

A IMAGEM E A FÚRIA A VIOLÊNCIA EM ALTA DEFINIÇÃO NA OBRA *BAJO ESTE SOL TREMENDO*, DE CARLOS BUSQUED

Ellen Maria Martins de Vasconcellos (USP)¹

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar as apropriações das ferramentas e dos conteúdos dos documentários televisivos elaboradas na obra literária *Bajo este sol tremendo*, do argentino Carlos Busqued (2009). Nesta obra, arquivos de imagens se armam e se desmontam, em um jogo metonímico entre o visível e o não visível, o explorado e o camuflado, implicando, no trabalho do narrador, um posicionamento, um comprometimento ético e estético, crítico e criativo, ao compartilhar uma história cheia de detalhes (embora cheia de lacunas) com o leitor/espectador.

Palavras-chave: televisão; violência; arquivos; literatura argentina

Já desde o título, o leitor/espectador de *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued (2009), depara-se com a condição na qual vivem ou sobrevivem as criaturas desta obra literária. A violência é naturalizada, estabelecida, e perpassa todos os âmbitos da trama. O narrador conta a história de Cetarti, um homem que vive isolado em sua casa, aparentemente só vendo televisão e fumando maconha, até o momento em que o oficial aposentado Duarte, por uma ligação telefônica, avisa-lhe que, na cidade de Lapachito, sua mãe e irmão foram assassinados por Molina, marido dela e ex-companheiro de trabalho de Duarte, que se matou em seguida. Cetarti então viaja à cidade para resolver a burocracia funerária e tentar conseguir o dinheiro do seguro de vida que, por telefone, Duarte lhe havia prometido. O cenário – onde os homens se comportam como animais e os animais adquirem traços de humanidade, ainda que seja para vingar-se dos homens que os maltrataram – é

¹ Estudante do programa de pós-graduação de Língua Espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana da Universidade de São Paulo. Mestre. ellen.martins@hotmail.com.

descrito com bastante realismo e, a partir daí, o narrador passa a intercalar o que acontece na vida dos personagens – quando estes estão e não estão assistindo documentários de *Discovery* e *History Channel*, noticiários e filmes pornográficos – com cenas desses próprios programas, “sin los atajos conocidos de la sátira, la parodia o el género, sin las coartadas de la diatriba cínica o el coqueteo perverso, sin lirismo barroco ni mimetismo populista, sin malditismo o anestesis” (Speranza 2012: 197). Após uma série de imagens violentas na TV e na vida dos personagens, sessões de tortura e extorsões, a trama termina no evento em que a ambulância na qual estão Cetarti, Duarte, uma senhora sequestrada e também Daniel, comparsa de Duarte e filho do primeiro casamento de Molina, se choca de frente com uma vaca no meio da estrada em Santiago del Estero. Na última cena, Cetarti, o único sobrevivente do acidente, segue seu caminho a pé levando consigo o dinheiro do sequestro, rumo ao Brasil. Neste instante, o personagem se pergunta como estaria o peixe no fundo do aquário, abandonado na casa de seu irmão, e o imagina flutuante “percibiendo el vacío y la lenta levedad del cuerpo, crecientes con el correr de los días” (Busqued 2009: 182).

Assim como na construção mostrativa dos documentários televisivos, onde a ironia e o clichê passam longe, a câmera que o narrador manuseia não é isenta e pressupõe um sujeito que está por trás dela, por mais que este se esforce para realizar o menor registro ideológico e fazer a menor intervenção possível no direcionamento do olhar do espectador. Conforme assinala Martins,

[...] esta câmera estabelece um outro tipo de experiência em relação à câmera de vigilância – por estar acoplada ao corpo do repórter, seu enquadramento pressupõe um olhar subjetivo, como se o espectador observasse a cena pelo ângulo de quem participa dela. Ou seja, trata-se de uma espécie de narrativa em primeira pessoa: ainda que a câmera não esteja à altura dos olhos do repórter, o dispositivo gera um registro que possibilita uma experiência estética quase carnal, como se o espectador participasse do acontecimento; deste modo, tal recurso [...] fortalece e legitima a ideia de vínculo entre relato e experiência. (Martins 2015: 7)

Essa escolha pela câmera acoplada – que apesar de duramente objetiva em alguns momentos, em outros, se mostra incapacitada de transmitir a realidade *tal como ela é*, e pela mesma razão, deixa escapar imagens onde há mais ausências, silêncios e lacunas que respostas, conclusões e adimplências – contribui também para o cumprimento da promessa de autenticidade intencionada pelo documentário televisivo. O documentário nunca dá conta da totalidade da realidade, apenas de uma versão dela.

Para compensar as perguntas suspensas por falta de respostas, é preciso que aquilo que é visto seja visto de perto, ganhe notoriedade. A manipulação é inevitável. Quer dizer, faz-se necessário que o visível esconda (ainda mais) o dissimuladamente invisível. No caso de *Bajo este sol tremendo*, é um determinado tipo de violência que é visto em *close-up*, que é posto em primeiro plano e ganha protagonismo, para sobrepor outra violência, a política do esquecimento. Dessa forma, como afirma Jost,

já não se trata de saber ou ver, e sim de sentir a violência. “Essa identificação com o corpo do cineasta, essa construção de uma humanidade por trás da câmera, tem efeitos tão fortes que ela pode infundir violência num objeto que, em si, não é violento” (Jost 2012: 81). A imagem violenta, portanto, não necessariamente trata da violência, mas da forma como o narrador mostra e narra, essa sim, violenta, como no exemplo abaixo:

Para llegar a la casa propiamente dicha tuvieron que caminar unos metros por un pasillo. La casa era chica y producía una sensación de ahogo, una mezcla de olor a humedad y ropa sucia impregnada de sudor alcohólico se metía en la nariz y parecía invadir los demás sentidos. La mujer le señaló el dormitorio y le dijo que se fijara ahí, que ella iba a limpiar al lado de los armarios del living... (Busqued, 2009: 28-29).

