

A IMAGEM QUE SE DIZ-DOBRA

Danusa Depes Portas¹

Resumo: A crescente tendência nos estudos dos meios de comunicação pela dimensão transnacional do tráfico e a produção de imagens acompanham o deslocamento da imagem ao centro dos debates sobre o papel da representação nas culturas globais contemporâneas. No horizonte deste problema, o trabalho objetiva distinguir o papel constitutivo do corpo das imagens e imagens do corpo na dinâmica da imaginação teórica ocidental e as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos de que se revela portador, valendo-se da obra do artista visual colombiano Oscar Muñoz como intercessor.

Palavras-chave: cultura visual; operações imaginantes; corpo gramatical.

THE IMAGE THAT SAYS UN-FOLDS

Abstract: The growing trend in media studies for the transnational dimension of trafficking and the production of images accompany its displacement to the center of debates about the role of representation in contemporary global cultures. In view of this problem, the paper aims to distinguish the constitutive role of the from the body of the images and the images of the body in the dynamics of the Western theoretical imagination and the political functions of the memorialistic assemblages of which they reveal themselves bearers, using the work of the Colombian visual artist Oscar Muñoz as intercessor.

Keywords: Visual culture; imaginative operations; grammatical body

*A rugosidade da vida tinha sido esticada até a extremidade
onde o jorro das horas dá lugar à eternidade da cena.*

Juliano Garcia Pessanha

Qual será a causa da imagem? Seguindo um preceito aristotélico que não envelhece, toda ciência é ciência da causa, e o conhecimento da causa contribui para a definição. Portanto, a questão *ti esti*, o que é a imagem, a ciência da imagem responderia determinando sua causa e por consequência enunciaria sua natureza, quer dizer, sob qual fundo se inscreve sua

¹ Doutorado em Literatura, cultura e contempor; aniedade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil(2015); Bolsista Programa Apoio Pós-Doutorado FAPERJ da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro , Brasil

proveniência. A partir disto, se pressupõe, então, que a imagem é totalmente paradoxal: produção do sujeito, a imagem faz devir o sujeito mesmo que o produz. A imagem é, ao mesmo tempo, operadora em uma relação e objeto produzido por essa operação, no deslizamento entre proveniência e destinação. As operações imaginantes são inseparáveis dos gestos que produzem os signos que, assim, permitem os processos de identificação e a separação sem as quais não haveria sujeito.

Se a história da imagem é articulada a uma história do sujeito, essa trajetória histórica concerne, conseqüentemente, à gênese do sujeito ele mesmo, seu desenvolvimento e as modalidades sobre as quais a imagem indica um regime de subjetividade, na medida em que não se reduz a ser uma simples existência natural submetida às leis gerais daquilo que vive e daquilo que morre. Quero indicar com isso que as operações imaginantes são sem dúvida o modo produtivo de resistência do sujeito à natureza. Trata-se de interrogar as operações imaginantes na sua relação com o que constitui o sujeito falante e sociável: a história do corpo como condição de possibilidade para sua visualidade. Na genealogia do humano, a imagem é parte integrante.

Proponho, em vista disto, a hipótese de que é a imagem que vem se colocar como operador histórico da mediação e da produção da resposta. A questão do começo, em matéria de imagem, pode ser posta de duas formas. A primeira consiste em considerar a origem das operações imaginantes na sua manifestação inaugural. Sobre isso, adota-se uma postura antropológica. A segunda consiste em colocar a questão historicamente para constatar a incidência determinante das posições teológicas na legitimação das imagens próprias à nossa cultura. A definição de imagem é, portanto, inseparável da definição de sujeito, e será o princípio fundamental na objetivação da reflexão proposta nesse ensaio, a saber, o efluir do corpo das imagens às imagens do corpo.

