

“A VINGANÇA É UM PRATO QUE SE COME FRIO”: INTERFACES ENTRE ESTILO E PULSÃO¹

Ana Vicentini de AZEVEDO²

- **RESUMO:** A partir de uma aproximação da noção de estilo, tal qual formulada pela tradição literária, com a psicanálise, o trabalho explora essa noção, articulando-a com a teoria das pulsões. Em um segundo momento, discute-se uma manifestação estética, o filme *Kill Bill*, ressaltando aí suas contribuições para uma reflexão psicanalítica sobre o estilo e as pulsões.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Estilo. Pulsão. Erotismo. Escrita. Cinema. Literatura.

É pelo fato de que somos humanos, e que vivemos à sombra da perspectiva da morte, que conhecemos a violência exasperada, a violência desesperada do erotismo.

Georges BATAILLE (1971, p.62).

Desde sua criação, a psicanálise entretém com a literatura uma relação de intimidade – uma intimidade quase promíscua. A disciplina freudiana esteve e continua até hoje de tal forma entrelaçada com a criação e produção literárias, oferecendo-nos um número tão elevado de possibilidades para suas intersecções que

¹ Uma versão preliminar desse trabalho foi apresentada no Simpósio “Literatura e Psicanálise”, realizado durante o X Congresso Internacional da ABRALIC, UERJ, agosto de 2006.

² UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – anavica@terra.com.br

pode às vezes ser desconcertante. A partir de grande parte dos conceitos psicanalíticos, podemos encontrar múltiplos pontos de encontro, desde os mais furtivos até os explícitos, entre os dois campos, tal a força de atração exercida pela literatura sobre a psicanálise. Dentre as inúmeras e variadas relações que podem ser estabelecidas entre elas, escolhi tratar aqui de um conceito central à teoria literária e que importa igualmente ao campo da psicanálise, especialmente para aquela de orientação lacaniana – a noção de estilo.

No campo dos estudos literários, podemos identificar pelo menos duas vertentes principais de teorização sobre o estilo. Uma primeira – presente desde as primeiras formulações de Aristóteles (1992) sobre o fazer poético, sobre a *poiesis* – concebe o estilo como um dos seis aspectos qualitativos da tragédia.³ O estilo ali é chamado de *léxis*, o que comumente se traduz por elocução (*dictio*, na tradução latina). A partir de Aristóteles, a retórica clássica, especialmente herdeira não só do filósofo grego, mas também de Horácio e de Longino, desdobra a *léxis* como *elocutio*, ou seja, a seleção e o ordenamento das palavras em uma composição poética. Dessa vertente advém uma concepção de estilo como adorno, enfeite, um adereço lingüístico usado para embelezar a composição poética.

Um outro entendimento de estilo torna-se reconhecido no século XIX e, aparentemente, opõe-se ao clássico. O estilo passa a ser visto como uma relação metafórica, orgânica à construção poética, decorrente tanto da história pessoal do escritor quanto do tipo de composição. O escritor e crítico inglês, John

³ O primeiro e mais importante é o arranjo dos eventos, a intriga ou *mýthos*. O segundo, refere-se ao caráter (*éthe*) das personagens; o terceiro ao pensamento (*dianóia*); o quarto, à elocução (*léxis*); o quinto elemento é a música (*melopéia*), e o sexto e último, o espetáculo (*ópsis*). Cf. ARISTÓTELES, 1992.

Middleton Murray (1889-1957), por exemplo, sustenta que o estilo “não são as roupas que um homem usa, mas a carne e osso de seu corpo” (MURRAY apud PREMINGER; BROGAN, 1993, p.1225). Ou seja, em vez do adereço retórico empregado com o propósito de persuadir e embelezar o texto poético, o estilo adquire “carne e osso” – uma “figura de estilo” usada pelo escritor inglês que, para os propósitos dessa discussão, é muito mais do que uma prosopopéia, ou personificação. **O estilo toma (o) corpo**, e esse é um processo que concerne diretamente à psicanálise. Vejamos como, a partir de uma outra referência da teoria literária e da retórica.

