

Representações da visibilidade em contos de Moacyr Scliar

Luiz Carlos Santos Simon*

RESUMO

O presente artigo pretende investigar a força das imagens visuais em contos brasileiros escritos nas três últimas décadas do século XX. São focalizadas algumas questões relevantes como a simulação e a obscenidade, valores postos em evidência pelo debate cultural sobre o período. Foram selecionados contos de Moacyr Scliar para este exame à luz de reflexões teóricas contemporâneas.

Palavras-chave: Conto; Moacyr Scliar; Imagem; Simulação; Obscenidade.

O conto “Zap”, de Moacyr Scliar, apresenta como personagem um menino de treze anos: “Uma idade que se vê muita televisão, e em que se muda de canal constantemente...” (SCLiar, 1995, p. 369). O mecanismo que propicia esta troca incessante de canais é o controle remoto. Não se pode pensar neste

* Professor da Universidade Estadual de Londrina.

aparelho como uma maravilha tecnológica que vai proporcionar a redenção ao espectador, aperfeiçoando sua capacidade de crítica. A julgar pela primeira frase do conto, o controle remoto estaria muito mais próximo de criar uma nova espécie de dependência: “Não faz muito tempo que temos esta nova TV com controle remoto, mas devo dizer que se trata agora de um instrumento sem o qual eu não saberia viver.” (SCLiar, 1995, p. 369)

De fixação em um determinado canal de televisão à obsessão de apertar as teclas do controle remoto, não há efetivamente grande diferença. Pode-se argumentar que de um ou de outro modo, o espectador permanece estático diante da tela, absorto perante uma ou várias imagens. Ainda assim, não há como deixar de ver o ato de trocar o canal como uma oportunidade de exercitar o direito à recusa: “Estou num canal, não gosto – zap, mudo para outro. Não gosto de novo – zap, mudo de novo. [...] Da tela, uma moça sorridente pergunta se o caro telespectador já conhece certo novo sabão em pó. Não conheço nem quero conhecer, de modo que – zap – mudo de canal. ‘Não me abandone, Mariana, não me abandone!’ Abandono, sim. Não tenho o menor remorso, em se tratando de novelas...” (SCLiar, 1995, p. 369)

Esta forma de resistência relativa – uma vez que a televisão continua ligada, mas este ou aquele canal podem ser evitados – torna mais concreta a adaptação à convivência com a televisão. Também no que se refere à superação das imagens, encontra-se aqui um reforço. Por mais que as imagens não sejam definitivamente abandonadas – e, de fato, não são: em momento algum do conto, o menino desliga o televisor –, resta a opção de selecioná-las, impedir que umas se mantenham na tela e permitir que outras conquistem o direito de ocupá-la por um tempo maior.

Quando o narrador-personagem de “Zap” substitui a imagem do pai roqueiro, que abandonara a família anos antes, pela de uma jovem nua, já se pode constatar o destaque com o qual a obscenidade e a simulação vão circular pelos meios visuais na contemporaneidade. A exposição destas imagens simuladas e obscenas é garantida por uma ampla rede de disponibilidades: tais imagens são acessíveis na televisão – em seus diversos programas –, na publicidade impressa, no cinema, em fitas de vídeo, em revistas eróticas ou pornográficas, em *outdoors* e, mais recentemente, via internet.

1. Simulação

Questões como irrealidade, falsidade, ilusão e simulação vão nortear grande parte do debate sobre a cultura contemporânea e sobre o pós-modernismo mais especificamente. A emergência destas idéias no debate não se faz somente através dos mesmos pontos de vista. Para Umberto Eco, por exemplo, ocorre uma espécie de fusão entre o verdadeiro e o falso: “Para falar de coisas que se pretende conotar como verdadeiras, essas coisas devem parecer verdadeiras. O ‘todo verdadeiro’ identifica-se com o ‘todo falso’. A irrealidade absoluta se oferece como presença real.” (ECO, 1984, p. 13) De acordo com esta visão, o falso, o irreal assumiria as propriedades do verdadeiro, do real. Logo, a idéia de verdadeiro não estaria submersa, mas substituída pelo ímpeto do falso, que inauguraria novas faces ainda enquanto verdades forjadas.

Segundo Baudrillard, a noção de verdade não mais se sustenta, sendo revogada por um poder devastador do simulacro, que se desprende definitivamente da função de representação: “Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. [...] O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

Com a dissolução da idéia de verdade, nos termos de Baudrillard, figurada como o território, processa-se uma reformulação dos meios através dos quais se confere a algo o valor de falso ou verdadeiro. Entre os dois pólos, um novo elemento se sobressai – o simulacro – soterrando a um só tempo as noções de verdade e realidade e ainda o próprio referencial. Para o aperfeiçoamento deste resultado, as imagens tornam-se um recurso fundamental. A partir de sua onipresença e de sua onipotência, as imagens constituíram o veículo perfeito para a difusão do simulacro, proporcionando, ainda, que esta era do simulacro tenha um significado político de fácil interpretação. Tal é a visão de Jameson, para quem “não restam dúvidas de que a lógica do simulacro, com sua transformação de novas realidades em imagens de televisão, faz muito mais do que meramente replicar a lógica do capitalismo tardio: ela a reforça e a intensifica.” (JAMESON, 1996, p. 72)

