



doi: 10.7213/psicol.argum.34.086.AO02

A carne é fraca? Violência e ironia, psicanálise e arte contemporânea

A really soft flesh? Violence and irony, psychoanalysis and contemporary art

Gustavo Henrique Dionísio^[a]

^[a] Departamento de Psicologia Clínica da UNESP-Assis

Resumo

O ensaio almeja discutir a problemática da violência contemporânea a partir de duas referências básicas: por um lado, pretendo refletir sobre a violência em função de sua maior ou menor proximidade com a categoria de pulsão, em psicanálise, articulando-a, enfim, à questão da crueldade; por outro, retomo dois trabalhos de Carmela Gross e Artur Barrio, artistas contemporâneos que “figurabilizaram” dois momentos, jamais cabalmente elaborados, de extrema violência vivida em nosso país: a ditadura militar dos anos 1960 e 70 e o regime escravocrata do Brasil Colônia. Desse modo, a análise destaca a fina ironia que tais imagens dão a ver, configurando uma dimensão crítica que muito interessa à história da arte, mas, também, à reflexão psicanalítica mais atual que se debruça sobre o assunto.

Palavras-chave: violência; pulsão de morte; reflexão estética; crueldade.

Abstract

This paper intends to discuss some problematic issues towards the contemporary violence, but in this case, linking my analysis to two basic references: in one hand, the text will be based on the psychoanalytical category of drive and its articulations with violence and cruelty; in the other hand, I'll bring the work of two contemporary artists, Carmela Gross and Arthur Barrio, that "figurabilizes" two of the most violent episodes of our Brazilian history: the military dictatorship of 1960's and 1970's and the slavery regime of our Colonial Period. In this way, the analysis highlights the fine irony of these images, setting us a dimension of one critical paradigm which interests art history, but also the contemporary psychological thinking which focuses on this subject.

Keywords: *violence; death drive; aesthetics, cruelty.*

Considerações introdutórias sobre a violência nossa de cada dia

Ninguém duvida que a violência seja um dos problemas mais urgentes a serem discutidos no cenário urbano. Embora seja impossível dizer que no momento atual as coisas estejam tão diferentes do que ocorreu no passado – afinal, não seria muito difícil empreender uma História da humanidade através da História da violência –, a questão nunca deixou de ser iminente e acaba exigindo reflexão dos mais diversos setores da sociedade. É também certo constatar, por outro lado, que já não vivemos em tempos de guerras declaradas; não obstante, sendo elas hoje mais ou menos informais, mais ou menos micropolíticas ou invisíveis, o que subsiste estruturalmente neste contexto é, a meu ver, o caráter assombroso da experiência à qual a violência conduz. Totalizadora, torna-se cada vez mais difícil encontrar lugares onde a violência não esteja presente, e isso de um tal modo que, dela, os artistas nunca deixaram de lançar seu olhar.

Neste ensaio, pretendo refletir psicanaliticamente a respeito da violência, mas neste caso apreendida sob o primado da experiência estética. Utilizando o recurso da “fina” ironia – tomando a ironia, aqui, como dispositivo que carrega consigo uma função não apenas crítica mas também ética –, os trabalhos de Arthur Barrio e de Carmela Gross constroem um vaivém que recorta dois momentos de violência significativos em nosso país. Assim, o texto pretende conduzir uma discussão que envolve elementos que vão da noção de trauma (emprestada de Freud e Lacan) à ironia. Trata-se de um esforço que, ao final, espero consiga figurabilizar modos de acercar a violência e a conseqüente vulnerabilidade vivida pelo sujeito no contemporâneo: no que tange ao agressor, por exemplo, a objetificação pressuposta no ato de violência não conduz o agente a uma espécie de regressão tópica, aproximando-o do que seria um monstro? Ora, se a violência pode ser entendida como aquilo que há de mais desumano no humano, talvez sim. Esse paralelo nos permitiria dizer, portanto, que a violência representa, em um primeiro nível ao menos, aquilo que há de mais animal no homem, como indica Didier-Weill (2003, p. 110-1) a respeito dessa noção; em outras palavras, estaríamos diante de um ponto em que forclusão se localiza na condição do não ser homem que, paradoxalmente, também habita a carne humanizada.

Ainda assim, não é possível defender que a violência se reduza à animalidade pois, como conclui Freire Costa, não existiria, com efeito, “um ‘instinto de violência’. O que existe é um instinto agressivo que pode coexistir perfeitamente com a possibilidade do homem desejar a paz e com a possibilidade do homem empregar a violência” (2003, p.

35). Além do mais, o conceito de violência pode ser considerado, sob a ótica psicanalítica, como um “emprego desejado da agressividade” que, no caso, é exercido “com fins destrutivos”. Nesta medida, tais predicados não alterariam a “qualidade especificamente humana da violência, pois o animal não deseja, o animal necessita” (2003, p. 39). É assim que Freire Costa defende a tese (com a qual concordo inteiramente) de que não existe violência sem um desejo de destruição “comandando a ação agressiva”; por conseguinte, a violência não pode ser considerada uma “propriedade do instinto” (2003, p. 43). Exatamente o mesmo, é bom destacar, deve ser dito a respeito da crueldade – esse mais-de-gozar da violência –, que é humana “por natureza”.

Adensando tais considerações, e na esteira de Lacan, Joel Birman indica que a violência contemporânea, apresentada sob a insígnia das novas formas do exercício da crueldade, poderia ser entendida nesta mesmíssima lógica, isto é, como uma passagem do gozo ao desejo: trata-se de um movimento pulsional no qual o gozo seria, enfim, transformado em desejo. E é precisamente nesse sentido que a transformação perfaz “uma das maneiras que permitiria interpretar a existência efetiva de diferentes formas de violência na subjetividade, polarizadas entre os efeitos mortíferos e os estruturantes da subjetividade” (Birman, 2009, p. 64). Tania C. dos Santos e Maria A. Teixeira acrescentam, de outro modo, que neste perímetro a ética do desejo estaria dando “lugar ao fardo pesado do imperativo do gozo” (Santos e Teixeira, 2006, p. 167). A meu ver, isso tudo encaminha a pensar que desejo e gozo se enlaçariam, então, de maneira nunca antes vista: é como se em parte os limites se perdessem e a mais pura objetificação tomasse conta da realidade.