Do corpo das imagens

Herval Vicente da Silva Creuza Spalla Magalhães Dayse Coutinho Rizzo Ana Maria Magalhães Edgar Fonseca Flavio Vitoi Ivna Macera Shirley Carreira Shirley Gomes Itamarcia Moreira Marçal Stella Rubbo Papini Yeda Frazao Marli Freitas José Carlos Brito Emani Da Cruz Pereira Júnior Wilson Vianna Filho

As protografias de Oscar Muñoz se acercam da vida das imagens. Assim, falar do tempo da imagem faz com que pensemos também em sua desapareição. Quer dizer, em seu corpo e em suas substâncias temporais. E da vida e da morte das imagens passamos à vida e à morte de quem produz e observa imagens e a quem essas imagens representam. Como pensar, portanto, o mundo contemporâneo buscando a potência do seu *devir-imagem*. É preciso advertir que um

regime visual está conformado por dispositivos de visualidade, que são as condições constitutivas que marcam a subjetivação, a adesão e inclusive a resistência à realidade. E se *ver* supõe intervir ativamente na construção de imaginários, a visualidade nos permite reconhecer-nos, distinguir-nos, excluir-nos, como resultado da articulação entre procedimentos fisiológicos e perceptivos. O outro dispositivo do regime visual são as estratégias de visibilidade. A visibilidade seria então o momento em que, junto com as imagens, tomamos posição e espaço social.

Não existe, deste modo, uma só imagem que não implique, simultaneamente, olhares, gestos e pensamentos. Todas as *imagens do mundo* seriam resultado de uma manipulação, de um esforço voluntário no que intervém a mão do homem? A questão é, mais precisamente, como determinar, a cada vez, em cada imagem, *o que* a mão tem feito, *como* o tem feito e *para quê*, com que propósito teve lugar à manipulação. Ante cada imagem, o que deveríamos nos perguntar é como (nos) olha, como (nos) pensa e como (nos) toca a cada vez.

Qual é o *status* da imagem anterior ao momento em que é detida para a posteridade? Essa imagem, ou melhor, esse *estado* da imagem, seria como o de uma fotografia em potência, uma fotografia incipiente: uma *protofotografia*. Oscar Muñoz tem mantido uma relação estreita com a disciplina fotográfica, mas trata-se de uma relação que poderíamos denominar tangencial, porque, apesar de toda sua obra referir-se a aspectos da fotografia, quase nunca a utiliza como o resultado final do processo. Desde os anos 1970, Muñoz referenciava a fotografia, sem acudir a ela como suporte da imagem. A reconsideração do suporte foi uma preocupação central do trabalho de Muñoz durante os anos 1990, e uma forma de romper com uma aproximação mais convencional da criação artística.

A série *Narcisos*, cujas primeiras versões foram realizadas no princípio dos anos 90, pode ser considerada uma das mais paradigmáticas da produção de Muñoz. *Narcisos* foi uma obra chave nesta busca por desmaterializar o suporte da imagem fotográfica. Muñoz desenvolve uma técnica inédita na história da arte anterior e posterior: imprimir sobre água. As imagens na história da fotografia nasciam em água, no banho químico que fixava os sais de prata em diferentes gradações de intensidade provocadas pela ação da luz. O suporte foi uma necessidade incidental, se requeria de alguma superfície que pudesse receber a imagem e mesmo que o suporte mais usado devido a suas características físicas e ao seu baixo custo terminou sendo o papel, muitos outros materiais foram utilizados, como o vidro, o bronze ou a porcelana.



Fig. 1 *Narcisos*, 1994

Vale a pena fazer uma breve descrição do processo: uma tela de serigrafia é preparada com um autorretrato do artista. Um recipiente quadrado de vidro ou acrílico se enche de água até a borda. Com a ajuda de uma brocha, o artista cola pó de carvão vegetal na seda e através dela o retrato, feito em pigmento negro, se deposita na superfície da água e não cai ao fundo devido à tensão superficial. Cada recipiente é preparado pelo artista de maneira diferente: em alguns há somente água, mas em outro deposita suavemente cópias de mapas, cartas, quadrados de azulejos ou outras imagens que flutuam na superfície. Muñoz sempre realiza várias imagens de maneira simultânea, sugerindo que, para um mesmo sujeito, as contingências da vida fazem que o desenlace seja sempre distinto. Durante a exposição, a água se evapora e a imagem sofre mudanças devido ao calor e a vibração, até que finalmente fica depositada, já seca, no fundo da bandeja. Em seu título, esta série evoca o mito do mesmo nome, o qual tem sido usado reiteradamente para interpretar sua obra. O artista tem se referido às etapas do processo como alegóricas das fases do indivíduo pela sua vida.