A tendência do simulacro de reforçar a lógica capitalista pode estar associada com a falência das instituições. Este é o argumento de Beatriz Sarlo, quando se detém sobre a força das gravações ao vivo na televisão. Após discorrer sobre a suposta neutralidade da lente e sobre o imediatismo e a confiabilidade gerados pelas imagens televisivas, a autora encontra explicações para o êxito da televisão junto ao contraste que se pode estabelecer entre esta e as demais instituições sociais: “O público recorre à televisão para alcançar aquelas coisas que as instituições não garantem: justiça, indenizações, atenção. É difícil afirmar que a televisão seja mais eficaz do que as instituições para assegurar essas demandas, mas sem dúvida parece ser, uma vez que não precisa ater-se a adiamentos, prazos, procedimentos formais que retardem ou transfiram as soluções.” (SARLO, 1997, p. 77-78)

Neste sentido, estaria sendo retomado por Sarlo o anseio do público pela verdade, uma verdade que não estaria mais disponível em instituições oficiais. A televisão atingiria o sucesso no momento em que, percebendo a ineficiência dos órgãos públicos, toma para si o poder de veicular aquilo que lhe interessa como verdade e compensar seus espectadores através de “indenizações simbólicas”. Este papel também pode ser desempenhado pelo rádio, mas tem resultados muito melhores na televisão justamente por contar com o respaldo das imagens. De qualquer forma, as imagens apontam para a permanência do valor atribuído à verdade, ainda que sob as estratégias da ilusão.

Estes são os dilemas instaurados pela televisão e por suas imagens: se elas não são efetivamente a verdade – singular, única, absoluta –, pois consistem em produtos de seleção e montagem operadas por seres humanos, por outro lado, também não se deve acusá-las de uma irrealidade absoluta, uma vez que as mesmas operações não são empregadas todas as vezes com o propósito de desfigurar os acontecimentos

cotidianos. Mesmo assim, é preciso reconhecer que as imagens, de um modo geral – não só as televisivas, mas também outras como as da publicidade impressa –, são passíveis de um flerte expressivo com a simulação. Até que ponto este flerte é identificado pelo consumidor de imagens é uma questão difícil de ser respondida.

Na própria literatura sobre o pós-modernismo, há referências a uma espécie de adoção da irrealidade por sua produção ficcional, avaliada, por isso, negativamente. Brian McHale é um dos críticos que detecta e esclarece este tipo de análise depreciativa que se faz da ficção pós-modernista, reproduzindo com ironia o discurso adversário da irrealidade contemporânea:

Houve um tempo em que negar a realidade do mundo externo poderia ser visto como um gesto corajoso de resistência, uma recusa a aquiescer em uma ordem burguesa coercitiva das coisas. Mas aquele tempo passou e atualmente tudo em nossa cultura tende a negar realidade e a promover irrealidade [...]. Não é mais a realidade oficial que é coercitiva, mas a irrealidade oficial; e a ficção pós-modernista, ao invés de resistir a esta irrealidade coercitiva, a aceita, ou mesmo a celebra (MCHALE, 1994, p. 219)¹

Os objetos das alusões de McHale são claros: o tempo em que a negação da realidade era apoiada pelos críticos em geral é o do modernismo que, por sua vez, teria dado lugar a um estilo, o pós-modernismo, condenado justamente por negar a realidade e promover ou celebrar a irrealidade. McHale, então, se impacienta com uma determinada vertente da crítica que estaria predisposta a não admitir que o pós-modernismo tenha desenvolvido seus próprios mecanismos de convivência com a irrealidade. A forma com que este crítico rebate o diagnóstico de Gerald Graff indica como a literatura contemporânea pode conviver com a irrealidade sem necessariamente celebrá-la:

Não há como negar que a “realidade irreal” é um tema recorrente e objeto de representação na ficção pós-modernista. É o tema da abordagem revisionista do pós-modernismo sobre a história e a ficção histórica e é o tema da incorporação pós-modernista das representações televisivas e cinematográficas enquanto um nível interposto entre nós e a realidade. Mas se este fosse o único objeto de representação da ficção pós-modernista, então Graff estaria justificado por julgar que isto torna o pós-modernismo tanto um sintoma da irrealidade quanto a sua representação. (MCHALE, 1994, p. 221-222)²

Ainda que por enquanto sejam abordadas apenas referências a imagens da simulação e da dissimulação, é perfeitamente verificável que este não é o único objeto de representação no conto ou no romance contemporâneo, seja ele brasileiro, norte-americano ou de qualquer outra nacionalidade. Cumpre ressaltar que a idéia de analisar os contos aqui explorados a partir de suas representações das imagens visuais – da simulação e da obscenidade – é apenas uma das opções viáveis entre outras. Mais do que isso, porém, a reflexão de McHale serve para reforçar uma hipótese: mesmo representando imagens simuladas, irrealis, os contos podem manter-se bem longe da caracterização de mero sintoma da simulação ou da irrealidade. É esta linha de investigação que pode ser percorrida com um enfoque sobre os seguintes contos de Moacyr Scliar: “Ofertas da Casa Dalila”, “No Retiro da Figueira” e “Os turistas secretos”.

A possibilidade que as imagens simuladas têm para estimular paixão aparece no conto “Ofertas da Casa Dalila”. Um homem de negócios, estabelecido em São Paulo, é chamado pela mãe, residente em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, para ajudá-la na recuperação da loja, que perdeu grande parte da freguesia para a concorrente Casa Dalila. Aparentemente, não há motivos para a vantagem desta loja sobre a dos pais, mas logo o filho percebe que a diferença está na promoção de sessões cinematográficas semanais abertas aos fregueses que possuem notas de compras da loja rival. A personagem, assumindo papel de detetive, consegue algumas notas, põe disfarces e comparece à sessão para completar o desvendamento do mistério.