Além dessa escolha de verbos e adjetivos que faz o leitor/espectador topar com uma violência constitutiva e, por isso, inevitável, diz Carmen Sanchís (2005) que há outros procedimentos de que a arte pode se utilizar para que a linguagem exerça sobre o espectador uma provocação afetiva violenta.

Sin necesidad de llegar al extremo morboso, los valores negativos que aparecen en las representaciones de las violencias y en varios niveles de agresividad y conflictividad acentúan el efecto y apelan directamente al mecanismo perceptivo y las emociones del espectador. Podríamos citar algunos: el uso de la *deformación* y *distorsión*, el *desorden* deliberado ligado a la acumulación de cosas hasta llenar prácticamente el espacio, el *desequilibrio* y el *amontonamiento* informe de cuerpos y objetos, lo *fragmentado*, la *fisicidad* y la *exhibición de lo íntimo*. (Sanchís 2005: 96-97, grifos da autora).

Sobre isso, Schollhammer afirma que uma tendência estética, notada em várias obras literárias atuais², é a de buscar um efeito no leitor/espectador que não visa exclusivamente a um efeito de choque ou trauma, mas sim a um efeito afetivo, isto é, uma experiência sensível entre o sujeito e a obra; uma vivência que se dá devido à potência das práticas artísticas realistas de *tornar-se real*:

Algo se intercala desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida em que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito. (Schollhammer 2012: 138)

Dessa forma, o corpo do leitor/espectador (aquele que se afeta) se redefine e abre suas fronteiras para certas intensidades, efeitos, que hoje são mais provocados

² O autor cita as obras dos autores brasileiros Luis Ruffato, Sergio Sant’Anna e Ferrez, entre outros.

que outros. Quer dizer, as práticas artísticas atuais não se direcionam para que no leitor/espectador se produzam experiências estéticas como a transcendência, a sublimação, o aprendizado ou o deleite – assim como quando o sujeito se deparava com uma obra de arte do século XIX, por exemplo –, tampouco o choque e o torpor, mas que nele se reconheçam impactos afetivos que incluam uma dimensão mais participativa que no passado, uma dimensão mais ativa, solidária e performática. Esta tem como objetivo uma articulação entre materiais e discursos, que se faz ver e operar na dissolução de paradigmas, em uma compreensão de mundo que também produz estímulos imaginativos e “liga a ética diretamente com a estética” (Schollhammer 2012: 145).

Mas voltemos ao “como” antes de irmos ao “por quê”. Ao projetar imagens através de um narrador que elege uma câmera relacional, que acopla o ponto de vista de Cetarti e Daniel, o olho da câmera “recoge, diríamos, apariencias, pero no pensamientos, deseos, emociones o pasiones humanas que no se manifiesten en palabras, gritos, gestos o acciones” (Castellet, 1957: 317). Isso porque a intenção desta câmera jornalística do documentário televisivo está em focar as manifestações externas da conduta humana. Dessa forma, não só o ponto de vista do narrador dá a impressão de ser mais objetivo, como também o personagem-humano passa a ser mostrado e narrado de um modo mais semelhante ao dos animais na história, já que o que interessa é justamente identificá-los. No trecho abaixo, o narrador até imerge no pensamento de Cetarti, mas o faz somente em razão de mostrar como agir como um humano lhe causa tanto trabalho.

El viaje que tenía por delante no le parecía tanto porque implicaba una posición relativamente estática, con movimientos muy acotados para apretar pedales, mover al volante, a lo sumo, cambiar el dial de la radio. Pero bajarse del auto, hablar, hacerse entender, pagar, etcétera, le parecía una tarea irrealizable que se descomponía en una serie casi infinita de tensiones musculares, pequeñas decisiones posicionales, operaciones mentales de selección de palabras y análisis de respuestas que lo agotaba de antemano. (Busqued 2009: 46)

Além disso, afirma também Castellet (1957), a importância e a utilidade dos objetos e das coleções retornam à cena, para que a câmera extraia “suas possibilidades expressivas”, já que operam como “testigos silenciosos” das situações que ocorrem em sua presença³. Em Busqued encontramos diversos objetos, além da televisão, que mais do que chamar a atenção dos personagens, são dignos de uma observação detida sobre suas funções e mecanismos.

Pararon en una parrilla de camioneros, cerca de la ruta. Del techo colgaba un antiguo aparato para matar moscas y mosquitos, consistente en dos fluorescentes violetas dentro de una especie de jaula hecha con flejes de chapa. La base de la jaula era de acrílico transparente, y sobre

³ Esta observação é importante para pensarmos nas inúmeras coleções que os personagens montam e desmontam ao longo da trama, que visivelmente formam seus arquivos de memória.

ella se amontonaban los cuerpos de generaciones de moscas muertas. Pidieron para comer parrillada y papas fritas [...]. Cetarti terminó de comer primero y dejó el diario para concentrarse en el aparato de matar moscas. No se daba cuenta de cuál era el mecanismo, y se puso a vigilar el aparato esperando que alguna cayera en la trampa para averiguarlo. Pasaron varios minutos en vano, no había moscas, el aparato debía ser bastante eficaz. (Busqued 2009: 26)

Assim como os animais que não podem falar, os objetos que compõem a paisagem visual também encontram sua maneira de se expressar, de serem notados, pelo grande poder metonímico que possuem, pela sua potência estética que desata, muitas vezes, associações com outras imagens e objetos, do presente ou do passado. Todos os corpos – inclusive os dos objetos – são desmetaforizados: eles são o que são. E como criaturas sob o mesmo sol também estão, portanto, à mercê dos mesmos mecanismos de violência.

[Cetarti] revisó la cajonera: uno de los cajones tenía tres calzoncillos y cuatro pares de medias hechas un bollo. Otros dos cajones estaban vacíos y en el último había una variopinta colección de cadáveres de insectos resecos. [...] En su mayoría eran bastante comunes: había bichos bolita y milpiés enrollados sobre sí mismos, arañas de diverso tamaño, cucarachas, escarabajos, juanitas, chicharras, grillos y langostas. Había como elementos destacables tres ejemplares grandes: una cucaracha de agua, un mamboretá de más de diez centímetros de largo y un escarabajo parecido al que había visto en la estación de servicio de Lapachito. Se acordó del gomero con dos dedos amputados (Busqued 2009: 68-69).