Com o caráter precário de nossa vida contemporânea, acompanhada de políticas objetivas e subjetivas de segregação, assistimos a um crescente acúmulo de passagens-ao-ato. Manchetes como “Jovem mata a mãe porque ‘ela pegava no seu pé’”, ou reportagens do tipo: “Brigas de casal, discussões em jogo de cartas, uma mãe que teve gêmeos após uma gravidez não planejada. Tudo isso foi motivo para assassinatos em maio e junho do Vale do Paraíba” são indícios que deixam esta mudança cada vez mais evidente.

Birman ainda sugere a hipótese de aqui poderia estar havendo uma “expulsão parcial” da pulsão de morte no aparelhamento psíquico, ou seja, algo que na minha opinião funcionaria como uma forclusão artificial: com a pulsão de morte parcialmente banida, o lugar do vazio deixado por ela se preenche, paradoxalmente, com mais... vazio. Assim, uma invasão pulsional desestabilizaria o sujeito justamente porque a fratura se perdeu. Ora, se ali onde havia fratura já não há mais nada, o furo pulsante do objeto a, o “gozo enquanto tal”, começa a chegar perto demais, de modo a não mais oferecer a possibilidade de verificarmos suas margens, que se tornariam impalpáveis ad absurdum.

Com o estouro da tela imaginária, consequência deste processo, esta trincheira que protege minimamente o sujeito da invasão do real, como sugeriria Lacan, deixa de sustentar um equilíbrio (mesmo instável) que maneje a trança feita com Real-Simbólico-Imaginário. Mas esta falta de compensação proporciona, contudo, a presença maciça de um anel em particular, que, no caso, é o Real. Nestas condições, portanto, reinam possibilidades cada vez maiores para o esgarçamento do simbólico; com isso, finalmente, não haveria mais um significante que poderia representar o sujeito, de modo a deixá-lo reduzido na condição de ser “um sem Outro”.

Seguindo o raciocínio de Santos e Teixeira (2006), temos que a economia globalizada do gozo, observável sobretudo a partir de suas reproduções no conjunto do

discurso capitalista, o Real já não é mais um sinônimo para o impossível. Neste sentido fica admissível inferir uma verdadeira relação de estrutura que o discurso capitalista possuiria com a violência: sob os meandros deste tudo-gozar capitalístico, o gozo emergiria sob a forma de um Real sem lei, sem mediação ou qualquer estofado simbólico/imaginário que sustente o contrapeso necessário à própria realidade psíquica. Nesta perspectiva, o encontro com a dimensão traumática do Real passaria a ser vivida no dia-a-dia da cidade pela via da violência banalizada; em resumo, a experiência da violência impossibilitaria ao sujeito certas condições de recalçamento frente à invasão deste gozo justamente porque a violência *seria a incidência do gozo fora do discurso*.

Retornando a Birman, e em uma linha de raciocínio aproximada, as coisas ainda poderiam ser compreendidas sob o prisma da metapsicologia freudiana: segundo ele, tudo se passa como se as subjetividades contemporâneas não “conseguissem conter o excesso no seu território” – quer dizer, mais explodem que implodem –, para que em seguida pudessem “simbolizá-lo e transformá-lo naquilo que Freud denominou de ação específica, isto é, numa ação adequada ao contexto em que uma dada afetação foi colocada para o psiquismo” (2003, p. 180). Nesta medida, é como se o eu tivesse se tornado incapaz de perceber a angústia-sinal (como assim a concebia Freud), essa espécie de “indício perceptum” que viria ao auxílio do sujeito permitindo-lhe antecipar – trata-se de uma questão de tempo, com efeito – algum elemento que venha a ser causador de angústia.

A problemática não se resume, evidentemente, às condições intrapsíquicas. O psicanalista indica, de maneira pertinente, que o alcance da teoria freudiana não se limita a meras “abstrações” metapsicológicas: ao ler O problema econômico do masoquismo, por exemplo, deparamo-nos com um Freud estabelecendo teorias para pensar não somente uma condição estrutural da aparelhagem psíquica mas, sobretudo, angariando elementos para refletir seu próprio tempo, tal como ele mesmo já teria feito, ainda de acordo com Birman, em Mal estar na civilização; trocando em miúdos, o masoquismo, em suas três formas primordiais de apresentação – moral, feminino e erógeno –, não deixaria de ser uma forma princeps que nos serve para escapar do desamparo que, a nós, enquanto humanidade, é originário e fundamental (Hilflosigkeit).

Ora, é preciso recorrer aqui ao masoquismo porque, freudianamente falando, como se sabe, o sadismo já está nele incluído, aí performatizando a face invertida da pulsionalidade masoquista. Para se protegerem do horror do desamparo, portanto, as individualidades de hoje se valeriam precisamente desse masoquismo (e portanto do sadismo) como “forma primordial de subjetivação” (Birman, 2003, p. 26). Ao invés de viver desamparado, condição instaurada imediatamente depois do seu nascimento, o homem então escolhe, não obstante, o masoquismo como uma forma de vida – eis uma das possibilidades de entendermos a chamada “servidão voluntária” (La Boétie) moderna. E na medida em que o masoquismo se traduz na servidão ao outro, visando evitar o horror do desamparo, nada é mais adequado para se pensar o quanto o inconsciente é excêntrico ao sujeito, isto é, na justa proporção de sua ex-sistência, conforme propôs Lacan. Restamos, no entanto, o que esta excentricidade produz de ramificações, conseqüências... pelo bem e pelo mal.