Antes que se chegue ao teor das imagens projetadas nos fundos da Casa Dalila, será interessante observar a predisposição da personagem: “Pretendo resolver o assunto à minha moda: rápido, eficiente, sem barulho. [...] Um letreiro aparece na tela: ‘As Aventuras de Dalila’. Antes mesmo que o filme se inicie já imagino do que se trata: uma lamentável coisa pornográfica, antiga, escura, muda – a mulher com o cachorro, a mulher com dois homens, a mulher com outra mulher.” (SCLIAR, 1976, p. 50)

O pragmatismo da personagem é evidente: homem de negócios, não tem tempo a perder. Desta forma, não há como esperar que ele seja ludibriado por qualquer que seja a estratégia da concorrente. A previsão feita sobre o caráter do filme – que logo se confirma – é um elemento a mais para reforçar sua inclinação a resolver o problema de maneira prática. No comentário anterior ao filme, “lamentável coisa pornográfica”, não se percebe moralismo, mas desprezo a um conjunto de imagens que nada tem a ver com as leis que regulam as transações comerciais. Assim, mesmo após a projeção, os termos utilizados pela personagem para se referir ao filme são: “palhaçada”, “truques” e “droga” (SCLIAR, 1976, p. 50-52), o que aponta para uma convicção de que ele está diante de imagens simuladas e para uma resistência sólida a elas.

A posição da personagem, entretanto, não é inteiramente invulnerável. Logo no início da projeção, surge um comentário sobre os dotes da protagonista pornô: “Linda a diaba, apesar de tudo.” (SCLIAR, 1976, p. 50) Este é o primeiro indício de que o escudo não é tão eficaz e de que existe a possibilidade de sucumbir às imagens projetadas. Contudo, o objetivo original de sua presença ali ainda é mais forte e o arremedo de executivo está determinado a queimar o filme para acabar com a concorrência que recorre a artifícios. Até que chega a revelação decisiva: a Dalila das imagens pornográficas é a velha proprietária da loja. O filho dos concorrentes de Dalila, depois de tirar os óculos escuros e o bigode postiço, tem também seus cabelos arrancados: transforma-se em espectador deslumbrado e seduzido pela imagem envelhecida da estrela que está ao seu lado.

Algumas perguntas ainda ficam: com quem a personagem cai no chão, fazendo amor entre os manequins? por quem ele é seduzido? por quem ele se apaixona a ponto de persuadir os pais a vender a loja e comprometer-se a enviar-lhes uma mesada? Para cada uma destas perguntas, há sempre a possibilidade de duas respostas: a Dalila jovem, estrela pornô, tangível apenas enquanto imagem projetada na tela, e a Dalila velha, proprietária da loja, concreta, palpável, presente em carne e osso. E existe ainda uma terceira alternativa: por que não pensar que o executivo funde as duas Dalilas, aproveitando a proximidade física da velha e a libido desencadeada pela jovem?

Em qualquer das alternativas, sobressai o impacto causado pelas imagens. Afinal, a sedução só se concretiza em virtude da projeção do filme. Também não se pode ignorar que a Dalila lojista entra e sai vitoriosa: antes da chegada do filho dos concorrentes, já havia cativado sua freguesia; depois de sua passagem, alcança um êxito ainda maior, ampliando seus negócios. O motivo de todo este sucesso está nas imagens projetadas regularmente às sextas-feiras. A velha Dalila guarda poucas semelhanças com a estrela dos filmes, abrindo a suspeita de que ambas não sejam a mesma pessoa. Tal suposição aumentaria ainda mais a força da simulação, mas, de qualquer forma, o que antes era considerado “truque” ou “palhaçada” dá certo.

Estrutura semelhante de tensão entre as imagens simuladas e a resistência é a que oferece “No Retiro da Figueira”. Neste conto, o narrador-personagem relata sua experiência, da sua família e de outras famílias sobre a perspectiva de viver em um condomínio fechado cujo nome dá título ao conto. Assustados com a violência e a insegurança dos grandes centros urbanos, as famílias descobrem no condomínio divulgado através de um prospecto, a solução para seus problemas, por mais que tal promessa de felicidade dê origem à desconfiança, como se pode perceber já na primeira frase do conto: “Sempre achei que era bom demais.” (SCLIAR, 1995, p. 60)

Um prospecto publicitário constitui um elemento essencial ao conto. Ao longo das três primeiras páginas, podem ser recolhidas as seguintes alusões a este pedaço de papel que decide o destino das personagens: “Bem como dizia o prospecto [...]”, “[...] exatamente como o prospecto as descrevia [...]”, “Foi então que enfiaram o prospecto colorido sob nossa porta.”, “Todos tinham vindo pelo prospecto.” “[...] o prospecto tinha sido enviado apenas a uma quantidade limitada de pessoas.”, “[...] tal como prometido no prospecto [...].” (SCLIAR, 1995, p. 60-62)

Como se pode notar, este prospecto colorido é fundamental, pois é através dele que as pessoas descobrem a existência do Retiro da Figueira e se interessam tanto que decidem visitar o local e garantir a compra de uma residência sem demora, pois em poucos dias todas as unidades são vendidas. O que o prospecto contém é atraente sob todos os sentidos: imagens de casas sólidas e bonitas, gramados, parques, pôneis, lago, campo de aviação, árvores, pássaros e um sistema de segurança desenvolvido com alta tecnologia. Na chegada ao local, os candidatos a compradores e, em seguida, moradores, comprovavam a fidelidade das imagens do prospecto, além de entrar em contato com a gentileza e a amabilidade dos guardas.

