fosse uma condição da contemporaneidade.

If this convulsive possession can be related to contemporary culture, it must be split into its constituent parts: on the one hand an ecstasy in the imagined breakdown of the image-screen and/or the symbolic order; on the other hand a horror at this fantasmatic event followed by a despair about it. (idem, p.165)

De um lado, o golpe contra o símbolo e de outro o horror promovido pela ocasião do golpe, nos termos em que ocorre. Se a tautologia fosse um comportamento teria muitas semelhanças com esse círculo vicioso. O que não quer dizer que seja fácil escapar de suas tentações.

Em perspectiva, não é um absurdo dizer que a escrita literária, sem lançar mão do abjeto, pode fazer circular entre os leitores de uma comunidade, e isso não é de hoje, um certo sentimento de estranheza. Não é justo dizer, portanto, que uma escrita dedicada à apresentação do real como um evento do trauma possa concentrar a distensão da aparência e a dessimbolização da linguagem. Se, em alguma prática de escrita isso é possível, acredito não ser um privilégio amparado pelo traumático. Foster, obviamente, não diz isso, e, para nossa ambição, nem precisa. O que faz é constatar, na arte contemporânea, um fascínio pelo trauma, o perigo dessa tendência contemporânea e, no horizonte, a necessidade cada vez mais latente de um exercício de superação da indiferença em relação ao outro.

One result is this: for many in contemporary culture truth resides in the traumatic or abject subject, in the diseased or damaged body. To be sure, this body is the evidentiary basis of important witnessing to truth, of necessary testimonials against power. But there are dangers with this siting of truth, such as the restriction of our political imaginary to two camps, the abjectors and the abjected, and the assumption that in order not to be counted among sexists and racists one must become the phobic object of such subjects. If there is a subject of history for the cult of abjection at all, it is not the Worker, the Woman, or the Person of Color, but the Corpse. This is not only a politics of difference pushed to indifference, it is a politics of alterity pushed to nihility. (...) *In trauma discourse, then, the subject is evacuated and elevated at once.* (idem, pp.167s)