Questões de estilo ou questões que o estilo põe em questão

Na França do século XVIII, temos um cientista notável por suas investigações nas áreas da matemática e, posteriormente, das ciências naturais, Georges Louis Leclerc, o Conde de Buffon (1707-1788), que contribui também para uma idéia de estilo que nos interessa destacar e desenvolver neste trabalho. Em seu discurso pronunciado na Academia Francesa, em 25 de agosto de 1753, o famoso “Discours sur le style”, Buffon põe em relevo uma noção de estilo que vem ao encontro das concepções da ciência natural da época, em particular de uma natureza com força germinativa e ordenadora. O ato de criação, segundo ele, “imita a natureza em sua marcha e em seu trabalho” (BUFFON, 2007). Nesse sentido, as principais disciplinas do espírito humano, ou seja, “a poesia, a história e a filosofia”, aproximam-se em torno de um ponto comum, seu objeto de imitação: “o homem e a natureza” (BUFFON, 2007).

A força de atração que Buffon atribui à natureza pode ser pensada inicialmente a partir de algumas

categorias da psicanálise. Tenho em mente a tríade lacaniana do real, simbólico e imaginário, em especial o real, concebido em termos de impossibilidade, de inacessibilidade. Nessa visada, a natureza é algo que resiste à captura pelo simbólico da cultura; é o abrigo do impossível e, por isso mesmo, funciona como um empuxo, uma força de atração que age sobre a elaboração simbólica e a continuidade imaginária, criando assim um campo de forças em permanente tensão e (des)equilíbrio. Não é por acaso que P.P. Pasolini sentenciou: “não há nada de natural na natureza”.⁴

Desnaturalizar a natureza -- ou assumir sua natureza de real e suas relações com o simbólico e o imaginário -- é um passo fundamental para a compreensão da questão do estilo e do que ela aporta para a ligação que quero fazer aqui entre literatura e psicanálise. Buffon dá um passo arrojado nesse sentido ao nos dizer que alguns atributos bastante valorados no julgamento de obras -- não apenas estéticas --, bem como novos conhecimentos, fatos ou mesmo novidades são exteriores ao estilo e, portanto não garantem a posteridade de uma obra. “Essas coisas”, diz ele, “são externas ao homem, o estilo é o próprio homem (*Ces choses sont hors de l’homme, le style est l’homme même*)”.⁵

Há coisas externas ao homem e coisas que lhe são próprias, diferencia Buffon nesta que acabou se tornando uma máxima em estudos sobre o estilo, seja no campo da crítica literária ou da psicanálise.⁶ Dentre os múltiplos desdobramentos a que essa

⁴ A frase é pronunciada pelo centauro, preceptor de Jasão, no filme *Medeia* (1969), do diretor italiano.

⁵ Cf. BUFFON, 2007, tradução nossa.

⁶ Além de abrir seus Escritos com essa máxima, Lacan [1965-1966] cita-a também no Seminário XIII, “O objeto da psicanálise”, na classe de 15/06/66.

máxima convida, um primeiro merece ser destacado: importa na questão do estilo, ou no que o estilo põe em questão, não propriamente o conhecimento, como algo que diz respeito ao novo, ao que é passível de ser apreendido e prendido. Como acrescenta o cientista francês: “um belo estilo consiste, de fato, no número infinito de verdades que ele apresenta” (BUFFON, 2007).

Estilo, saber e verdade

O primeiro ponto importante que se depreende dos comentários de Buffon diz respeito a uma diferença fundamental em psicanálise, a saber, a diferença entre conhecimento e saber. O primeiro marca-se por sua natureza cumulativa, mensurável até, em alguns casos. Esse tipo de conhecimento é posto à margem por Buffon, em detrimento de um tipo de relação que valorizamos em psicanálise, qual seja, a relação entre saber e verdade, entrelaçados na definição sobre o “belo estilo”, acima citada.