O prospecto e a realidade permanecem coincidentes durante pouco mais de um mês. Passado este período, começam os dissabores: a sirene de alarme começa a tocar e os condôminos, por quatro dias seguidos, são impedidos de sair do salão de festas, o local determinado para a concentração de todos em caso de emergência. Até que um jato pousa no campo de aviação, transportando um homem com uma maleta que é entregue aos guardas. Eles partem junto com o avião e com o dinheiro pago pelo resgate dos moradores seqüestrados do Retiro da Figueira. De felizardos habitantes de um paraíso, todos passam à condição de vítimas e reféns.

É interessante observar que o prospecto não é a única fonte de disseminação das imagens simuladas. Os personagens confirmam ao vivo as maravilhas que tinham sido apresentadas sob a forma impressa. Mesmo assim, o estado de coisas não é mantido por muito mais do que um mês. A armadilha não tarda a ser revelada,

confirmando a suposição do narrador-personagem, para quem tudo “era bom demais”. Este comportamento remonta à questão da resistência à simulação, já explorada em “Ofertas da Casa Dalila”. Assim como a personagem daquele conto demonstrava enfado e desprezo pelas cenas pornográficas, o executivo de “No Retiro da Figueira” expressa estranhamento com o excesso de vantagens do condomínio. Entretanto, ambos são engolidos pelas imagens sedutoras a que estão expostos: o filho dos concorrentes de Dalila aceita assistir ao filme repetidas vezes e a personagem de “No Retiro da Figueira” tenta atribuir o entusiasmo com o condomínio à esposa e aos filhos, mas não só compra a residência como também admite estar encantado com o sossego dos primeiros dias no local. Desta maneira, pode-se concluir que também a resistência manifestada à simulação não passa de simulação.

Aliás, a rede de simulação construída neste conto é muito extensa. Além das imagens coloridas do prospecto, do faz-de-conta dos primeiros dias com recursos naturais e dos sorrisos congelados dos guardas-seqüestradores, a própria expectativa de encontrar o paraíso é desmontada. Não deve ser visto como casual o fato de que os moradores passam à condição de trancafiados no salão de festas, enquanto o resgate não chega. Este cativo improvisado é um dos ambientes mais identificados com a fisionomia da simulação. Quem faria a festa mais autêntica, porém, estava fora do salão.

Em “Os turistas secretos”, as estratégias da simulação passam a ser operadas pelos protagonistas. Embora não haja diferenças radicais entre as personagens da simulação, podem-se identificar os espectadores dos filmes de “Ofertas da Casa Dalila” e as famílias do Retiro da Figueira como consumidores destas imagens. Ainda que todos eles sejam responsáveis pela multiplicação e permanência das imagens simuladas, alimentando-as com seu desejo de consumir mais, nenhuma destas personagens deve ser caracterizada como aquele que concebeu a idéia, que deu aquele formato à imagem. Portanto, mesmo considerando que o consumidor de imagens faz uma leitura particular, às vezes até reformulando os significados do que é visto, não é ele o autor da imagem, nem é sua a deliberação de torná-la suscetível à simulação.

Os turistas do título são uma família, um casal e o filho, que nunca consegue reunir o dinheiro necessário para uma viagem ao exterior. A frustração pela não-realização do sonho era enorme e agravada ainda pela impossibilidade de contar aos amigos – alguns dos quais turistas regulares – as experiências que estavam fora do alcance das mãos, dos olhos e do bolso. Até o momento em que eles resolvem pôr um plano em ação:

Todos os anos, no fim de janeiro, telefonavam aos amigos: estavam se despedindo, viajavam para o Velho Mundo. De fato, alguns dias depois começavam a chegar postais de cidades européias, Roma, Veneza, Florença; e ao fim de um mês eles estavam de volta, convidando os amigos para verem os slides da viagem. E as coisas interessantes que contavam! Até dividiam os assuntos: a ele cabia comentar os hotéis (...); a ela tocava o lado erudito, comentários sobre os museus e locais históricos, peças teatrais que tinham visto. (SCLIAR, 1995, p. 322)

Os postais chegam, os *slides* são apresentados e os amigos reunidos para contar as histórias das viagens, mas nenhuma viagem, no sentido mais tradicional do termo, foi realizada. Já que não possuía o dinheiro suficiente para o turismo real, o casal opta apenas pela segunda parte da viagem que é o relato das experiências

turísticas. Deve-se ressaltar que o desejo de viajar era quase correspondente ao desejo de contar sobre a viagem; logo, parte do sonho era, enfim, concretizada. No entanto, para o êxito desta aventura seria necessário o apoio de um material visual que sustentasse a simulação: “Ela ficava estudando os folhetos das companhias de turismo, sobre (...) a cidade de Florença (...). Ele, num pequeno laboratório fotográfico, montava *slides* em que as imagens deles estavam superpostas a imagens de Florença. Escrevia os cartões-postais, colava neles selos usados com carimbos falsificados.” (SCLIAR, 1995, p. 323)

O rigor dos turistas simuladores acaba garantindo crédito à farsa montada por eles. O prazer de ter o que contar aos amigos era superior a qualquer sacrifício, como se pode calcular pelo esforço de cada uma das personagens empregado nestes detalhes técnicos de montagem de *slides* e falsificação de selos e carimbos. Além deste esmero, havia ainda a necessidade de se manter trancado em casa para que nenhum deles fosse visto na rua, o que comprometeria o plano. Desta forma, as personagens preferem se privar da visibilidade real em nome da construção de imagens simuladas insuspeitadas.