Na obra, a violência posta em prática se coloca quase sempre forçada a uma criatura por outra mais forte, relembrando que a cadeia evolutiva segue em vigência, sob a lei do mais forte, apesar de tudo: primeiro, o mais forte priva o mais fraco da liberdade (sequestrando-o e enclausurando-o⁴), e depois, utiliza-se da eletricidade para, através da tortura, levá-lo à morte. Um exemplo é a notícia que retorna várias vezes à obra, da elefanta de circo que supostamente bailava durante suas apresentações, mas cujos movimentos, descobre-se depois, ocorriam pelos choques elétricos que aplicavam em suas patas e que a faziam “saltar”: “Le había quedado el reflejo condicionado y no paraba de mover las patas” (Busqued 2009: 54). A eletricidade, que substituiu a luz desoladora do sol, que permitiu a criação da televisão, e que possui energia magnética capaz de atrair suas presas para capturá-las é a responsável por conduzir tantas criaturas à morte silenciosa.

⁴ Além dos animais que os personagens colocam em aquários para contemplar seus movimentos, ao menos dois sequestros são realizados por Duarte com participação de Danielito, para o recebimento do dinheiro do resgate: o de um menino doente mental (“que parecia uma morsa empacotada”) e a de uma senhora (“la vieja”) (Busqued 2009: 35 e 146).

The reference is not included in the novel, the first mention of an elephant being electrocuted dates from 1903 and was made by Edison, the inventor of the gramophone, the lightbulb and the kinetoscope, to demonstrate the advantages of continuous current over alternating current, promoted by the immigrant Nikola Tesla. In this implicit reference, there is a direct relationship between the visual presence of the animal, the reproductive medium, its death and spectral return, all marked by the paradoxical sign of modernity. In other words, electricity is at once what allows things to be made visible through television and also what makes possible the disciplining and even extermination of those living beings, although this occurs outside the field of visibility. On the opposite end of the scale to the execution of the elephant, the novel contains a description of the electrocution of insects through an electrified sheet in Cetarti's brother's house, which also alludes to the torture methods used by the dictatorship. (De los Ríos 2015: 8)

Além do aparato de matar moscas e dos choques elétricos aplicados na elefanta de circo, também encontramos na obra, como cita Valeria de los Ríos, um balcão de cimento no quintal da casa do irmão de Cetarti que, sem razão aparente, está eletrificado e mata qualquer animal que ousar tocá-lo.

Cuando terminó de pasar la cortadora, lo revisó [el asador]. No parecía haber sido usado en años, y había algo muy desagradable en la mesita de cemento adosada a la parrilla: un pequeño amontonamiento de animales muertos. Recogió ocho paladas de cuerpos. Para empujar adentro de la bolsa lo que no había podido levantar con la pala, sacó de la montaña de escombros un rectángulo de chapa galvanizada. Cuando apoyó la chapa sobre la mesa de cemento, recibió una potente descarga eléctrica que duró un par de segundos hasta que, producto de la misma contracción muscular, separó la chapa de la mesa. Quedó unos instantes absorbiendo el suceso, con los músculos temblando y la respiración dificultosa, consecuencias directas del choque eléctrico. (Busqued 2009: 121)

Essas descargas elétricas que torturam e matam os animais na obra, como já havíamos mencionado, aparecem, de alguma maneira, maximizadas. Ou seja, ainda que jamais deem conta da realidade, aspiram a um grau de totalidade e verdade maior do que conseguem reter. Explicamos: como cita Stela Bruzzi (2000 apud De los Ríos; Donoso 2016), no documentário, o foco está na performatividade da imagem – que por seu caráter objetivo, apesar da câmera subjetiva, faz as imagens flutuarem entre documento e estética. Assim, essas cenas de choque, além de serem várias e se repetirem na TV e nas conversas dos personagens, são superestimadas em detrimento de outras violências que aparecem na trama sem destaque. O choque dos animais é evidenciado múltiplas vezes, inclusive, com outro significado: o *choque* do touro contra a parede da casa, o *choque* dos insetos contra o para-brisa, o *choque* da

vaca contra a ambulância no final da trama (trecho a seguir). Percebe-se, com isso, que há uma espécie de exercício de compensação: o narrador evidencia uma imagem tentando compensar outros indícios de violência que aparecem sobre lacunas.

Después de meditarlo un poco decidí frenar, pero hasta que encontré el pedal la vaca ya estaba casi encima del vehículo. Lo último que vio Danielito fue justamente la cara del animal, que lo miraba casi a los ojos desde una distancia de dos metros, con una expresión pacífica y (le pareció aunque no alcanzó a formular enteramente el pensamiento) de leve curiosidad. (Busqued 2009: 178)

Longe da marginalização em que foram depositados os animais por séculos na literatura, na obra de Busqued (entre outras obras contemporâneas, como bem estuda Giorgi (2014), Maciel (2016) e Yelin (2015) a atividade do olhar, mútuo e curioso, é destacada: tanto do homem sobre o animal, quanto do animal sobre o homem. As distinções entre espécies não desaparecem, muito pelo contrário, há um reconhecimento sempre presente da alteridade, horizontal, e por isso mesmo que cada um é merecedor de uma mirada detida do outro para suas particularidades e também para aquilo que partilham em comum. A autoridade, portanto, passa por outro viés: pela autenticação que o outro dá de si, isto é, pela alteridade, onde a “intermitência da liberdade é consentida mediante a alternância de papéis” (Lima apud Mondzain, 2015). Sobre a tradição literária que coloca a animalidade como uma característica negativa e o animal como prisioneiro do homem e, portanto, como não detentor do direito de olhar e registrar o outro, John Berger afirma:

Quando muito, o olhar do animal bruxuleia brevemente e segue adiante. Eles olham de soslaio. Olham cegamente para além de nós. Escaneiam tudo mecanicamente. Foram imunizados contra o encontro, porque nada mais pode ocupar um lugar central na sua atenção. Nisso reside a última consequência de sua marginalização. Esse olhar entre animal e homem, que pode ter tido um papel crucial no desenvolvimento da sociedade humana, foi extinto. Olhando cada animal, o visitante desacompanhado do Zoológico está sozinho. (Berger 1980: 32)

No entanto, como dissemos, a hipervisibilidade de algumas imagens, como a desses intercâmbios de olhares entre animais e humanos, e as dos choques, seja os elétricos ou os de encontro, é posta para ocultar ou ao menos dar o mínimo destaque a outras imagens de violência, imagens as quais os personagens preferem não ver. Em alguns casos, a câmera acoplada aos personagens desliga seu obturador, mas continua captando o áudio, como em: “Mientras Duarte limpiaba la mujer, Cetarti subió el volumen del televisor para no impresionarse con las imágenes que le traían a la cabeza los ruidos acuáticos que venían del baño” (Busqued 2009: 162). Esse recurso de desligar o vídeo sem desligar o áudio é apenas um dos recursos televisivos de que a TV se utiliza para que a violência exerça uma experiência estética sem que haja o choque pela brutalidade da captação. Não é preciso mostrar a violência para que ela

seja sentida. Indiciá-la com seu áudio, ou com uma imagem desfocada, *pixelada*, ou apenas com seu relato já é suficiente para que o espectador a *veja*, isto é, saiba e sinta sua existência.

Já não estamos falando de realismo traumático (Foster 2012), quando a impossibilidade da representação do real faz com que o artista encontre um modo de criar seu efeito: através do trauma, isto é, da repetição da apresentação do real sem a “imagem-tela”, isto é, sem uma cena que organize o objeto. Assim, o “eu” e o “outro” (o objeto) entram em colapso em uma produção de arte abjeta, repulsiva, que expõe e explora a violência “nua e crua” como forma de registrar a crise da representação e intensificar a emoção que provoca: “O que está em jogo não é o tratamento do trauma, e sim uma fixação obsessiva e melancólica sobre o objeto que pode até esvaziá-lo de sentido ao invés de propor novas significações” (Cunha 2013: 9).

O que faz Busqued aqui é uma espécie de camuflagem ao revés: primeiro a mostra, depois a esconde. Exibindo o mecanismo, o narrador denuncia que todo indício de realidade, toda imagem (mesmo aquela que o narrador não mostrou nesse jogo de revelar e ocultar) estabelece comunicações com outras imagens, outros eventos e outros tempos que estão presentes metonimicamente e que convocam, em suas interrogações, também a imaginação. Na cena abaixo, o narrador faz uma escolha de não mostrar a cena violenta, somente de sugeri-la metonimicamente.

Cuando Danielito bajó a llevar la cena (hamburguesa con puré), el aire estancado estaba espeso y con olor a una mezcla de porro, esperma y jabón, rastros de la visita de Duarte a la señora. Duarte la había limpiado, pero eran evidentes los golpes y pequeños tajos en la boca y arcos superciliares. En el resto del cuerpo también la había castigado y algunas partes estaban empezando a hincharse”. (Busqued 2009: 130)

Danielito não vê a ação violenta, mas sabe que ela aconteceu em um tempo anterior pela leitura de seus rastros no presente, assim como o leitor/espectador. “Qualquer imagem, mesmo que aparentemente superficial e simples, sem profundidade, carrega uma inquietação, uma capacidade de quebrar o curso normal dos acontecimentos” (Mello 2014). No trecho a seguir também encontramos o mesmo recurso:

Danielito miraba la cara de la actriz, que cerraba los ojos y chillaba. La cámara volvió al primer plano: el pene se retiró completamente, palpité en la entrada y se volvió a meter con la rapidez y la precisión de una rígida serpiente entrando en su madriguera.

-Hasta el fondo, eh - dijo Duarte - La elasticidad del ser humano es algo impresionante. La verdad que es un chiste un enema al lado de esto que le están metiendo ahora.

- ¿Si cambio de canal deja de grabar?

- No porque la grabadora está conectada al vídeo, no al televisor.

- ¿Puedo cambiar?

- Sí, dale, no estaba mirando, lo tengo de ruido de fondo. (Busqued 2009: 84-85)

Ao passo que Daniel vê imagens violentas no vídeo, as identifica com outras imagens violentas conhecidas de seu repertório (“serpente entrando em su madriguera”), e pede para tirá-las, Duarte está tão naturalizado com elas, que as têm inclusive como “ruído de fondo”, ou seja, como som ambiente enquanto se esmera na construção de outro avião de guerra em miniatura. O comentário que este faz sobre a imagem (“La elasticidad del ser humano es algo impresionante”) ocorre a partir de uma visão antropológica e biológica que busca compreender a natureza do ser humano mais do que a de um espectador de pornografia que busca o gozo físico. Observamos que a violência foi retirada da cena por Danielito, mas estava lá. Isso é importante dizer, porque há uma diferença considerável entre tirar um objeto do cenário e deixá-lo lá, oculto. A presença da ausência é intencional por parte do narrador: mais uma vez, algo está presente, mas não visivelmente, e sim sob sua forma latente⁵.

Mas ainda há outros materiais que também são inseridos na obra de Busqued, para além do documentário de que se apropria. Ademais das reportagens sobre animais coladas no meio da trama, há uma série de fotos descritas sob o ponto de vista da câmera relacional. São fotos quase sempre violentas que os personagens Cetarti e Daniel encontram e que são descritas sob seu ponto de vista, e que, por essa razão, também destacam certos indícios e silenciam outros.