Tal entrelaçamento pode ser um dos pontos principais que mobilizou Lacan em torno do cientista francês.⁷ **Saber e verdade** são conceitos chaves na psicanálise. O saber afasta-se da dimensão cumulativa que marca o conhecimento, especialmente de cunho acadêmico, na medida em que tem o não-saber

⁷ Buffon comparece pontualmente ou de maneira alusiva ao longo do ensino de Lacan. Podemos localizar uma primeira referência a ele feita no Seminário II, “O eu na teoria de Freud”, na penúltima aula do ano, em 22/06/55. Lacan (1985a, p.372) está aí justamente deslindando a diferença entre simbólico e real, evocando a natureza em sua dimensão de real. Diz ele: “[...] quando o Sr. De Voltaire dizia a respeito da história natural de Buffon que ela não era tão natural assim, era justamente algo desse gênero que ele queria dizer.” Buffon continua presente no universo de referência de Lacan, ainda em seminários mais tardios. No “RSI” (LACAN, [1974-1975]), por exemplo, ele nos diz que sua filha escreveu um trabalho sobre Buffon (classe de 17/12/74).

em seu horizonte. O saber de que se trata em uma análise é um saber sobre o não-sabido (*l'insu*), sobre o inconsciente – das *Unbewusste* –, tal qual teorizado por Freud.

Ao longo da tensão entre o saber e o não-sabido que marca a trajetória de uma análise, esbarramos com os vários desconfortos provocados pelo significante: um sentido fixo, coeso e monolítico, da ordem do imaginário, sofrível e causador de sofrimento, vai dando lugar à experiência do duplo sentido do simbólico, da ambigüidade do significante, e chega-se à dimensão do real que estilha inexoravelmente o sentido. É isso que traz, por exemplo, o título de um seminário de Lacan [1975-1976], com a economia característica da linguagem poética, do golpe de dados proferido por Mallarmé na linguagem e que tantos efeitos teve sobre o psicanalista francês e seu estilo. No original temos: “*L'insu qui sait de l'une-bévue s'aile à mourre*”.

Minha impossibilidade de traduzir essa “máxima” leva-me a parafraseá-la no sentido que o limite ao saber imposto pelo real traz à baila a dimensão do equívoco simbólico, das trapaças da linguagem e do inconsciente, num jogo de descontinuidade, de presença e ausência, que encontra descanso na consistência e constância imaginária do amor. A essa pequena trapaça da linguagem e do inconsciente posta em ato por Lacan, há uma alternativa de tradução muito bem sucedida, a meu ver, proposta pelo analista MDMagno: “o não-sabido que sabe sobre o um bi-visto é o amor”.⁸

É nesse quadro de referência onde se insere a questão da verdade, que já começa a ser esboçada por Lacan (1985a) ao final do Seminário II, quando são aproximados verdade e sintoma. Ponto de baliza de uma análise, o sintoma diz algo sobre a verdade

⁸ Tradução enviada em correspondência pessoal com o analista Ricardo Goldemberg.

do sujeito, daquilo que não consegue ou não pode ser dito, mas que insiste em fazer questão (daí Lacan afirmar que não existe análise sem questão). Nesse sentido, o sintoma adquire um valor de verdade.⁹ A partir dessa relação, pode-se perceber que a verdade, diferentemente de uma revelação epifânica, é desprovida de conteúdo. Ela é, antes de tudo, um processo inextricável de outras funções da palavra no campo da linguagem, conjugando significações que se vão tecendo ao longo do trabalho de análise com a história do sujeito. Tal processo tem no simbólico seu registro privilegiado, mas necessita ser rememorado e assim reintegrado “neste contínuo imaginário que se chama eu” (LACAN, 1985a, p.399-400).

Essa concepção de verdade como um processo integralizador de significações da história do sujeito retorna nas elaborações de Lacan, de maneira detalhada, em mais uma íntima associação da psicanálise com a literatura. No seminário sobre “A carta roubada”, de 1956, a verdade é definida na famosa analogia com a narrativa ficcional, qual seja, a verdade tem estrutura de ficção (LACAN, 1966). Note-se que Lacan não fala de uma semelhança entre verdade e ficção, o que já afasta do horizonte de discussão a questão do falso e do verdadeiro, alheia tanto à psicanálise quanto à literatura. A comparação é feita entre a verdade e a **estrutura** da ficção. Esta última se define, desde as primeiras elaborações teóricas de Aristóteles, como o arranjo, ou a organização dos fatos (ARISTÓTELES, 1992). O arranjo dos fatos, a relação que se estabelece entre os elementos da fábula é o fundamento da ficção, assim como, para a psicanálise, é o arranjo, ou a conjugação, ou ainda, a perlaboração (*Durcharbeitung*) dos elementos da história do sujeito que pode levar ao fundamento de sua verdade.