“Os turistas secretos” desenvolvem, assim, uma cuidadosa estratégia que consagra a simulação. Na impossibilidade da viagem, opta-se pelo simulacro, o que vem se apresentando como uma alternativa cada vez mais viável através do auxílio de imagens da Internet, dos canais de televisão a cabo e da proliferação de publicações especializadas em turismo. Torna-se cada vez mais fácil viajar sem sair de casa. A disponibilidade de imagens da simulação aumenta progressivamente, mas para o efeito irônico buscado no conto é necessária uma documentação que pode ser obtida por intermédio dos cartões-postais e dos *slides*. Estes instrumentos atingem, então, a curiosa e ambígua condição de imagens comprobatórias, associadas com o plano da realidade em seu sentido mais rigoroso, e imagens adulteradas, indicando um estágio o mais sofisticado possível em termos de simulação.

2. Obscenidade

Por mais que a obscenidade suscite uma série de discussões em torno da multiplicidade de usos do termo – pode-se reivindicar as imagens da violência como obscenas, por exemplo; e mesmo Baudrillard explora o termo de um modo peculiar e com sentido ampliado, conforme vai ser demonstrado daqui a poucas páginas –, é no âmbito da sexualidade que se situam com mais frequência as alusões a imagens obscenas. É também com este sentido que se pretende, na seqüência, abordar a apropriação das imagens obscenas por alguns contos de Scliar.

Mesmo restringindo o campo de significação do termo, persiste a necessidade de fixar um espaço preciso em que o obsceno não seja determinado por convicções moralistas. Esta precisão, no entanto, encontra obstáculos já na própria natureza da idéia de obscenidade. Se algo é considerado obsceno, isto se deve a uma convenção em torno do que pode e do que não pode ser dito e exibido. Assim, o obsceno sempre esteve relacionado com uma dinâmica de interdição e transgressão, constituindo-se no produto de um desafio àquilo que é condenado pela moralidade.

Os padrões morais utilizados para julgar uma cena como atentatória do pudor variam imensamente ao longo da história. Se a exibição de partes do corpo humano

não pode servir como parâmetro para a análise da evolução do moralismo – haja vista que pinturas e esculturas trabalham com a nudez há séculos, gerando repercussões nem sempre dramáticas –, o *como* esta exibição é feita funciona com grande adequação para este propósito. O cinema pode fornecer exemplos para o exame desta evolução: filmes que já provocaram escândalos podem hoje ser considerados inocentes se comparados com as produções pornográficas que recorrem a cenas de sexo explícito; ao mesmo tempo, a exposição de corpos nus em determinados filmes que não são tidos como pornográficos pode resultar em imagens menos obscenas do que aquelas em que atores e atrizes pornôs *ainda* não retiraram suas roupas. É a polêmica sobre erotismo e pornografia que pode ser correlacionada com outros aspectos do debate contemporâneo, como o faz, por exemplo, Nuno Cesar Abreu:

A distinção entre obras eróticas e obras pornográficas, hoje, pode também atravessar a problemática questão de distinguir cultura de massa e cultura erudita. Sob o rótulo de erótico estão abrigadas aquelas obras que abordam assuntos relativos à sexualidade com teor “nobre”, “humano”, “artístico”, problematizando-os com “dignidade” estética, e de pornográfico, as de caráter “grosseiro e vulgar”, que tratam do sexo pelo sexo, produzidas em série com o objetivo evidente de comercialização e de falar somente aos instintos. (ABREU, 1996, p. 40)

Esta reflexão de Nuno Cesar Abreu, que lhe permite avançar em sua pesquisa sobre a representação pornográfica no cinema e no vídeo, é fundamental não só para esclarecer o espaço ocupado pelo obsceno, mas também para resgatar uma divisão – cultura erudita, de um lado; cultura de massa, do outro –, que é um aspecto tantas vezes questionado nas discussões contemporâneas sobre cultura. Se as dificuldades para estabelecer distinções entre o erótico e o pornográfico forem as mesmas que desorganizam as especificidades de cada esfera cultural, o âmbito do obsceno será necessariamente ampliado e modificado. Em outras palavras, com a dissolução das fronteiras entre erotismo e pornografia, a obscenidade, que estava muito mais identificada com a segunda destas duas formas de abordagem e representação da sexualidade, passa a ter uma caracterização indefinida e um alcance maior, uma vez que manifestações ditas eróticas já não são tão imunes a uma identificação com o pornográfico e com o obsceno.

Pode-se chegar, portanto, à idéia de que a obscenidade é uma tendência da vida contemporânea pronta para transpor os espaços restritos em que já esteve encerrada. Ainda que determinados limites resistam, há uma espécie de convergência das diversas manifestações culturais em direção à obscenidade. Neste sentido, muitas cenas de beijo em telenovelas aproximam-se das cenas de sexo explícito dos filmes tipicamente pornográficos, mantendo, em relação a estas últimas, diferenças sutis que não podem ser explicadas como erotismo. A obscenidade está além da sutileza e do segredo, afirmando-se como a tendência da exposição total, transcendendo também o âmbito da sexualidade. Baudrillard observa nesta tendência o desaparecimento da oposição entre o público e o privado:

o universo inteiro passa a se revelar arbitrariamente na sua tela doméstica (toda a informação inútil que chega a você do mundo inteiro, como uma pornografia microscópica do universo, inútil, excessiva, exatamente como o close sexual em um filme pornô): tudo isto explode a cena outrora preservada pela separação

mínima do público e do privado, a cena que era desempenhada em um espaço reservado, conforme um ritual secreto conhecido apenas pelos atores (BAUDRILLARD, 1983, p. 130)³