Maria Rita Kehl relembra as cicatrizes deixadas por dois momentos pontuais que assolaram o país com extrema violência. No Brasil, afirma em O tempo e o cão, nossa sociedade vem sofrendo “até hoje os efeitos sintomáticos de repetição da violência social, decorrentes de dois longos episódios de crueldade que nunca foram reparados nem

elaborados coletivamente”: em primeiro lugar, os “três séculos de barbárie escravagista”, vividos entre os séculos XVII e XIX; em segundo, as infinitas “duas décadas de ditadura militar”, cujo intervalo vai de 1964 a 1985 (2009, p. 28). Nem elaborados nem reparados, tanto quanto nunca suficientemente discutidos ou analisados, tais eventos sobrevivem no inconsciente de nossa cultura na mesma proporção do estofa traumático que infligiram na história do país. São experiências que de tão resistentes não morrem, legando aos sobreviventes um luto impossível a ultrapassar: assim como ocorre com o trauma, a escravidão e a ditadura assombra a partir de um passado que ganhará outra imagem, no presente de nossas vidas internas, sob a forma da repetição. Violento, o trauma sempre exige alguma resposta aqui-agora.

Proponho, nesta medida, percorrer num rápido sobrevôo a maneira como dois artistas bastante significativos no cenário da arte contemporânea brasileira lidaram com esta problemática. Em casos de exceção, como talvez indicaria Adorno, qualquer violência “simbólica”, por mais desesperada que seja, pode muito bem ser utilizada para nos defendermos de uma violência real (1995). Se não foram capazes de nos motorizar a ponto de “recordar, repetir e elaborar” (Freud, [1914]1996) a situação de modo cabal – como de fato ninguém ou nada poderia fazê-lo, e não é mesmo esse o caso –, as imagens que apresentarei em meu argumento tocam nesta ferida de uma forma cortante. São posturas provocadoras, sem dúvida alguma, pois abrem uma brecha na tensão que o tema impõe às nervuras da cidade.

Barrio, ou “situações para destilar a violência de Estado”

A poética criada por Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes (1945 –) se destacou, ao menos no início do seu percurso, pelo uso de materiais perecíveis e precários, objetos cujo objetivo primordial era operar como força de resistência diante de um meio sócio-econômico hostil. Na década de 1960, quando começou a aparecer no circuito de arte profissional, Barrio dava seu pontapé a partir de uma visada que de antemão poderemos chamar, com todo o rigor necessário, de crítica: ele justifica o uso dos materiais perecíveis porque aqueles que estavam disponíveis à criação artística eram caros demais, sobretudo tendo-se em vista a condição precária da vida econômica brasileira, assim como da América latina como um todo (cabe mencionar que Barrio nasceu na cidade do Porto, vindo morar no Rio de Janeiro em 1955).

Barrio deu portanto o seu primeiro pontapé no campo das artes conspirando “contra o gosto das classes dominantes” – para usar a fórmula certa de Fernando Cocchiarale (2000, p. 17). Com a ação, o artista trouxe novamente à tona um questionamento sobre o que poderia ser considerado, afinal, uma obra de arte com a maiúsculo. Ora, no interior do paradoxo que existe entre um trabalho considerado “produtivo” e outro “improdutivo”, paradoxo que subsiste claramente nas malhas do mercado, como poderia “um artista formar ‘valor de uso’ de uma arte feita de dejetos?”, indaga a esse respeito Paulo Herkenhoff. Nessa medida, a arte de Barrio teria exposto todo “o constrangimento econômico do Terceiro Mundo” por meio de duas exigências, para ele, absolutamente fundamentais: “pela liberdade de expressão na ditadura e contra a desigualdade de expressão no capitalismo” (Herkenhoff, 2000, p. 25-6).

Mas também se pode dizer que suas obras representam outra forma de resistência, certamente mais específica, e que se lança à instituição da grande arte no Brasil que, ali

pelos anos 1960-70, angariava o concretismo e o neoconcretismo ao lugar mais desejado no circuito. Como se sabe, a década de 1960 foi marcada por uma vontade, nos artistas, de se envolverem diretamente e cada vez mais com as questões institucionais de seu próprio cenário. Eles saíram da coxia e assumiram o lugar de curador, de organizador ou mesmo de crítico de arte. O ambiente não era outro senão o da experimentação, visando uma maior aproximação arte-vida: olhos atentos para a cultura e positivando seu pólo negativo, os artistas começaram finalmente a entender a “presença do vazio como estrutura relacional de apropriação do espaço” (Scovino, p. 1849).

Em detrimento da pesquisa estritamente formal, por exemplo, Barrio se esforçou na construção de um repertório experimental que considero “anti-formal” por excelência. A esse respeito, entretanto, não se trata apenas “de negar a forma”, como considera Luis Camillo Osório, “mas de condicioná-la ao ato” (2000, p. 106). Tendo o processo em seu primeiro plano de trabalho e legando a fatura ao segundo, Barrio contraria a forma justamente para formar. Com todos esses elementos, não é exagero afirmar que no artista já havia introduzido, de maneira precursora, uma atitude ético-estética singular no país (Cocchiarale, 2000, p. 19), à qual precisarei retornar no momento de concluir.

Em poucas palavras, da poética de Barrio poderíamos resumidamente dizer que almejava ir *do objeto ao abjeto*; as situações criadas por ele, que aliás são concebidas para residir necessariamente fora das instituições que sacralizam o trabalho de arte, atestam a preocupação do artista em intervir no espaço público urbano. Como propõe Cristina Freire, a “materialização dos projetos parte da ação do corpo do artista que[,] ao ressignificar os espaços, revela as espessuras simbólicas dos lugares e das coisas operando uma reordenação subjetiva de sentidos” (2000, p. 22). Nas palavras de Barrio, aquilo que procura “é o contato com a realidade em sua totalidade, do tudo que é renegado, do tudo que é posto de lado”, embora neste sentido “mais pelo seu caráter contestador”. Em seus trabalhos “as coisas não são indicadas (representadas), mas sim vividas” (*Catálogo Barrio*, 1978, p. 6).

Vejamos algumas de suas situações.