O uso do vídeo ao final dos anos 1990 proporciona a Muñoz uma ferramenta que lhe permite estender ou repetir indefinidamente o processo, com o qual situa a imagem fotográfica em um suporte realmente imaterial, composto de informação traduzida em feixes de luz. O vídeo de Muñoz, entretanto, descarta a narratividade e se centra na característica ontológica do cinema – o desenvolvimento da imagem no tempo – e utiliza a técnica essencial do meio: a montagem.



Fig. 2 *Narciso*, 2001-2002 - vídeo-instalação

Sua primeira obra em vídeo foi *Narciso* (2001-2002), em que encena dramaticamente o processo proposto nos *Narcisos* – cuja evaporação era imperceptível ao olho humano –, ao fazer desaparecer a água em uns poucos minutos. Como em *Narcisos*, um autorretrato flutua na superfície da água. Mas o círculo fundo e o som de água corrente assinalam que se trata de uma pia e antecipam para o espectador o que será o destino da imagem. Na realidade, trata-se das imagens: a do sujeito e a de sua sombra, que se forma no fundo branco do recipiente de porcelana. Ao final, quando as duas imagens estão por coincidir, já é muito tarde: se fundem em uma só mancha que, desfigura, desaparece pelo ralo da pia. É importante notar que ninguém mais crê na identidade ontológica entre o modelo e a imagem, mas todos concordam em que a imagem nos ajuda a recordar o sujeito e a preservá-lo de uma segunda morte espiritual.

Esta terrível metáfora reapareceria depois em *Líneas del destino* (2006), cujo título parece sugerir esta mesma exegese. A palma da mão do artista contém uma pequena quantidade de água onde é possível ver o reflexo tremeluzente, que se vai fazendo quanto mais à imagem nasce na água, no entanto esta *protografia* nunca consegue fixar-se.



Fig. 3 *Líneas del destino*, 2006 - vídeo-instalação

Sua cara se reflete em uma mão de água. A água foi derramada na mão. Ele se somou ali. A cara lhe aparece na mão. Ou a água nasceu na mão, das dobras da mão. Seguiu nascendo até quando não coube mais. Mão até deixar de crescer. Ele pôs a mão em forma de conter água e adiantou os olhos para olhar a medida. Em sua água se formou sua cara. A cara surgiu até ficar flutuando, vibrando sobre a água. No fundo da água, da cara, estão desenhadas as linhas da palma. Umas fontes com as quais ele nasceu. Ou as dobras que lhe nasceram à mão ao formar-se pela água. A cara nasceu na água que brotou dessas raízes da palma.

Como fazer, pois, com que a fotografia não detenha esse instante, que o retrato não dê morte à imagem, mas que prolongue sua existência? *Aliento* (1995) é uma série de retratos impressos em foto-serigrafia de gordura sobre espelhos metálicos, dispostos à altura do observador. Os espelhos aparecem vazios à primeira vista; a impressão só se revela quando o espectador, depois de haver se reconhecido, respira sobre o espelho circular. Nesse efêmero instante, a imagem refletida é substituída pela imagem impressa (fotografias tomadas dos obituários) de alguém já desaparecido que retorna fugazmente graças ao sopro de vida do observador.

A aparição instantânea e quase fantasmal de sete retratos de pessoas mortas em *Aliento* é um ato de antigas significações sagradas. O espectador com seu alento recria a imagem invisível, mas só por um instante. Na obra de Muñoz, o espectador toma o lugar de Deus por um instante: sopra o inanimado para insuflar vida. Mas há um sentido a mais: se na tradição bíblica o homem é imagem e semelhança de seu criador, o espelho encara o espectador como criador, com a serigrafia de gordura, sua imagem e semelhança. Ali se encontra ele, vivo e cheio de alento, com sua representação, a fotografia do morto como seu reflexo. É sua potência pessoal a que atua para que a aparição instantânea seja um ato criativo: torna presente o corpo do ausente. O corpo dos desaparecidos, aqueles anônimos que diariamente povoam os jornais. O sangue, os rostos e rastros das violências. O trabalho de Muñoz tem um profundo sentido

histórico e político. O desaparecimento, inviabilizado pela força do costume, está incerto no espelho onde refletimo-nos, que só com nosso alento se faz presente. Mas somente por um instante, porque ante seus olhos se desvanece a imagem incômoda e fantasmal do desaparecido.