As primeiras fotos que aparecem na obra são do irmão e da mãe de Cetarti. São fotos protocolares que estão anexadas ao documento de óbito e, portanto, tomadas deles quando foram encontrados mortos. “Era una veintena de fotos que Cetarti pasó rapidamente” (Busqued 2009: 26). Anexa a essas fotos também está a de Molina, marido de sua mãe, que, pelo que sabemos, assassinou os dois antes de cometer suicídio. Disse o narrador: “La cabeza del tal Molina era un desastre (vista al revés parecía una bolsa desfondada), pero las caras de su madre y hermano estaban intactas y los dos con el mismo gesto de estar mirando fijamente algo no demasiado entretenido” (Busqued 2009, p.16). Pela distância posta ao tratar de “tal Molina” ao homem da foto, o narrador, que adota a ótica de Cetarti, revela também uma leitura particular que este faz das fotos de seus familiares. Cetarti observa pelo olhar de sua mãe e irmão nas fotos obituárias que a morte não lhes assustou mesmo diante dela, e que estes conservavam uma expressão de tédio no momento de seus assassinatos, como se já tivessem visto essa notícia na TV. Não há nenhuma pergunta do personagem quanto à morte ou mesmo à vida de seus familiares, a única coisa que pensa Cetarti é “que le gustaría desaparecer del lugar en ese momento. No pudo pensar en ningún lugar agradable donde aparecer” (Busqued 2009: 17). Aparentemente, não há provas ou dados concretos, e tampouco algum desejo de buscá-los ou refletir sobre esses fatos. Sem questionamentos, o personagem age protocolarmente, como se estivesse a resolver qualquer problema burocrático.

Em outra cena, novamente o leitor/espectador se encontra com imagens violentas descritas sob um ponto de vista subjetivo e flutuante de Daniel. Na casa de Duarte, Daniel encontra uma sequência de fotos e analisa-as, a seu modo. São fotos

⁵ Voltaremos a isso mais adiante.

de operações militares rurais e equipamentos da força aérea de quando Duarte e Molina (seu pai) ainda estavam em Tucumán.

De fondo se veía una camioneta cosida a balazos. Entre el guardabarros y el comienzo de la caja, que era la porción que se veía, Danielito contó nueve agujeros de un calibre muy grueso. Su padre estaba de cuclillas, descansando sobre la rodilla el brazo derecho con la pistola [...] A su lado había tres personas acostadas, cuyas caras habían sido tapadas con líquido corrector. (Busqued 2009: 150)

Ainda que esteja na foto, a violência desaparece na leitura que Daniel faz. Ele lê o que há de presença, de transparência. Sem legendas, contexto ou memória, segundo sua observação, na foto, seu pai descansa e as outras três pessoas são descritas como se estivessem deitadas, e não mortas. Daniel não problematiza seu contexto, não lê o que as imagens “están diciendo” (Sontag 2003), não interroga as particularidades da foto, e nem enxerga o *punctum*, algo que sobrevive na fotografia nessa suspensão de tempo e espaço em que se situa. No entanto, apesar de tampouco estar lá visualmente para o leitor/espectador, a foto deixa muitas perguntas sem respostas. Quem são essas pessoas mortas? O que fizeram? E o que fez Molina e por quê? Essas perguntas são provocadas naturalmente pela presença dos furos, pelos vazios que deixa a imagem no texto. A preocupação do narrador com a visibilidade do texto é tão constante quanto a de conduzir o olhar do espectador a estes rastros, a este jogo dialético entre mostrar e esconder, entre pôr em holofotes e camuflar. Essas lacunas da imagem, que instigam o leitor/espectador a buscar outras pistas no livro e tentar – em vão – organizar a história, são o que o narrador compartilha com ele: a realidade fragmentada, que nem a linguagem nem as imagens dão conta de representar. Nem a pergunta, nem a resposta: é o procedimento que a TV utiliza (e a obra literária se apropria) que está posto em evidência. Assim, a leitura do leitor/espectador ultrapassa a leitura do personagem que não vê (ou não quer ver). Na sequência, Daniel “puso las fotos en su lugar y las devolvió al estante. Se quería ir” (Busqued 2009: 151).

Duas dessas perguntas que nos fazemos (os leitores/espectadores) correspondem ao irmão de Cetarti. Primeiro, quando Cetarti revisa os objetos pessoais de seu irmão morto, encontra seu documento da polícia federal. Esse dado de que seu irmão era policial parece não lhe chamar a atenção, mas por que será que Molina o mata? Outro dado que não se encaixa: a casa onde vivia em Córdoba não tem escritura. Cetarti não se pergunta a razão pela qual essas casas e outras do bairro não têm escritura. O narrador não libera mais informações, porque justamente os personagens parecem não ler (ou não querer ler) o contexto, como se as perguntas morressem junto com seus mortos.

Na obra de Busqued, somente as perguntas feitas pela TV são respondidas na TV, por ela mesma. Sem poder público que responda as questões não resolvidas do passado, não há oportunidades para novas perguntas no presente, e a sociedade permanece nesse tempo e espaço suspenso, onde o inadmissível passa a ser admissível, sem inquérito. Daí a banalização da cena em que Daniel mói os ossos de seu irmão morto e despeja esses restos na privada junto com as cinzas de sua mãe

morta, depois que enterra seus cachorros no jardim da casa. Ao invés da punição, usando um discurso que legitima a violência do ato de Daniel para a manutenção da ordem, Duarte o apoia: “Hiciste bien [...]. Si los hubiera enterrado o hubieras guardado las cenizas, iban a estar ahí para siempre. Es muy sano, me parece. Se fueron, ya no están más” (Busqued 2009: 156). Duarte, como oficial retirado das forças aéreas argentinas, age como se fosse o detentor do discurso do Estado. Mas com sua função perdida, o ex-militar sobrevive à custa de extorsões, torturas, sequestros, etc.