Para começar, na “*Situação ORHHHHHHHHHHH.....*”, realizada em 1969 no MAM do Rio de Janeiro, Barrio oferece a possibilidade de vermos o grande museu como um “lixão”; ali ele despeja a matéria em decomposição em pleno jardim, desestabilizando a paisagem do lugar. Já em “*DEFL..... SITUAÇÃO - S+..... RUAS*”, que ocorrerá no ano seguinte, Barrio operacionaliza o “lançamento de 500 sacos plásticos contendo: sangue, pedaços de unha, saliva (escarro), cabelos, urina (mijo), merda, meleca, ossos, papel higiênico, utilizado ou não, modess, pedaços de algodão usados, papel úmido, serragem, restos de comida, tinta, pedaços de filme (negativos), etc.”, uma obra cujo objetivo seria a “fragmentação do cotidiano em função do transeunte”. A ação consiste basicamente em depositar os sacos, e, após algum tempo, registrar as reações do público que passa pelo local. Não é preciso olhar muito para dizer que os objetos lembram “corpos fragmentados”, ou mesmo troncos ensanguentados, isto é, corpos vítimas de um *assassinato*.

Seguindo esta linha poética, é a respeito das “Situações T/T”, ou seja, do lançamento de “T.E.s”, que este ensaio deve se concentrar mais aprofundadamente: ainda em 1970, Barrio depositara “14 Trouxas Ensanguentadas” (daí a sigla) em determinados locais de Belo Horizonte, concentrando sua maior parte em um esgoto da cidade. Ao longo

do tempo, evidentemente, a carne, que ali era utilizada crua, começa a entrar em decomposição, chamando a atenção dos transeuntes.

Fig. 1. Artur Barrio, *Trouxas Ensanguentadas*, 1969.

Fig. 1. Artur Barrio, *Trouxas Ensanguentadas*, 1969.



Essa “performance” – mal comparando o conceito – acaba remetendo o espectador a uma situação muito clara – embora não seja este o objetivo primeiro da obra, como afirmou o artista na ocasião. Afinal, em plena década de 1970, momento em que o AI-5 justificava e autorizava uma série de atrocidades para com os resistentes ao regime, o ato de lançar ao esgoto sacos com carne e sangue não nos conduziria a estabelecer associações imediatas com o rol de crueldades cometidas pelo Estado? Ironizando o desaparecimento de pessoas realizado pela ditadura, *Trouxas Ensanguentadas* provocavam não apenas a censura como também a ordem dominante. Em “A metáfora dos fluxos”, por exemplo, Vitoria Bousso atesta o quanto essa obra de Barrio é “impregnada de ações desconstrutivas” que visariam dar respostas contundentes a um sistema que não poderíamos chamar com outro nome senão “totalitarista” (2000, p. 14).

Ainda que o AI-5 tenha sido proclamado em 1968, o artista Antonio Manuel faz uma ponderação pertinente a respeito das intenções políticas da arte naquele momento: segundo ele, o propósito supostamente ideológico dos trabalhos não era, em definitivo, uma condição a priori para a produção artística da década. Nesse sentido, conclui, “era a própria repressão” quem “tornava os trabalhos políticos” (Manuel apud Scovino, p. 1850). Nessa medida, são obras que não se reduzem à sua própria historicidade, escapando assim do aprisionamento ideológico: configurando-se como imagem-crítica, as obras somente fazem a crítica de uma dada situação enquanto concomitantemente oferecem uma crítica de *si mesmas*

No “Livro de Carne” (1979), decerto um de seus trabalhos mais conhecidos, Barrio escreve, logo na abertura, que

A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras/fissuras etc., etc., -

assim como as diferentes tonalidades e colorações. Pará terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc..... BOA LEITURA, 11.3.1979 (grifos meus).

Não é precisamente isto o que esta sequência de trabalhos parece querer operar, ou seja, *um corte, várias secções?* Em meu exercício de espectador nunca deixei de associar as duas imagens mais potentes que estas obras provocam, a saber: 1) o emprego e distribuição da carne como matéria formal e 2) o momento histórico vivido no Brasil e na América Latina, sem deixar de esboçar um leve sorrisinho de canto de boca. Mas isso que o artista põe em jogo não pretende, evidentemente, produzir o riso; seu trabalho não é de modo algum “bem-humorado”, e nem poderia ser interpretado na chave do “humor negro”; tampouco a reação (a minha, inclusive) poderia ser entendida como um certo “cinismo”, lugar-comum nas discussões políticas sobre o sujeito no contemporâneo. Provocadora, a atitude de Barrio ataca pelas vias da mais fina – porque a mais simples – *ironia*.

Nestes moldes, o *terrorismo poético* de “Situação cidade Y campo (1970)” também representa, na minha opinião, uma operação exemplar: das mais singelas assemblages que o artista realizou, a situação consiste em oito pacotes de bisnaga de pão que, ao serem pintadas e arranjadas de maneira compacta, imediatamente lembram a fabricação de bombas caseiras, tal como se observa nas trouxas em formato “banana de dinamite”. Sem apelo, não há contemplação em Barrio. Há choque.

Para o artista, assim considero, resistir de dentro é, enfim, o mesmo que corroer de dentro. Nas palavras de Luiz Camillo Osório, a ambivalência de sua marginalidade, que reside entre o querer ser e o não ceder, “só pode ser vivida com abnegação e causticidade” (2000, p. 106). Cabe verificar que a própria acidez de seu trabalho também se justifica internamente, como não poderia ser diferente, de modo que o emprego sugestivo do sal, em algumas de suas obras, não é sem consequências. Os trabalhos de Barrio “tem que saber rir de sua própria condição” para então sofrer com ela, e, assim, a condição (por ele mesmo escolhida) de resistir na margem não precisará ser assumida como frustração.

Contudo, Barrio não está sozinho. Existem outras carnes neste grande matadouro que o mal-estar de nossa vida social engendra em nossa cultura

Carmela, ou as variadas mutações do cativo

O ônibus-conceito “Carne”, de Carmela Gross (1946 –), foi concebido para integrar o projeto Arte Passageira do setor educativo do Centro Universitário Maria Antonia. Desenvolvido pela artista sob encomenda, Carne responderia a seu objetivo inicial, que consiste em levar atividades de arte-educação a escolas públicas da cidade de São Paulo. O ônibus de Carmela, que originalmente era um “circular” da USP, recebeu intervenção da artista com a colaboração de assistentes e estagiários: no caso, fora completamente coberto de adesivos em tonalidade vermelha, dando a ilusão de ser uma espécie de pintura ambulante, trafegando portanto no fio da navalha da artisticidade do trabalho – aspecto que não é sem importância. Ademais, o ônibus recebeu um letreiro peculiar, detalhe que é qualquer coisa menos anódino: ali onde viriam as informações como nome e número da linha (ou a rota que o circular costuma fazer), Carmela instalou a palavra CARNE por meio de um piscante amarelo.