Fig. 4 *Aliento*, 1995 - serigrafia sobre espelhos metálicos

A sobreposição do espectador na imagem do outro reaparece em *Ante la imagen* (2009). Muñoz se interessa pela origem do primeiro autorretrato na história da fotografia, realizado por Robert Cornelius em 1839, e decide utilizar esta imagem gravando-a na superfície reflexiva de um espelho comum. Como se fosse um daguerreótipo, a versão de Muñoz requer que manipulemos a peça e ao fazê-lo mostra nossa imagem sobreposta ao autorretrato de Cornelius. Apesar de ter sido reproduzida de maneira sistemática (uma edição de cinquenta), cada peça é diferente, e será mais, com o passar do tempo, uma bela e terrível metáfora do correr da vida. O verdadeiro sujeito de *Ante la imagen* não é o Robert Cornelius, mas o momento em que a imagem de um ser humano, registrada pela câmera obscura, foi fixada para a posteridade. Cornelius conseguiu deter pela primeira vez a imagem de um ser humano. Oscar Muñoz a libera e a devolve ao tempo, lhe dá condição existencial e a faz retornar a um estado de fluxo, vulnerabilidade ao deterioro, como a vida mesma.



Fig. 4 *Ante la imagen*, 2009 - gravura em espelho

Muñoz demonstra que a fotografia não é a versão morta das coisas, mas a versão viva de uma coisa outra que se desenvolve segundo seu próprio metabolismo: essa imagem viva se conjuga então na duração e na finitude. Essas *imágenes transientes* podem ser vistas não só como testemunhos, mas também como *predições* acerca da história política em devir. Não se pode dizer que a experiência foi “destruída”. Sua obra nos interpela acerca da precisão do espírito, e o mistério da imagem como um resíduo de vida; sobre esse *estado* da imagem como encontro com a vida e sua ruptura e a reafirmação do que se ausenta. Esta vontade de história é construída sobre si mesma e tonificada como interrupção.

Para as imagens do corpo

Do palco resplandecente de um mundo transformado na sociedade do espetáculo, qual é a relação entre o corpo do *glamour*, o repertório visual da beleza e a câmara dos horrores, câmara do corpo em humilhação, o corpo esfolado em dor? Qual é a natureza da transição, no universo da imagem contemporânea, que parece ir, em um movimento, de tudo-é-representação para o corpo-como-horror? Que tipo de sequência é essa, tão repentina, tão rápida para ir da fascinação à abjeção: dos *Narcisos* para o foco no corpo como casa de horrores e museu de cera de Oscar Muñoz?

Uma diferença crucial entre o museu de cera e os *Narcisos* diz respeito ao tipo de regime representacional dentro do qual cada um opera. O museu de cera é, entre outras coisas, um produto extremo da estética de representação pós-renascentista como a cópia exata de um referente fisicamente estável, um corpo que aparece diante dela como seu original: reprodução fiel da natureza e respeito pela verdade até os mínimos detalhes, tais são os princípios que orientam a execução de toda obra no museu de cera.

Presume-se que o corpo simplesmente exista lá fora no mundo, e então através da habilidade do copista suas formas são fielmente repetidas na cera. Com os *Narcisos* essa estrutura de representação é precisamente invertida: o referente nominal existe apenas por meio da representação e dos códigos culturais complexos que ele ativa. Muñoz altera sua imagem tão radicalmente de foto para foto que se torna impossível localizar o termo constante que deveria unir a série; o corpo desaparece em suas representações.