Para Baudrillard, a obscenidade extrapola a sexualidade, invadindo as estratégias através das quais os meios de comunicação veiculam informação. O excesso de informações acompanha a expectativa de tornar tudo absolutamente transparente, sem que isso signifique um apego à noção de verdade. Esta transparência é carregada de uma saturação que conduz o espectador a uma legibilidade sem qualquer distúrbio. Tal qual o filme pornográfico, as informações jornalísticas apresentadas em suas minúcias não guardam espaço para a reflexão ou para o questionamento. Toda a atenção deve estar concentrada na imagem, ali exposta, nos detalhes que a compõem e não na motivação dos acontecimentos que proporcionaram a imagem. A superação do questionamento através do impacto da obscenidade é também o ponto de partida de Jameson, em sua análise do cinema:

O visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento (...) Assim, filmes pornográficos são apenas a potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu. Certamente sabemos disso com maior clareza hoje, porque nossa sociedade começou a nos apresentar o mundo (...) exatamente como um corpo, que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens. (JAMESON, 1995, p. 1)

Ao retomar a questão da pornografia para o plano das produções artísticas e da sexualidade, Jameson ressalta o forte vínculo entre imagens e arrebatamento. Este irracionalismo provocado pela intensa difusão de imagens reforça a tese de Baudrillard, enfatizando noções como saturação e transparência. O excesso de visibilidade com que a sociedade se apresenta serve mais uma vez a uma associação com a pornografia, considerando-se ainda que este potencial pornográfico é algo inerente aos filmes, às imagens em geral. Segundo Jameson, a sociedade contemporânea como um todo está vivendo um processo marcado pela obscenidade e, neste sentido, as imagens cinematográficas cumprem seu papel.

A ficção brasileira do final do século XX não ignora a emergência da obscenidade. Comprimida de um lado pelo avanço da televisão e do cinema e do outro pela proliferação de publicações de revistas pornográficas, esta produção ficcional não tem como se esquivar do assunto, seja para incorporar à narrativa passagens com a temática sexual tratada mais abertamente, seja para repelir a adesão à obscenidade. Ao se deter sobre os contos de Rubem Fonseca, Alfredo Bosi delinea os traços desta tendência:

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde perda de vez a inocência, os "inocentes do Leblon" continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena (...) Está, necessariamente, fazendo escola... (BOSI, s.d., p. 18)

A referência à obra de Rubem Fonseca não é fruto de uma observação isolada. Além deste autor, são mencionados Luiz Vilela, Wander Piroli, Sérgio Sant'Anna e Moacyr Scliar como participantes desta "escola". Também não é Bosi o único crítico a perceber a formação de uma tendência literária que busca o registro de situações obscenas. Antonio Candido (1987) ressalta esta vertente como uma prática de desafio à censura. Alguns artigos de Silviano Santiago (1989) revelam a atenção da narrativa recente com sexo, corpo e desejo, a partir de análises de obras de Edilberto Coutinho e João Gilberto Noll.

No que se refere à produção de Moacyr Scliar, a polêmica entre convivência e rejeição diante da obscenidade também se faz presente no conto "Ofertas da Casa Dalila", a ser aqui retomado, assim como o conto "Zap", e ainda foi selecionado o conto "Temas livres". Conforme já foi demonstrado na discussão sobre as imagens simuladas, o narrador-personagem é um bem sucedido homem de negócios que se desloca de São Paulo para Porto Alegre, a fim de reerguer a loja de confecções dos pais, em desvantagem diante da concorrência. A determinação da personagem, própria de sua atividade profissional, não dá margem a desperdícios, perda de tempo.

Quando se vê diante do filme pornográfico projetado na Casa Dalila, a previsão das cenas, envolvendo cachorro, mulher com dois homens, mulher com outra mulher, é fria e altiva, assim como sua reação ao término do filme é diferenciada dos demais espectadores: "A platéia ri e aplaude; de entusiasmo, alguns gemem, mesmo." (SCLIAR, 1976, p. 50) Até este momento, o pragmatismo da personagem não é ameaçado pela obscenidade que atrai os compradores da Casa Dalila e depois os leva ao delírio. Ao invés de se deliciar com aquelas imagens, ele prefere ver no filme uma estratégia vulgar e desleal. Age como filho e executivo.

A Dalila atriz, no entanto, é linda, ele admite. E este é justamente o ponto fraco, a partir do qual seus planos desmoronam. Após tomar o filme das mãos da lojista, ouve dela as súplicas para somente mais uma projeção antes que o rolo seja queimado. O executivo, agora sobretudo um espectador, não só aceita como pede uma terceira projeção depois que Dalila afirma serem ambas, a lojista e a atriz, a mesma pessoa. Esta declaração extingue as últimas forças da personagem.

O impacto das imagens obscenas neste conto é tão decisivo que joga por terra o caráter pragmático típico dos executivos contemporâneos orientados pelas leis de mercado. Neste sentido, o conto apresenta mais uma parcela da sociedade que vai sucumbir diante dos ardis da obscenidade: é a vez de acrescentar o estilo "marketólogo" entre as vítimas da pornografia. A eficiência das imagens projetadas na tela rasgada vai tão longe que obscurece por completo a eficiência do executivo, habituado a altos negócios em seu cotidiano, porém, incapaz de resolver o pequeno problema do comércio dos pais. Além disso, as imagens das aventuras pornográficas de Dalila promovem, ainda, uma inusitada cena de sexo entre um executivo jovem e estável e uma comerciante decadente que guarda apenas traços daquele encanto distante. É o que lhe basta.