Fig. 2. Carmela Gross, *Carne*, 2006.



Nada é mais urbano. O veículo, talvez um símbolo (da gravidade) do transporte nas grandes cidades, serve aqui como suporte de obra a ilustrar uma dada situação, visando oferecer ao espectador o questionamento sobre a questão cada vez mais atual: Rosa Javelberg, no catálogo publicado especialmente para esse trabalho, sugere que ali Carmela teria gerado “um objeto que reflete o absurdo cotidiano dos que vivem ‘coisificados’ na cidade” (2006, s/p.). Não obstante, seria esta a principal discussão proposta pela artista? Em parte, certamente; contudo, com toda a vermelhidão de *Carne* ela também não desejaria mostrar que, na condição cada vez mais precária em que certas classes sociais vivem no espaço urbano na contemporaneidade, esta coisa que se carrega no interior dos ônibus não passa de um pedaço de carne?

Recobrir o objeto é apropriar-se dele, declara Lorenzo Mammì (2006) a respeito da obra, e foi assim que o ônibus-suporte se viu encapado com os adesivos vermelhos, tons conquistados pela sobre-aplicação das fitas, tal como costumam fazer as crianças com os seus cadernos – ou seja, para se apropriar deles. Vale notar que o veículo foi totalmente tomado pela cor, e não sobra um espacinho sequer da pintura original. Sim, ele está protegido; contudo, este excesso de proteção expõe, paradoxalmente, outra discussão que acredito ser fundamental: a da *vulnerabilidade* desta matéria que costumeiramente chamamos de carne. Vulnerabilidade e carne caminham, aqui, de mãos dadas porque não é de um *corpo* (erógeno) que a obra está falando, mas daquilo que vem antes, daquilo que está mais perto da origem mesma da coisa, isto é, a carne que reside por debaixo da pele. Com efeito, não é um corpo o que está aí representado (se é que a categoria de representação pode servir no momento), mas a sua carne antes de se tornar subjetividade. Lorenzo Mammì sugere que os “meios de transporte costumam ser recobertos por cores frias, brilhantes e esmaltadas, que dêem a impressão de deslizar no espaço sem resistências ou asperezas”; *Carne*, por outro lado, “assume a cor mole e quente daquilo que o ônibus transporta: *corpos humanos* (Mammì, 2006, s/p., grifos meus).

Cabe lembrar que a carne “propriamente dita” condiz a uma unidade de sentido que está *aquém* do que é da ordem do humano. Como se sabe, a humanização ou a erogeneização (psicanaliticamente falando) desta carne será sempre contingencial, assim como a própria vida psíquica. É o que justifica minha discordância em relação à posição de Jurandir Freire Costa, que desaprova associar a ideia de violência à entrada do desejo

do Outro no início do processo de subjetivação: segundo ele, leituras como as Piera Aulagnier, por exemplo, seriam muito arriscadas porque sugerem que a violência residiria aí “desde o início”, ou seja, como se se tratasse de algo natural. Segundo Freire Costa, contudo, violência – como conceito e como fenômeno – seria outra coisa e, a seu ver, nesse sentido, não é possível dizer que existiria violência (mas não agressividade) na origem da subjetividade.

Como se sabe, em *Violência da interpretação* Aulagnier defendeu a preexistência psicológica de uma violência fundamentalmente necessária ao aparelhamento psíquico. Para ela, assim como sucede no mecanismo de posterioridade (*Nachträglich*), a oferta do seio ao infans nunca é sincrônica, surgindo assim invariavelmente antes ou depois da demanda. Em havendo aí, inelutavelmente, um lapso de tempo, de início então a mãe direciona mensagens ininteligíveis à criança, mensagens que *neste momento* ela não conseguiria compreender. Por conseguinte, a urgência de significação é vivida logo nos primórdios da vida mental, ainda que isso ocorra exclusivamente no substrato inconsciente. Quanto a isso, deve-se sublinhar que esta invasão se impõe a despeito do sujeito, embora nele imprima marcas de uma decalagem entre os dois espaços essenciais, isto é, o psíquico (interno) e o mundo (externo). É o que justifica concebê-lo como “violência” originária: experiência a ser vivida como ordenamento repressor, torna-se o *parti pris* da constituição do aparelho. Em termos gerais, Aulagnier conclui que se trata de uma “ação psíquica pela qual se impõe à psique de um outro uma escolha, um pensamento ou ação, mas que são, entretanto, apoiados num objeto” (1979, p. 38). Sem esta invasão, portanto, “nada feito”, não há subjetividade por vir. A autora assinala ainda a existência de dois tipos de violência, uma que seria primária e outra secundária. Assim, aquilo de que Freire Costa desconfia – chamar o fenômeno de violência –, a autora resolve por meio da noção de violência secundária, acréscimo conceitual que englobaria os caminhos da violência na concepção de Freire Costa.

Devo sublinhar que, neste momento, não pretendo associar a idéia de trauma infantil à violência, mas pensar na dimensão mais ampla do trauma no seu sentido quantitativo e qualitativo e independentemente de seu aspecto infantil, ou seja: não acredito estar identificando trauma infantil com violência, o que causaria mais confusão. A ideia básica é que o trauma condiz à estrutura de um “descompasso”, e a violência que nele está contida se justifica precisamente sob este aspecto: nunca estamos preparados para um acidente, por exemplo, seja perceptiva ou psiquicamente falando. O estrondo invade o sistema e produz conseqüências significativas. O abalo, porém, não permanece inerte, e cobra uma resposta viva, dinâmica, do sujeito. Assim, é a resposta a esse abalo, cuja experiência se dá por meio de manifestações mais ou menos conscientes, mas de qualquer maneira vividas de maneira concreta pelo sujeito, como no caso do sintoma, do sonho ou da lembrança, quem configura o caráter traumático da experiência. Deste modo, o trauma se concatena apenas num só-depois, de modo a exigir do sujeito algum tipo de reelaboração.