Ou antes, o que no senso comum consideramos como sendo o corpo, essa coisa dada, é elaborado durante a série de tal forma que parece ter sido trabalhado pelos códigos e convenções de representação até um ponto de saturação; o corpo é modelado por esses códigos tão completamente quanto a cera é modelada pelos artesãos. Muñoz convence o observador de que suas diversas imagens são de fato presenças distintas, mas que *por trás* delas não há qualquer essência de identidade. A noção de identidade – de cada imagem como dando corpo a uma presença distinta – torna-se manifestamente um produto de uma manipulação dos complexos códigos sociais de aparência, uma pura superfície.

O que significa dizer que identidade – as profundezas interiores supostamente por trás ou dentro da superfície da aparência – é apenas um efeito de identidade, a transformação semialucinante de uma superfície material em uma profundidade imaginária. Altere-se a iluminação, o foco ou granulação, e surgirão consequências imediatas na noção de *identidade* que está sendo fabricada. Muñoz expõe os alicerces materiais da produção de identidade, não

apenas os códigos sociais, mas os códigos fotográficos que vêm juntar-se a eles. Se a granulação na foto faz a figura parecer diferente (distanciada, misteriosa ou desfigurada), isso prova, sem dúvida, que o que havíamos considerado como sendo a fonte da presença à qual respondemos – a figura, o referente, com sua interioridade e profundidade – na realidade emana da materialidade do trabalho de significação, do papel fotográfico e do modo como ele foi processado, do próprio aparato da representação.

Isto posto, a visão *construcionista* do corpo – de que o corpo não é uma constante anatômica, mas uma variável histórica, uma construção social – deveria, por direito, ser serena. Se o corpo consiste apenas *em e através* de suas representações, por todos os discursos nos quais é evocado (médico, estético, erótico, legal, histórico), se ele realmente se evapora na representação, tornando-se sem peso, perdendo suas antigas opacidade e densidade, então, em certo sentido, o corpo deveria deixar de ser qualquer tipo de problema, para qualquer pessoa. Inteiramente incluído na esfera do trabalho cultural, aparentemente tornando-se a arena principal da atividade cultural, ele perde finalmente seu caráter primitivo e é completamente assimilado e civilizado. Nesse sentido, a postura construcionista consome todo o projeto de fazer o corpo desaparecer que caracteriza a Ilustração. É por manter o mais distante possível dos olhos, não apenas a dor real, mas tudo o que pode ser ofensivo ou desagradável para as pessoas mais sensíveis, que o refinamento existe. A partir do século XVIII, práticas nas quais o corpo possuísse qualquer tipo de persistência são caracterizadas como bárbaras e tiradas de vista: execuções não podem mais ser conduzidas diante da multidão e desaparecem por trás dos portões da prisão; animais não devem ser mortos em pátios por açougueiros locais, mas em abatedouros nos arredores da cidade onde ninguém vai; a exposição da carne como algo diretamente cortado de um animal real, com uma cabeça, com órgãos internos, com uma forma de cadáver reconhecível, é repensada de modo que a carne possa deixar de parecer como carne recentemente viva e tornar-se ao invés um produto higiênico, quase industrial, obtido sabe-se lá onde e como; urinar em público é considerado intolerável e os veneráveis *pissoirs* são removidos; os moribundos, não passando mais seus últimos dias e horas em casa com a família e os amigos, não vão morrer em continuidade com o resto de suas vidas e seu ambiente, mas ao invés são sequestrados para trás de paredes brancas e monitores de hospital.

O corpo, então, será feito desaparecer totalmente: dito consistir unicamente em suas representações, será eventualmente visto como nunca tendo existido de outro modo. Para Foucault (1993), a história do corpo é a da sua construção através dos inumeráveis discursos

que atuam para produzi-lo *positivamente*, isto é, pela primeira vez. É por ser construído pela cultura que o corpo acaba por ser um objeto de investigação histórica, que ele acaba mesmo por existir. Em Foucault o agente de sua sublimação é o discurso-como-visão: o olhar médico que penetra pela barreira da pele até o interior secreto do corpo, investigando cada recesso com clareza panóptica, traçando mapas e gráficos, declarando essa terra descoberta como o último posto avançado do império discursivo. Pode-se traçar um vínculo estreito entre o olhar médico e a Fotografia. É através da fotografia que as últimas taxonomias serão feitas, das fisionomias criminosas e fora dos padrões, dos grupos étnicos superiores e inferiores, eventualmente de populações inteiras. É o retrato fotográfico que irá, nas mãos das autoridades, esclarecer e registrar mesmo o crime mais obscuro, e finalmente permitir que circule por toda parte o anúncio de que o corpo finalmente foi capturado dentro da rede da representação: é apenas representação, sempre foi.