Las apariencias engañan. En un escritorio antiguo hay “una computadora sorprendentemente moderna” que Duarte usa para digitalizar su colección de películas porno extremadamente violentas y, sentado allí, organiza secuestros, chantajes y otros actos de violencia. El convencionalismo de la casa subraya aún más la perversión y el carácter brutal de su dueño. La casa de Duarte, por ende, resulta ser un territorio devastado de otra manera que la de Cetarti; el “orden” en ambos casos no tiene valor semántico positivo. (Gatzmeier 2013: 8)

Conforme afirma Derrida (2007), a violência está antes e diante da lei, já que a lei depende da presença da violência para se legitimar. Quando a lei ainda não se fez presente, o tempo é anterior: é o tempo da violência fundadora. Se a lei não pune, não tem presença, e a violência continua instaurada (esperando o momento da justiça). Sem Estado que castigue, na figura de Duarte, a violência se desprende e se personifica. Além de colecionador de aviões de guerra em miniatura, atividade na qual se esmera, armando-os minuciosamente, ele é o personagem mais articulado e frio da trama, sem empatia e nenhum tipo de filtro moral. Em nenhum momento da história aparece armado, e nem precisa: Duarte se coloca em uma posição de dominador por conhecer as brechas da lei e as pessoas certas (os corruptíveis), e por ter o domínio da palavra, “dispositivo” que, quando bem empregado, causa medo, coage e controla outras espécies, inclusive seus “aliados”, como Danielito e Cetarti. Sobre a coerção, Hannah Arendt afirma:

A diferença decisiva entre a dominação totalitária, baseada no terror, e as tiranias e as ditaduras, estabelecidas pela violência, é que a primeira investe não apenas contra seus inimigos, mas também contra seus amigos e apoiadores, temendo todo poder, mesmo o poder de seus amigos e apoiadores. O ápice do terror é alcançado quando o Estado policial inicia a devoração de suas próprias crias, quando o executante de ontem se torna a vítima de hoje. É esse também o momento em que o poder desaparece completamente. (Arendt 2011: 73)

Quer dizer, por se colocar nessa posição, a tirania tornou-se seu costume, e Duarte se permite sentir prazer ao torturar o outro pela visão. Essa violência física da tortura pela visão foi utilizada no filme *Laranja Mecânica*, produzido por Stanley Kubrick e lançado em 1971, que, sob o nome de Terapia Ludovico, consistia em paralisar as pálpebras para manter os olhos abertos diante de imagens violentas

reais, tornando a visão insuportável.⁶ Duarte, sem precisar de arames que prendessem os olhos de Cetarti, pratica o mesmo ato com o objetivo não só de afetar seu torturado pela visão, mas também com o intuito de revalidar sua experiência afetiva através da imagem.

- Basta, por favor. Saque eso. Se le ven las tripas a esa mujer.
 - La elasticidad del organismo humano es algo tremendo, tremendo. Duarte sonreía pícaro y amarillentamente. Tenía los ojos rojísimos y Cetarti le entró un poco de miedo.
 - Ya termina, falta lo último.
 - No no, basta. Basta.
 - Son dos minutos que quedan.
- El tipo del puño volvió a entrar en cuadro, con un bate de beisbol que con la ayuda de sus compañeros insertó unos quince centímetros en el culo de la mujer. La mujer quedó en cuatro patas y con el bate enserado. Los tipos se le pusieron alrededor y aplaudieron. La cámara se fue retirando y, después, fundido a negro. Duarte apretó «stop».
- Y, qué tal.
 - Me parece terrible.
 - Ha, ha, eso habla bien de vos. (Busqued 2009: 44-45)

Essa violência que impõe ao outro, que faz Duarte parecer o animal mais forte da escala evolutiva, também se dá porque nas duas únicas cenas em que o Estado (a polícia) tem efetiva presença na história, ela atua de maneira caricata e até passiva.

La primera, cuando Cetarti tiene que prestar su declaración respecto a la muerte de su madre y hermano, el policía Cardoso no muestra gran interés en desvelar los fondos y los móviles del asesinato y del supuesto suicidio del autor del delito. La segunda vez, una patrulla pasa por la casa donde Duarte y Danielito tienen presa a la mujer secuestrada y lo único que se les ocurre a los policías es pedirle a Daniel cachorros de los perros salvajes que con su ladrido habían llamado la atención del vecino. Por tanto, el texto expresa una desconfianza total hacia la policía (y hacia las instituciones estatales), juzgada incapaz de garantizar un orden público social y justo. (Gatzemeier 2013: 7)

Obstado por nenhuma lei, Duarte não só abusa do poder cometendo uma série de crimes, mas também sente prazer em ver o sofrimento alheio, de seus comparsas e também de pessoas anônimas. Para isso, além dos aviões em miniatura, coleciona também *snuff movies*, gravações amadoras de cenas reais de crueldades sexuais, tortura, sadismo, sem nenhum efeito especial.

⁶ Esse método de tortura, entre outros que não produzem traços visíveis, é conhecido como “tortura sem contato” e foi praticado e autorizado nas prisões de Guantánamo, por exemplo, (RAPP, 2010).

Ojo que se puede ver barbaridades ahora, a veces cosas mucho peores que esto que hay acá. Pero hay cierta manera de hacer las cosas que se va perdiendo y cuesta encontrar... Está todo cada vez, no sé cómo decirte, más limpio, más profesional. Y eso atenta contra cierta otra cosa por la que uno mira el porno, a veces. (Busqued 2009: 43)

A violência sexual formatada não lhe interessa. Para Duarte, somente a pornografia sem edições que “higienizem” a realidade possui elementos que lhe estimulam (produzindo curiosidade⁷, afecção, prazer estético). Se a diferença entre o objeto banal e o objeto artístico é seu uso, e não suas qualidades estéticas (desde Duchamp), é o olhar do espectador – neste caso, de Duarte – que vai “eleger” o que compõe seu museu de arte, sua coleção de experiências estéticas. Como já havíamos visto, Duarte vê esses vídeos de violências sexuais extremas sob um olhar antropólogo, biologista. O entusiasmo que sente Duarte ao ver as cenas cruéis dos filmes caseiros que coleciona parece estar também muito próximo da experiência estética diante de uma obra de arte. Aquilo que vê desperta interesse, instiga-o, interpela-o, captura-o e suspende-o em outra temporalidade. Sobre esse amplo e intenso interesse que certos objetos produzem nos sujeitos, afirma Simões:

Esse instante intermediário, em que o leitor cria algo a partir de sua relação com o objeto, e também a partir de suas experiências mais íntimas, ao mesmo tempo em que observa os próprios atos que desempenha durante o processo de leitura, evidencia um tempo modificado, necessário para a atuação do espectador. Voltar a nossa atenção para esse instante extraordinário em que o receptor desliza entre o objeto e si mesmo, se faz como se pudéssemos paralisar o tempo e conseguíssemos, nesse hiato, enxergar o que normalmente não se vê, percebendo esse espaço de criação destinado ao espectador, momento em que se torna sujeito e objeto da própria pesquisa. (Simões 2015: 91)

Assim como a arte, também a violência instaura outra temporalidade, na qual a lei, como vimos, está suspensa. Em *Bajo este sol tremendo*, não há Estado, vigilância ou punição. Diante da violência real e perfurada, a TV surge como o único dispositivo que parece dar conta de reorganizar o real e instaurar um novo tempo e espaço onde a violência está editada, limpa, controlada, onde os personagens se encontram acomodados no lugar seguro de espectador. A TV permite que o presente seja um conglomerado de informações do passado e do presente e apesar do sem-fim de imagens violentas, memórias de traumas, materiais malquistos, tudo (a) parece sistematizado. Através da TV, o contato de Cetarti e Daniel com a violência permanece audiovisual, sem invadir outros sentidos. Isso quando até o componente sonoro não é desprezado, já que a maioria dos documentários é produzida no exterior, e o que aparece na legenda (a informação) é a única materialidade do áudio que lhes interessa. “El dolor no toca la piel del hombre concreto que lee o mira la

⁷ “Hay pornografía que uno mira no para hacerse la paja, la mira más como por una curiosidad de hasta dónde puede llegar la especie humana” (Busqued 2009: 43).

pantalla” (Cristal 2011). Além disso, tampouco é qualquer imagem violenta da TV que os personagens querem ver: é necessário que a distância seja mantida, “limpa” e ordenada pelos recursos televisivos. Eles elegem o que querem ver justamente para não se afetarem com o *zapping* que facilita o corte da informação sempre e quando necessário.

Em face da necessidade de instauração de outra temporalidade, que abra caminho para a produção subjetiva, se encontram os atuais espectadores, e nos encontramos nós mesmos enquanto espectadores. Como se estivéssemos na margem de um rio, ante uma travessia tão necessária quanto desconhecida. Esse rio é um local de águas turvas, fluxo do presente que corre e de sedimentos profundos do passado, espaço de memórias, de experiências vividas. Ante a travessia iminente, o receio de que algo revolte as águas da correnteza, trazendo à tona conteúdos indesejáveis. Como sujeitos superestimulados, ultra informados, cheios de opiniões estabelecidas e gostos bem treinados, os espectadores reagem com temor diante da possibilidade de que algo lhes toque, da necessidade de reorganização das vivências sedimentadas, de que alguma nova orientação lhes obrigue a abandonar velhos conceitos, antigos hábitos. O que surge dessa angústia diante do desconhecido, do abismo que se abre ao nos depararmos com algo que nos atrai e amedronta ao mesmo tempo, constitui-se como aspecto marcante daquilo que instiga o ato do espectador. (Simões 2015: 93)

Diferentemente de Walter Benjamin, que afirma que a falta de capacidade do espectador de se assombrar com a violência real está vinculada ao choque e à anestesia provocados pela proliferação de imagens e relatos do real, responsável também por sua esterilidade na experiência estética, sua pobreza na experiência vivida, e pela própria aniquilação do sujeito como sujeito (Cherri 2015), consideramos que:

Os relatos do real, ao fabricá-lo com aparências, mudam o ver num crer e induzem práticas. A noção de “experiência mediada”, reformulada, deve funcionar aqui à maneira de uma dobradiça: de um lado, ela se abre às formas de narrar e instituir o real: de outro, ela suscita crenças e modos de ver no espectador, acionando os componentes próprios da experiência estética, e a incidência de seus efeitos sobre os sujeitos. Dupla visada, complementar e articulada: de um lado, a fabricação do real pelos relatos: de outro, a experiência do espectador. (Guimarães; Leal 2008: 13)

Tendo a obra de Busqued se apropriado do documentário televisivo e, portanto, da lógica da imagem televisiva, “el texto nunca se dice explícitamente, los micro- y macroespacios por los cuales se mueven los protagonistas ponen de manifiesto las devastaciones de la dictadura” (Gatzemeier 2013). No entanto, como

provamos pelas inúmeras presenças das ausências, a obra literária vai além do documentário, e projeta imagens que também vão além do visível, recusando a ingenuidade da ilusão da imagem transparente, referencial. *Bajo este sol tremendo* não esconde a imagem do crime, mas a cobre com um manto da ficção. Quer dizer, se olhar é um ato de escolha, como afirma John Berger (1980), e a percepção de qualquer nova imagem não só é afetada por aquilo que já se viu, se sabe ou se acredita, mas também afeta tudo aquilo que já havia sido visto, sabido ou acreditado⁸, uma imagem, um evento de violência, ou o que quer que seja que pareça ao leitor/espectador posto *fora do lugar*, diz Didi-Huberman, não tem como função chocar ou alienar, mas sim desestabilizar o já conhecido, mostrar-lhe uma nova leitura do mundo, uma outra versão do real.