Críticos de importância como Hal Foster (1996) defendem a pertinência desta tese em articulação com a reflexão sobre a arte. Para ele, justamente, existiriam imagens privilegiadas que pretendem ressignificar um passado traumático. Não se trata, porém, de um simples psicologismo: Foster não aloca o problema da reelaboração no “sujeito-artista”, por assim dizer, mas no nível da própria história da arte, e é assim que certas obras de arte pós-modernas tentaram, à sua maneira, dar conta de um passado moderno

ainda “recalcado”. Nesta perspectiva, Carne poderia muito bem compor esse time de imagens que dão a ver algo desta magnitude ressignificadora.

Indiretamente, Lorenzo Mammì levanta certos indícios que poderiam justificar uma tal associação. Ele tem razão, por exemplo, ao articular o trabalho com o famoso “Boi Esfolado” de Rembrandt, que nos proporciona olhar para a carcaça do bicho como um objeto a ser revelado pela ação do pintor. Ao retratá-la com “a mesma intensidade e ênfase luminosa com que pintaria uma cena bíblica”, Rembrandt se torna solidário com a carne, conferindo ao animal “a dignidade que todo ser vivo merece” (Mammì, 2006, s/p.). Não seria essa a mesma dignidade almejada por Carmela? A diferença entre ela e o pintor do século XVII é, no entanto, vertical: em Carne, vale mesmo repetir, o ser vivo em questão é o próprio homem. Por outro lado, como declara a artista, a obra tampouco se encaixaria em uma noção de arte efêmera porque é, mais precisamente, uma “obra-em-circulação”, implicando elementos como impermanência, transitividade e transformações espaço-temporais. O trabalho busca uma organicidade com a cidade e seu movimento; trata-se, enfim de uma obra de arte ambulante.

Objeto de reflexão estética que vêm de Cennini a Diderot, passando por Hegel e Merleau-Ponty, a noção de incarno, proposta por Georges Didi-Huberman a partir de sua leitura de *A obra prima ignorada* de Balzac, é uma expressão que procura tatear problemas de igual complexidade. Busca trágica pela cor e pela forma, o incarno seria a exigência fugidia da carne em obra, substância colorida, viva e que subjaz à experiência estética. Se então a cor, “voz da carne”, sabe demonstrar que “não é simplesmente algo a ser depositado sobre seu ‘objeto’, mas constitui o aparato mesmo” do trabalho de arte, pode-se então concluir que “ela se torna aquilo que restitui ‘vida’ e ‘natureza’ à pintura” (Didi-Huberman, 1985, p. 21). Esta coisa animada – isto é, formada de sangue e de vísceras, e que neste sentido garante o estatuto ontológico da obra em que se atualiza, ainda que seja nada mais que uma simples passagem – representa toda a potência criadora que conduz a *imagem do amorfo à forma*.

O *pathos* angustiante desta oscilação implica os limites do corpo, pois extrai da percepção a sua matéria subjacente, concomitantemente superficial e transparente, enquanto sintoma. Este colorido-limite estará, no entanto, subjugado a dois “imperativos categóricos”, que são os da “configuração fantasmática” e da conjuntura do “entre-dois”. Assim, na medida em que compartilha a forma do sintoma, representa uma realidade de duas faces, dando a ver o dentro (carne) pelo fora (pele) e vice-versa. Matéria fluida, o incarno se estrutura no interior das trocas entre profundidade e superfície, terminando, diabolicamente, por “enganar o pintor” – assim como, por suposição, o espectador. Afastado do princípio de identidade, o incarno representa o “relevo orgânico do problema figural da superfície” (Didi-Huberman, 1985, p. 24). Em suma, o incarno seria o olhar da obra, aquilo que nos olha de volta enquanto olhamos, como assim desejaria um Merleau-Ponty, por exemplo. Desse modo, trata-se de um efeito-sujeito, um índice de subjetivação e não um sujeito “encarnado”... Olhando de volta, é como se o incarno nos indicasse um modo de subjetivar o Real, para tomar de empréstimo esta categoria cara à Lacan.

Talvez esse olhar de dentro proposto pela imagem justifique considerarmos que haja uma enorme *transparência* nos procedimentos de composição de Carmela, o que chegaria a ser quase programático em seu trabalho: “As obras de Carmela são generosas com o público”, conclui Mammì; ao se expor, tanto “falam de como foram concebidas e

executadas” quanto nos convidam “a usá-las, manuseá-las, tateá-las” (2006, s/p.). São abertas a quem quiser olhar.

Ainda assim, a carne em jogo não é uma Carne qualquer, e isso mexe radicalmente com as tentativas de compreendê-la. Carmela relembra o mote inspirador para a utilização do ônibus: foi pelo refrão de A carne, cantada na voz de Elza Soares, que a sua vontade criadora foi capturada. E o fato de ser, esta carne, negra, como diz a canção (“a carne mais barata do mercado é a carne negra”), porta em si conseqüências determinantes.

Simbolicamente, não seriam os ônibus, esses não-lugares que carregam o suor de um trabalho a duras penas conquistado, os cativados do dia-a-dia apresentados sob uma nova roupagem? Em toda ocasião que dirijo meu olhar ao “conceito” desta imagem nunca deixo de pensar na seguinte associação: 1) nossa herança escravagista; 2) navios negreiros, veículos de um carregamento criminoso; 3) a gente mais sofrida. Para observá-la, no caso de não quisermos “imaginarizar”, basta apenas olhar de lado: os ônibus, os metrô transportam os rostos marcados a ferro pelo trabalho, muitas vezes subalterno, e o cansaço dele decorrente. O músico Marcelo Yuka chegou a sintetizar esta ideia de maneira incisiva, sobretudo se nos atentarmos às condições degradantes que a miséria pode trazer a qualquer um: “todo camburão”, dizia em entrevista a um programa televisivo sem importância, “tem algo de navio negreiro”.

E é melhor rir do que chorar?

Conduzindo o olho de um trabalho a outro, seria possível concluir a existência de um ponto de convergência entre eles?