No entanto, a compreensão construcionista do corpo sempre teve problemas com *dor*. O interesse de Wittgenstein na existência da dor é emblemático do que pode acontecer uma vez que se admita que tudo o que existe, existe no discurso. Quando o significado é identificado com convenção cultural, quando aparece apenas no espaço interativo entre pessoas e não pode mais ser encontrado na cabeça de ninguém, paradoxalmente o corpo retorna com uma urgência que nunca possuía. A dor marca o limiar em que o contrato de significação e os jogos de linguagem que compõem a realidade social surgem contra algum tipo de limite absoluto: não há nenhum *signo* que *eu* possa trocar pela *minha* dor, não pode ser canalizada em palavras (apenas gritos), ela existe para além dos meus poderes de representá-la diante dos outros. Os outros, por sua vez, que me conhecem apenas através do que posso fazer e ser, dentro do mundo da representação que compartilho com eles, são incapazes de conhecer esta minha dor, que só a mim pertence e não pode ser convertida em qualquer espécie de moeda de significação. No exato momento em que, eventualmente, se estabelece alegação de que o corpo é construído exclusivamente *em e como* representações, ao invés do corpo tornar-se sem peso, translúcido, completamente iluminado pela luz pura da razão discursiva, ele se estabelece como limite intransponível do discurso.

O que então entra em jogo é o inverso da inclusão do corpo no discurso: a percepção do corpo como simbolicamente recalcitrante e como resistência clandestina da fronteira do império discursivo. O discurso que oficialmente conduz o corpo – abdução tanto quanto inclusão – tropeça, hesita, já que é experiente em correr contra algo que escapa a troca contratual de

significantes: uma densidade, uma gravidade, um ficar fora do discurso; um êxtase do corpo como aquele que não pode ser, não será, sublimado no espaço de significação. Daí em diante, o corpo é exatamente o lugar onde algo *deixa* a ordem da significação – ou não consegue nela entrar. Ao mesmo tempo resíduo e resistência, ele torna-se aquilo que não pode ser simbolizado: o lugar, na verdade, do Real.

Seguindo esse argumento, o corpo é tudo aquilo que não pode ser transformado em representação, e, por essa razão, nunca é reconhecível diretamente: se devêssemos fazer o retrato desse discurso-fora-do-corpo em nossas mentes, não se *assemelharia* em modo algum com um corpo, já que o corpo-como-semelhança é precisamente aquilo a que não é possível convertê-lo. Mesmo imagens do corpo em abjeção apenas aproximam o que está em jogo aqui, substituindo as meras formas do horrível por aquilo que é essencialmente incomensurável com a forma, é *informe*. A linguagem apenas pode apontar para esse aspecto do corpo, não pode agarrar sua gordura nem sua umidade, seu excesso para além da significação.

Tal como a linguagem, a representação visual pode somente encontrar análogos e termos de comparação para esse corpo: é *como* isso ou aquilo. Nos limites da representação ou atrás dela paira um corpo do qual se saberá a existência apenas porque esses *stand-in* inadequados, que estão ali somente para marcar um limite ou fronteira para a representação, capazes de conjurar uma *penumbra*, ou algo que fica além da representatividade. A *penumbra* indica que o discurso-como-visão não pode detectar muito bem essa região, nem colocá-la em foco. Contudo à medida que o espectador perceba que a visão não consegue confortavelmente esquadrihar a *penumbra* (o olhar saindo da imagem, como uma flecha atingindo um escudo), surge certa náusea que inconfundivelmente anuncia o advento do Real. Não porque a imagem mostra essa ou aquela coisa horrível – a aparência repugnante do conteúdo da imagem é apenas um obstáculo momentâneo para o discurso, uma vez que logo que os discursos de horror penetrem em seu alvo, eles de uma vez neutralizam-no e absorvem-no de volta ao repertório das convenções. Pelo contrário, o objeto do horror mostrado na foto será sempre inadequado à carga afetiva que ele carrega consigo: o horror nunca está *na* representação, mas ao seu redor, como um clarão ou um perfume. Na série *Aliento* (1995), Muñoz consegue jogar exatamente com esse vazio entre o corpo como êxtase-do-discurso e os *standin* inadequados do corpo no estágio representacional. Daí seu humor negro: o *sopro de vida* não pode corresponder ao sentimento que induz, não pode a ele *igualar-se*. Mas, de certo modo, o objeto do horror não