Nada disso teria “efeito de realidade” ou possuiria apelo, portanto, se diante dessas imagens não houvesse um espectador muito peculiar. Filhos que somos do século filmado, temos já um amplo e vasto repertório de imagens que nos possibilita tanto ansiar por elas quanto reconhecer suas possíveis diferenças. Em outras palavras, o uso das imagens “de fora” pressupõe uma recepção que é imagética por definição, um conjunto de espectadores/consumidores de textos audiovisuais e que é capaz de conferir ou retirar a realidade do que vê. (Leal 2012: 224)

Assumindo que com as atuais configurações de produtores e consumidores de imagens e informações “não é mais possível ignorar que os espectadores adquiriram novas competências de produção e de leitura das mídias, e as mudanças se estendem para além do domínio dos aparatos técnicos” (Martins 2014: 3), uma obra literária pode contribuir para a construção da realidade e, conseqüentemente, para novas leituras dela, e isso já nos parece um papel bastante relevante para a obra de Busqued que analisamos neste artigo.

THE IMAGE AND THE FURY

The violence in high definition in the narrative *Under this terrible sun*, by Carlos Busqued.

Abstract: The aim of this article is to analyze the appropriations of the tools and contents of television documentaries elaborated in the literary work by Carlos Busqued (2009), *Under this terrible sun*. In this narrative, archives are assembled up and taken to pieces, on account of a metonymic role between the visible and non-visible, the exploitation and the camouflage, involving, in the narrator’s work, an

⁸ Já que passa por este processo de ser lida a partir do arquivo de imagens que cada leitor/espectador possui, para, em seguida, receber um significado, um sentido, dentro do contexto atual – e pessoal, muitas vezes – no qual está inserida, “así como solo podemos leer en un idioma cuyas sintaxis, palabras y gramática ya sabemos”. (Manguel, 2002: 29).

ethical and aesthetic, critical and creative commitment, in sharing a story full of details (although full of loopholes) with the reader/viewer.

Keywords: television; violence; archives; argentine literature.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BERGER, John. *Modos de ver*. 1980. Disponível em:

<https://paralelotrac.files.wordpress.com/2011/05/modos-de-ver-john-berger.pdf>.

Acesso em: 04 set. 2016.

BUSQUED, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009.

CASTELLET, José M. De la objetividad al objeto. *Papeles de San Armadans*. vol.2, n.15.

1957. p. 309-332. Disponível em: <http://filcat.uab.cat/gelcc/modern/textos/mod083.pdf>.

Acesso em: 4 set. 2016.

CHERRI, Carlos L. "Cine y literatura en América Latina. Las intervenciones de Mario Bellatin". In: *Boletim de Pesquisas Nelic*. vol.15, n.24. Florianópolis: 2015. p.05-22.

Disponível em: https://www.academia.edu/24064848/Cine_y_literatura_en_America_Latina_las_intervenciones_de_Mario_Bellatin. Acesso em: 07 set. 2016.

CUNHA, Edson. "O real como trauma em narrativas de Marcelino Freire". In: *Anais do SILEL*. vol.3, n.1. Uberlândia: UDUFU, 2013. Disponível em:

http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2152.pdf.

Acesso em: 23 out. 2016.

DE LOS RÍOS, Valeria. "Look(ing) at the animals: the presence of the animal in contemporary Southern Cone cinema and in Carlos Busqued's *Bajo este sol tremendo*".

In: *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*. 2015. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2014.1000285>. Acesso em: 11 set. 2016.

DE LOS RÍOS, Valeria; DONOSO, Catalina. "Figuraciones del archivo en El otro día y ¿Qué historia es esta y cuál es su final?". In: *Revista Alter/nativa*. The Ohio State University: 2016. Disponível em:

<http://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/rios-donos.html>. Acesso em: 2 out. 2016.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GATZEMEIER, Claudia. "Hacia una nueva estética de la marginalidad: entre la

nueva novela negra y el realismo sucio: *Retrato de familia con muerta* de Raul Argemi y

Bajo este sol tremendo de Carlos Busqued". *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. (ant.) Frankfurt/Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert/ Ediciones de Iberoamericana, 2013, p.193-207.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes*. Animalidad, cultura y biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

GUIMARÃES, César G.; LEAL, Bruno S. "Experiência estética e experiência mediada". In: *Revista Intexto*. vol.2, n.19. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 1-14. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/viewArticle/7998>. Acesso em: 3 out. 2016.

JOST, François. *El culto de lo banal*. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2012.

LEAL, Bruno S. "As imagens como arquivo do real". In: *Comunicação, mídia e consumo*. ano9, v.9, n.25. 2012. p.215-230. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/318/pdf>. Acesso em: 3 out. 2016.

MACIEL, Maria E. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

MARTINS, Maura O. "Por uma ontologia das câmeras onipresentes e oniscientes: reconfigurações ao telejornalismo perante a ubiquidade de dispositivos que registram o real". In: *Intercom*. XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2194-1.pdf>. Acesso em: 11 set. 2016.

_____. "Reconfigurações no telejornalismo a partir da popularização das câmeras amadoras: sobre a narrativa em primeira pessoa". In: *Intercom*. XXXVII Congresso de Ciências da Comunicação. Foz do Iguaçu, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0763-1.pdf>. Acesso em: 07 set. 2016.

MELLO, Jamer G. O arquivo como sintoma: Anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki. In: *Revista Passagens*. vol.5, n.1. 2014. Disponível em: <http://www.revistapassagens.ufc.br/index.php/revista/article/viewFile/58/63>. Acesso em: 04 set. 2016 .

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

RAPP, Tobias. Usando música como arma em Guantánamo. In: *Der Spiegel*. Bol Notícias. 2010. Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/internacional/2010/01/19/usando-musica-como-arma-em-guantanamo.jhtm>. Acesso em: 16 out. 2016.

SANCHÍS, Carmen B. "Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX". In: BOZAL, Valeriano. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Machado Libros s/a, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n.39. jan-jun/2012. p.129-148. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2014.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2012.

SIMÕES, Giuliana M. O instante em que o espectador desliza entre o objeto e si mesmo. In: *Concepto*. vol.4, n.1. Campinas: 2015. p.85-94.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

YELIN, Julieta. *La letra salvaje*. Ensayos sobre literatura y animalidad. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015.

ARTIGO RECEBIDO EM 15/03/2017 E APROVADO EM 11/05/2017