Em primeiro lugar, penso que Barrio e Carmela estão realizando, através do que imprecisamente se chamaria de “performance”, a crônica de uma violência anunciada, uma vez que conseguem figurabilizar a crueldade de tal maneira que, a partir dela, não conseguimos mais deixar de refletir *esteticamente* sobre a banalidade do mal. Com isso, tais trabalhos evidenciam um índice de subjetivação pelo qual nossa vida contemporânea se vê atravessada em determinados setores: conforme declara Birman nesse sentido, “encontra-se na sociedade contemporânea um conjunto de sujeitos negativamente marcados do ponto de vista narcísico e que não podem enunciar nenhum projeto de futuro”; sem ter para onde recorrer, a escolha pelo ódio que perpassaria tais sujeitos “os conduz à explosão violenta e à ação” (2009, p. 103). Nestas condições, a tais sujeitos não haveria saída senão pela passagem-ao-ato.

Em tal contexto nefasto surge a mais nova modalidade de qualificar os objetos do mundo: a certo ponto, eles passariam a não servir mais para satisfazer mas tão somente para gozar, ou seja: *para nada*. Essas condições induzem à forma do objeto-rebotalho, como deste modo teorizava Lacan a respeito de certas formações encarnadas pelo *objeto a*. Ora, não parece haver espaço mais propício para que a banalidade do mal se instale: determinadas condições da vida (mais ou menos recente, mais ou menos antiga) nos levaram a olhar para a carne senão como um pedaço de carne. Carmela, em especial, remete nossa visão a um passado nem tão remoto como gostaríamos, e, a partir de um movimento de posterioridade (*Nachtäglich*), exige a ressignificação do problema sob uma visão agudamente crítica. Barrio, de sua parte, conduz o espectador por imagens que dão a ver uma face da miséria na vida a mais contemporânea, já que o objeto visado pela sua arte é, na sua crueza e precariedade, o dejetivo.

Como sugere Tania Rivera a partir dos trabalhos do artista português, em “lugar do imaginário que sutura a falta”, isto é, daquele anel que joga uma tela sobre o Real, “o sujeito vê-se diante de um furo que deixa entrever o ponto agudo de sua problemática constituição, na separação em relação ao Outro”. E é assim que Barrio teria produzido suas imagens-furo. Sob esta ótica, o ato de se deparar com este Real acaba exigindo, do público, um esforço para lidar com os restos não simbolizados de uma dada condição social; não é difícil observar que a história é repleta de transformações que produzem resquícios problemáticos e cuja “materialidade” ficaria excluída da ordem simbólica vigente. Tais vestígios não simbolizáveis exigem, contudo, uma forma de expressão, como vimos em Carmela e Barrio: para retomar uma velha fórmula de Lacan, tudo aquilo que não tem lugar no simbólico reaparece no Real.

Mas este reaparecimento não é algo que poderíamos associar ao informe, e de fato não se trata de uma formatividade qualquer. Sob a égide da ironia, o humor contido nas imagens dos artistas “desconstrói a fantasia e possibilita, aqui e ali, um vislumbre do Real” (Kehl, 2009, p. 235). E se tomarmos a fantasia no sentido das construções imaginárias (alienantes, para ser mais preciso) que são necessárias para manter a nossa vida cotidiana, como conclui a autora, vemo-nos em proximidade com a problemática depressiva, que por sua vez nos lança à posição do humorista ou do poeta – do artista, enfim –, subjetividades que se aproximam do Real de maneira um tanto arriscada. Nesse sentido, o perigo reside numa relação espacial, ou melhor, da *pouca distância* que o humor tem com relação à pulsão.

Por esse ponto de vista, Rivera localiza a questão da crueldade como elemento central para refletir sobre a pulsão em geral e, conseqüentemente, sobre a pulsão de morte em particular: “Algum acontecimento marca, na constituição de todo sujeito”, escreve, “o aparecimento fugaz dessa crueldade, disso que se mescla a Eros para apontar e efetivar o insuportável do sexual que, desastrosamente, nos faz humanos” (2008, p. 76). Entre a “dor e a abjeção”, portanto, as instalações de Barrio seriam “pontos de pulsão” que trabalham “no limite entre a diferença e a indiferenciação”, como por sua vez indicou Bousso (2000, p. 15). E é aí que reside, mais precisamente, a relação íntima entre a crueldade e a monstruosidade, já apresentada no início deste trabalho: a *impossibilidade da diferença*.

É importante sublinhar, por fim, que os artistas tratam a questão com a ironia, e não com o chiste ou a piada. Com as obras, recolocam uma tela que nos permitiria lidar com a angústia e, ao mesmo tempo, ganhar com isso alguma dose de prazer estético. Como bem recorda Inês Loureiro, a ironia pode ser um tipo específico de disposição diante de “problemas de natureza ontológica, epistemológica e, *sobretudo, ética*” (2007, p. 13). Afinal, se ironizar é dizer o contrário do que se pensa, ou seja, *dissimular*, ela carrega, no seu interior, uma postura crítica.

Em termos psicanalíticos, a ironia “seria uma tentativa de gerir a angústia inerente à nossa condição de falantes: o padecimento da impossibilidade de presentificar a coisa através da palavra” (Loureiro, 2007, p. 15). Há aí, portanto, um esforço do eu. Desse modo as imagens de Barrio, segundo Rivera, seriam eficazes ao “tocar nosso corpo ali onde ele não é imagem capaz de ancorar o eu” (2008, p. 76). Em outras palavras, as carnes de Barrio e de Carmela nos fazem remeter, sujeitos que somos, àquele lugar onde o eu seria apenas um pedaço de carne, e nada mais. Barrio, por exemplo, chegaria às vias de fato: declarava seu desejo de se utilizar de “*pulsões* o menos estéticas” possível, conforme se lê depoimento dado a Paulo Herkenhoff.

Esta modalidade particular do humor poderia ser associada ao que Aida Ungier concebe como “criação in extremis, o limite ao gozo”. Passando ao largo do Real, nestas condições a pulsão pode “encontrar seu trajeto natural de circulação”. Em outras palavras, este processo poderia levar à criação de uma obra de arte que aparece diante do Real: “engenhosa manobra do aparelho psíquico que permite ao sujeito não evitar o real, mas antes contorná-lo, simbolizando esse encontro com uma formulação que provoca o riso” (Ungier, 2001, p. 12-14).