precisa sequer almejar ser adequado, visto ser apenas um chamariz, não a coisa real, apenas um arauto do Real, um aviso de que o horror está no ar.

Uma vez declarado que o mundo tornou-se representação, e o Real retira-se do sistema, a esfera cultural deve ficar em paz, movendo-se ao redor dos espaços serenos da realidade virtual. Mas a surpreendente consequência da conversão da realidade em espetáculo é inversa: uma hesitante sensibilidade ao Real, uma consciência aguçada dos momentos quando a realidade virtual é perturbada, quando avança contra e atinge aquilo que como noção expeliu de seu sistema. Precisamente porque se espera que o sistema de representação discursiva tenha abrangido tudo o que existe, o corpo incluído, as fricções do sujeito com o Real têm uma força que nunca possuíram antes da totalização da representação em *realidade*. Como um imã agarrado a uma tela de televisão, as confrontações com o Real fazem a imagem inteira se deformar. Para o sujeito do mundo-como-representação (ou mercadoria/espetáculo) a abordagem do real induz um tipo especial de medo que pode, historicamente, ser algo novo no mundo: uma ansiedade ou náusea que deriva inesperadamente do próprio sucesso do sistema.

A ação primária do Real nunca é, claro, aparecer: quando assume uma forma (monstro, extraterrestre, vampiro, cadáver), já é de modo seguro dentro do espaço do representacional. A ação do Real é simplesmente que ele se move perto, perto *demais*. O núcleo duro daquilo que resiste à simbolização vem em direção ao sujeito como uma curvatura no espaço da própria representação, como um pavor que infiltra a imagem e parece vislumbrá-la por fora e por trás.

Talvez seja isso que subentende o esforço do *revival* gótico contemporâneo, cujo praticante chave aqui nesse ensaio é Oscar Muñoz. A estrutura sobre a qual pensa acerca da imagem e do corpo é menos o signo que o *sintoma*. O sintoma é o que fica permanentemente no limiar da simbolização, mas não pode atravessá-lo; é uma mensagem cifrada prestes a passar para a significação e a cultura, no entanto permanentemente impedida. O que a torna reconhecível é seu sentimento de terror, enquanto o edifício inteiro da inteligibilidade pessoal e cultural é estremecido por aquilo que excluiu – o objeto-causa do medo e desejo do sujeito. O sentimento de terror que surge com a proximidade excessiva ou iminência do Real é só o que pode ser sabido aqui, já que aquilo que induz o terror é precisamente inominável. Certamente o seu lugar é o corpo, mas não o corpo que surge em Foucault, produto da disciplina, conhecimento e técnica do Iluminismo. Aquilo que a teoria do corpo disciplinar passa por cima, num silêncio metodológico, é o corpo precisamente como o obstáculo disciplinar, a Coisa densa e desobediente que escapa da absorção no panóptico teatro do poder. Escuro, escondido, eis o

preço a ser pago pela ideia do corpo como disciplinado e domesticado; sua monstruosidade é aquela de todas as secreções amorfas que recuam para o sujeito como refugos da arena disciplinar – o que já é falar de sua *necessidade* para a ordem simbólica.