O questionamento das convenções que giram em torno da produção e da recepção das imagens obscenas aparece também em "Temas livres". Desde a primeira frase, já se pode perceber como o tempo adquire uma grande importância temática: "Serei breve, já que meu tempo é limitado." (SCLIAR, 1986, p. 105) Trata-se de um pesquisador às voltas com a apresentação dos resultados de seu trabalho em um

evento científico. Naqueles quinze ou vinte minutos de que o apresentador dispõe, é necessário expor os dados com velocidade, sob a vigilância ainda do presidente da mesa, sempre pronto para deflagrar uma contagem regressiva implacável. Como um recurso auxiliar para a demonstração de pesquisa, o personagem emprega *slides* que em algumas vezes não são exibidos pelo tempo suficiente e em outras não são sequer comentados:

E os outros detalhes os senhores podem ver, não vou analisá-los porque o tempo é curto... O segundo slide, por favor. (...) Seguinte, por favor, e rápido, que o tempo é escasso... (...) Seguinte. Aí tem os senhores os hábitos alimentares... Uma tabela complexa que não vou poder analisar... Quanto tempo, senhor presidente?... Dois minutos. Então vamos lá. Seguinte. Este slide não tem muita importância, pode passar o seguinte [...] (SCLIAR, 1986, p. 105-106)

A rapidez com que as imagens são expostas não corresponde à expectativa de aprofundamento que existe em torno das atividades de pesquisa. A omissão de detalhes que raramente são dispensáveis do exame de determinados aspectos é resultante de um imperativo de velocidade que fere e, ao mesmo tempo, move a orientação da prática científica. O exercício da pesquisa *requer* tempo para a análise minuciosa das experiências que impeça conclusões precipitadas; enquanto isso, *luta-se contra* o tempo para que as contribuições sejam divulgadas do modo mais imediato possível. O desmascaramento da premência no conto não custa a ocorrer. Algumas imagens supostamente secundárias desfrutam de um período mais longo de exibição:

Nessa vila, em particular, há um bailão que faz muito sucesso. Minha própria esposa o estudou. Seguinte. Bem, este slide é só para mostrar a equipe que fez a pesquisa no bailão. Aquele de pé, rindo, sou eu, claro. Ao lado, a minha esposa. Esse rapaz de bigode, o Chico, é um morador da vila que nos ajudou bastante no trabalho... Seguinte. Aí uma foto do bailão; minha esposa dançando com o Chico... Seguinte. Aí está minha esposa chegando no motel com o Chico. (SCLIAR, 1986, p. 106)

Pode-se imaginar o teor da ajuda prestada por Chico. Afinal, o baile não é o objeto central da pesquisa mencionada no conto, assim como Chico não deveria sê-lo e muito menos ainda o motel. Estas imagens, entretanto, são mais expostas e comentadas do que qualquer outra referente à metodologia do trabalho ou a alguns dados aparentemente relevantes, indicando uma ironia que recai sobre as atividades científicas e sobre os encontros em que elas são divulgadas. É uma ironia proporcionada pela necessidade da rapidez que inverte a ordem das coisas. Já não se sabe qual é a imagem mais significativa, já não se tem uma noção precisa do que é ser significativo. É evidente, assim, que há um desequilíbrio com que o pesquisador exhibe e comenta os *slides* durante o tempo reservado à apresentação dos resultados de seu trabalho. Apesar de o tempo curto ser um fator decisivo para desestruturar a apresentação como um todo, o personagem oscila entre a supressão de alguns *slides*, a análise superficial de outros, dentre os quais um ou outro sendo aparentemente relevantes, e um exame mais atento de imagens que poderiam ser descartadas, se a pesquisa fosse apenas pesquisa e não parte integrante de um conto.

Assim, são exibidos o bailão, a equipe que fez a pesquisa no bailão – entre eles, a esposa do pesquisador e Chico, o morador da vila que ajudou “bastante” –, a

esposa e Chico dançando no bailão, e a esposa e Chico chegando ao motel; todos estes *slides* reunidos, correspondendo à metade do tempo de que dispunha o apresentador da pesquisa. Até que se chega ao *slide-clímax* com a exibição da esposa e de Chico na cama do motel: “Esta foto, bati através da janela... aí estão os dois, deitados... Observem a expressão de lascívia no rosto dela, o brilho do olhar... Observem o sorriso fescenino... Ela está se arreganhando toda para ele... E ele também tá querendo... Ele só tá querendo, observem... Observem bem, porque o tempo está terminando.” (SCLAR, 1986, p. 106)

Moacyr Scliar resolve situar as imagens obscenas no âmbito da produção científica. Este último *slide* é o que fica mais tempo sendo projetado e também o que recebe os comentários mais detalhados pelo pesquisador. Trata-se, sem dúvida, de uma cena insólita: o personagem admitindo ser o fotógrafo do relacionamento sexual entre sua esposa e outro homem, e ainda instando o público para uma observação atenta de cada gesto, cada expressão dos dois amantes. Uma explicação para esta cena pode estar na análise que Silviano Santiago faz do narrador pós-moderno:

O narrador se subtrai da ação narrada... e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia (...); narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (SANTIAGO, 1989, p. 44)

O pesquisador, também narrador de “Temas livres”, fica afastado da ação protagonizada pela esposa e por Chico. Seu único papel no momento em que os dois estão sobre a cama do motel é fotografar, registrar o ato do qual não participa, reproduzir o ato, multiplicando-o em novas e permanentes imagens.