Ainda seguindo nesta linha de raciocínio, isto é, pela via da criação, Nathalie Zaltzman sugere a possibilidade de pensarmos em destinos para a pulsão de morte sem apelarmos para a condição do mortífero. Em *A pulsão anarquista* ela defende que

Falar de uma pulsão de morte única, cega, mortífera, ligada exclusivamente ao destino edipianamente datada ou antidatada das pulsões libidinais, só funcionando numa direção – contra a vida –, me parece trair a importância deste conceito e a expansão do funcionamento desta categoria pulsional. Ao lado do que se entende habitualmente por este termo, ou seja, um fluxo de energia livre realizando por descarga direta a supressão de toda tensão e instaurando assim, ao menos momentaneamente, uma suspensão de vida, ou sob a forma de energia ligada, realizando por fluxos agressivos e autoagressivos sua missão de destruição, é preciso reconhecer outras formas “demoníacas” que se afastam das vias banalizadas e contribuem à vida psíquica e não à destruição (Zaltzman, 1993, p. 59).

Sobrevivência, portanto, é a grande palavra de ordem, é o espírito que as obras pretenderiam sustentar. É justamente nesta medida que as imagens propostas por Barrio e Carmela possuem uma função não apenas documental, já que não deixam que o passado seja simplesmente esquecido nos confins do recalçamento, mas dão a ver, sobretudo, a condição de um ato. Deste modo, tanto *Trouxas Ensanguentadas* quanto *Carne* apontam para a permanência do trauma em nossa memória coletiva, para os restos de uma tragédia que jamais poderá ser elaborada. Seriam essas obras a emergência de um Real que “materializa” a carne dos corpos desaparecidos por ação do Estado ou pela “mão invisível” do mercado? Pelo sim e pelo não, parafraseio Julia Kristeva, que, a respeito do Cristo de Holbein defendeu que representava um dos momentos mais sublimes da melancolia na história da arte – “uma real ou imaginária perda do sentido, um desespero real ou imaginário”, etc. (1987, p. 140) –, e sou levado a considerar que as obras de Carmela e Barrio aqui retratadas nos dariam a ver, poética e inelutavelmente tatuadas na pele de nosso laço social, momentos de impunidade vividos sem igual na história de nosso país.

Tomadas as devidas proporções, qualquer semelhança com a atual repressão dada às manifestações que vem ocorrendo no Brasil é mera coincidência.

Referências

- ADORNO, T. (1995). *Educação e emancipação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- BIRMAN, J. (2006). *Arquivos do mal estar e da resistência*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.
- BOUSSO, V. (2000). “A metáfora dos fluxos”. In Artur Barrio, *a metáfora dos fluxos* (2000/1968). São Paulo, Itaú cultural.

- Catálogo Barrio, Artur Alípio. (1968). Rio de Janeiro, FUNARTE.
- COCHIARALLE, F. (2000). "Arte em trânsito, do objeto ao sujeito". In Artur Barrio: a metáfora dos fluxos (2000/1968). São Paulo, Itaú cultural.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1985). La peinture incarnée, Paris, Les éditions de minuit.
- DIDIER-WEILL, A. (2003). Lila et la lumière de Vermeer: la psychanalyse à l'école des artistes. Paris: Denoël.
- DIONISIO, G. H. (2012). Pede-se abrir os olhos. Psicanálise e reflexão estética hoje, São Paulo, Annablume/Fapesp.
- ENDO, P. (2016). "Sonhar o desaparecimento forçado de pessoas: impossibilidade de presença e perenidade de ausência como efeito do legado da ditadura civil-militar no Brasil". Psicologia USP. São Paulo, 12 (1).
- FOSTER, H. (1996). The return of the real, London, MIT Press.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. (2005). Arte, dor, inquietudes entre estética e psicanálise, Cotia/SP, Ateliê.
- FREIRE, C. (2000). "Artur Barrio: sic transit gloria mundi". In Artur Barrio, a metáfora dos fluxos (2000/1968). São Paulo: Itaú cultural.
- FREIRE COSTA, J. (2003). Violência e psicanálise, Rio de Janeiro, Graal.
- FREUD, S. (1996 [1914]). Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II). Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu.
- Herkenhoff, P. (2000). "Barrio – liberdade, igualdade e ira". In Artur Barrio: a metáfora dos fluxos (2000/1968). São Paulo: Itaú cultural.
- IABELBERG, I. (2006). "Arte passageira". In Carne (Carmela Gross). São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia.
- KEHL, M. R. (2009). O tempo e o cão, a atualidade das depressões. São Paulo, Boitempo.
- KRISTEVA, J. (1987). Soleil noir, dépression et mélancolie, Paris, Gallimard.
- LOUREIRO, I. (2007), "Ironia(s) em Freud, da escrita à ética". Ide, psicanálise e cultura, 30(45).
- MAMMÌ, L. (2006). "Desenhar, encarnar e organizar". In: Carne (Carmela Gross). São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia.
- OSÓRIO, L. C. (2000) "Força é mudares de vida: a trajetória de Artur Barrio". In Artur Barrio: a metáfora dos fluxos (2000/1968). São Paulo: Itaú cultural.
- PATTO, M. H. S. (2000). Mutações do cativo, escritos de psicologia e política, São Paulo, EDUSP.
- SANTOS, T. C.; TEIXEIRA, M. A. (2006). "Violência na teoria psicanalítica: ruptura ou modalidade de laço social?" Psicologia em Revista. Belo Horizonte, 12 (20).

- SCOVINO, F. (2009). "Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura". BA: 18º Encontro da ANPAP. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/felipe_scovino_gomes_lima.pdf
- RIVERA, T. (2008). "O outro e a violência da cultura". Ide: psicanálise e cultura, 31(47).
- UNGIER, A. (2001). Por acaso: o humor na clínica psicanalítica, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria.
- ZALTZMAN, N. (1993). A pulsão anarquista, São Paulo, Escuta.

Recebido / Received: 03/02/2016

Aprovado / Approved: 30/11/2016