A estrutura do sintoma é apenas parcialmente compreendida se pensarmos nela como a verdadeira fala do corpo, brotando de dentro dele e batendo na porta da cultura. Ao invés disso, é a massa total de resíduos criados como lixo do teatro do imaginário cultural, onde o sujeito assume e internaliza seu repertório de aparências convencionais e sancionadas. Ele passa a ser *com e fora* desse teatro de representações. E quanto maior for o escopo e a extensão do teatro imaginário (quanto mais perto este chegar da declaração de que tudo o que existe foi absorvido pela cultura), maior será a ameaça colocada pelo sintoma à estabilidade interna do sujeito. Sua essência é um axioma elementar incapaz de uma maior elaboração: simplesmente que *aconteceu algo de errado com o corpo*.

O que intensifica o pavor do sintoma é que nada da *realidade* disponível parece forte o suficiente para desviar ou rechaçar a incursão temida do Real. Em uma ordem clássica de representação, baseada nos dois termos *original* e *cópia*, a representação do horror – embora assustadora – nunca passava de um fantasma ou um pesadelo temporário, visto que, independentemente de quão ruim o sonho tivesse sido, sempre se podia levantar e mudar da zona de representação perturbadora de volta para o porto seguro de um mundo real e de um estado acordado. Mas no regime visual contemporâneo, construído em torno da ideia do colapso da oposição clássica entre real e cópia e sobre a absorção da realidade no interior da representação, não há espaço fora do teatro da representação para o qual o sujeito possa correr. Uma ordem aparentemente fechada, a representação agora não possui qualquer ponto de saída, nenhuma saída de emergência. Nos *Narcisos* tudo o que permanece de uma realidade amplamente engolida dentro da representação são fragmentos narrativos e visuais. Nenhuma dessas testemunhas transientes tem força para manter cercado o avanço do Real em direção ao sujeito.

Retomemos as duas imagens de Muñoz, *Narcisos*, de 1994, e *Aliento*, de 1995. Elas não poderiam ser mais diferentes. Em que ponto Muñoz passou para o lado negro? Voltando as páginas das *obras completas*, pode-se perceber tardiamente que apesar do otimismo da primeira imagem, a estrutura sintomática já está inteiramente no lugar: a primeira proposição, que o real está agora sendo completamente assimilado na representação; e a segunda, sua consequência, que essa mesma absorção esconde em seus limites uma atmosfera de terror, fora da tela e nas

bordas da representação, um medo *pelo e do* corpo no exato momento de sua sublimação ou desaparecimento no teatro representacional.

Na segunda imagem o real move-se muito mais perto, e o corpo de Muñoz desaparece fisicamente da cena, sinal de sua pretensão ao equivalente visual do *texto social*, o fluxo de imagem. O que ressurgiu dessa mesma desapareção é tudo acerca do corpo que o fluxo de imagem joga fora a fim de manter as noções do corpo como socializado, limpo, representável: a densidade material do corpo, suas pulsões e impulsos internos, a convulsibilidade de sua dor e prazer, a espessura de seu deleite.

Mas todas essas fotos são apresentadas como *protografias*, em certo sentido entrando num emergente e moderno fluxo de imagem, enquanto um evento no tecido do real conduz abruptamente para tudo que excede o repertório aceitável de imagens: assassinato, tortura, execução, com o estado em suas vestes de pura violência e o sujeito civil tratado como uma espécie de fardo de carne sombriamente desejada. Com Muñoz vemos a mesma (ou uma relacionada) cultura. As apostas são mais altas e a representação está no processo de colocar os toques finais em sua colonização do real. Em suas margens, contemporâneo a esse projeto colonizador e consequência dele, está o corpo sintomático de dor e prazer, de deleite. Mas apenas em virtude da insistência indutiva de Muñoz é que isso pode ser visto, as perdas envolvidas podem ser calculadas e lamentadas. É quase certo, então, que a minha argumentação aqui mutila e limita demais o seu argumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

____ & GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In *Mil Platôs*. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. London, Cambridge Mass.: MIT Press, 1996.

____. *Vision and visibility – discussions in contemporary culture*. Seattle: Bay Press, 1988.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

LACAN, Jacques. *Seminário XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MUSEU DE ARTE DEL BANCO DE LA REPÚBLICA. *Oscar Muñoz: protografias*. Bogotá, 2011

RESTREPO. José Alejandro. *Cuerpo gramatical*. Bogotá: Uniandes, 2006.

Enviado em: 31/03/2018

Aceito em: 16/04/2018