A identificação entre narrador e leitor também é um aspecto interessante. Em relação a “Temas livres”, podem ser acrescentados ainda a este circuito de identificação os espectadores dos *slides*. Ao se dirigir repetidamente àqueles que estavam assistindo à sua apresentação, o narrador-pesquisador estabelece uma espécie de cumplicidade, como se quisesse demonstrar a igualdade de condições em que se encontravam (incluindo-se ele mesmo), manifestando, assim, que a todos eles restava apenas observar aquele ato que, mais do que empolgar, emocionar e seduzir, os intrigava.

As imagens do último *slide* do conto focalizam, portanto, um lado da obscenidade caracterizado pela inércia. É o lado de quem apenas vê as imagens, transferindo-as de um domínio privado para o conhecimento público, como observou Baudrillard. Não há qualquer projeto a ser conduzido a partir da exposição das imagens. Seu caráter obsceno leva somente ao êxtase, ao pasmo.

Retornando ao conto “Zap”, com o qual se iniciou este artigo, pode-se afirmar que aquelas imagens rápidas e cambiantes aparecem como elemento expressivo da história e como aspecto a partir do qual a estrutura do conto se orienta. No âmbito dos acontecimentos narrados, o destaque das imagens torna-se evidente através dos dedos do protagonista, o adolescente que passa o dia trocando os canais de televisão com controle remoto. Trata-se de um processo que pretende imprimir às imagens transmitidas uma velocidade ainda maior do que elas naturalmente já possuem. O

rigor demonstrado pelo personagem-espectador permite que ele se desvencilhe de imagens que não despertam sua atenção ou, mesmo quando são atraentes por algum motivo, não devem ocupar o vídeo por muito tempo. Assim, telenovelas, propagandas e desenhos animados repetidos, são prontamente descartados. Tal procedimento parece, portanto, reforçar o confronto estabelecido por Beatriz Sarlo entre imagem e velocidade:

A imagem perdeu toda a intensidade. Não provoca espanto nem interesse, não resulta misteriosa nem particularmente transparente. Está ali só por um momento, ocupando o tempo, enquanto não for sucedida por outra imagem. A segunda imagem tampouco espanta ou interessa, nem resulta misteriosa ou transparente. Está ali só por uma fração de segundo, até ser substituída, que tampouco é espantosa ou interessante, e que resulta tão indiferente quanto a primeira ou a segunda (SARLO, 1997, p. 53)

A perda de intensidade e de mistério é a ameaça que paira sobre a imagem a partir da difusão crescente do controle remoto. A concretização desta ameaça é desafiada no conto pela aparição do pai do menino, um roqueiro, concedendo uma entrevista. A imagem paterna não é próxima, como se poderia supor, uma vez que entre a música e a família o roqueiro optara pela primeira, abandonando a esposa e o filho. O espectador concede, então, àquela imagem alguns instantes a mais, como uma espécie de oportunidade de reconciliação virtual. O pai, porém, não aproveita a chance e recebe como pena a substituição de sua imagem pela de uma jovem completamente nua, uma desconhecida do garoto.

Ainda que o impacto deste conto pareça residir na eleição da velocidade como valor supremo, mais poderoso inclusive do que as imagens, a simulação e a obscenidade, é essencial reconhecer a força destes últimos aspectos. Entre desligar o televisor e mantê-lo a transmitir imagens, o menino opta pelas imagens; entre o pai verdadeiro, representante do mundo real, e a jovem desconhecida, praticamente inacessível, o menino escolhe a simulação; entre o pai envelhecido e vestido e a jovem nua, o menino prefere a obscenidade. É em torno da perplexidade com o vigor destes valores na contemporaneidade que Moacyr Scliar constrói seus contos: pequenas peças que podem ajudar o leitor a melhor entender as escolhas feitas hoje.

ABSTRACT

Through the analysis of Moacyr Scliar's works, this essay intends to investigate the strength of visual images in Brazilian short stories written in the last three decades of the twentieth century, focusing on such relevant issues as simulation and obscenity, as remarkable values on the cultural debate in this period.

Keywords: Short story; Moacyr Scliar; Image; Simulation; Obscenity.

Notas Explicativas

¹ "There was a time when denying the reality of the outside world could be seen as a bold gesture of resistance, a refusal to acquiesce in a coercive "bourgeois" order of things. But that time has passed, and nowadays everything in our culture tends to deny and promote unreality (...). It is no longer

official reality which is coercive, but official unreality; and postmodernist fiction, instead of resisting this coercive unreality, acquiesces in it, or even celebrates it."

² "There is no denying that "unreal reality" is a recurrent theme and object of representation in postmodernist fiction. It is the theme of postmodernism's revisionist approach to history and historical fiction, and of postmodernism's incorporation of television and cinematic representations as a level interposed between us and reality. But if this were postmodernist fiction's only object of representation, then Graff would be justified in wondering whether this doesn't make postmodernism as much a symptom of unreality as a representation of it."

³ "(...) the entire universe comes to unfold arbitrarily on your domestic screen (all the useless information that comes to you from the entire world, like a microscopic pornography of the universe, useless, excessive, just like the sexual close-up in a porno film): all this explodes the scene formerly preserved by the minimal separation of public and private, the scene that was played out in a restricted space, according to a secret ritual known only by the actors."

Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. *The Ecstasy of Communication*. Trad. John Johnston. In: FOSTER, Hal. (Ed.) *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia A. Gazolla e outros. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

MC HALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York/London: Methuen, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SCLIAR, Moacyr. *A balada do falso Messias*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O olho enigmático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.