⁹ No Seminário XIX, “O saber do psicanalista” Lacan [1971-1972] insiste em uma compreensão do sintoma como tendo um “valor de verdade” (classe de 02/12/71).

Vemos como essa acepção está também presente nas formulações de Buffon sobre o estilo. Olhando de volta para o *"Discours sur le style"*, com as lentes de Lacan, podemos dizer que o estilo não concerne à harmonia das palavras, como postulou a tradição do beletismo, mas às "verdades que ele apresenta" (BUFFON, 2007), não a respeito do conhecimento, da novidade, mas do saber sobre o próprio homem: *"le style est l'homme même"*. Mas que homem é esse?

Estilo, linguagem e pulsão

Além das contribuições de Buffon, há uma outra dimensão do estilo já presente na definição acima citada de Middleton Murry, que é retomada mais tarde tanto pela crítica literária quanto pela psicanálise, qual seja – a relação entre corpo e estilo. No âmbito dos estudos literários, o trabalho seminal de Roland Barthes sobre a escrita constitui, a meu ver, uma referência basilar. No hoje clássico *O Grau Zero da Escrita*, originalmente publicado na França em 1953 (ano em que Lacan profere sua conferência acerca da tríade real, simbólico e imaginário), Barthes prepara o terreno para formular seu conceito de *écriture* a partir de dois pontos cardeais da escrita – a língua e o estilo. Este último, para ele, é "[...] a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade... [é uma] equação entre e intenção literária e a estrutura carnal do autor." (BARTHES, 1974, p.122-123; BARTHES, 1972, p.12-13).¹⁰

Um primeiro aspecto salta aos olhos na formulação de Barthes. O estilo funciona como uma dobradiça, uma **conjugação** imperativa, regida pela força central da necessidade, a articular dois termos: o código, ou a

língua (evocada pela tradição literária), e algo que lhe escapa – a carne. Uma carne não inteiramente crua (em oposição ao cozido da cultura, lembrando Lévi-Strauss), mas matizada em uma dimensão de real ("desconhecida e secreta") e de simbólico, na medida em que é uma "estrutura carnal". O estilo, portanto, opera uma articulação entre linguagem e corpo. Não é à toa que ele tem ocupado tanto espaço na crítica literária desde sua fundação. Ele diz respeito ao próprio homem, como apontou Buffon, homem este que podemos agora começar a matizar.

Não precisamos saber da influência da psicanálise sobre o pensamento de Barthes (nem tampouco das ressonâncias de seu trabalho na literatura analítica mais recente) para poder aproximar o estilo assim concebido com a conjugação de dois pilares conceituais da psicanálise: o inconsciente e a pulsão. Aliás, inconsciente e pulsão são articulados por Freud desde suas elaborações iniciais. *"Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente"*, onde Freud refina a teoria sobre o inconsciente fundado na linguagem, é uma obra escrita concomitantemente aos *"Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade"*, em 1905, obra germinal sobre a teoria das pulsões. Octave Mannoni (1993) nos diz, inclusive, que os dois manuscritos ficavam em mesas vizinhas e que Freud descansava de um trabalhando no outro.

A magnitude dos conceitos de inconsciente e pulsão é de tal ordem que, para poder falar deles, temos que fazer alguns recortes. Tendo em vista os propósitos dessa discussão, vou privilegiar uma perspectiva aberta por Lacan e que traz consigo a marca de seu estilo. A abertura dos Escritos – momento singular do ensino de Lacan, posto que sua ênfase recai na transmissão oral –, é feita com a máxima de Buffon sobre o estilo. Apenas enunciada, a máxima já é interrogada. Não é qualquer homem que o estilo põe em evidência, ou melhor, marca, mas sim

¹⁰ No debate sobre a tradução de *écriture* por escritura ou escrita, sou partidária da segunda opção, muito embora reconheça que a tradição já consagrou o galicismo "escritura".

um homem concebido a partir do campo do outro, a quem ele se dirige. É um homem, portanto, que, pelo fato de se dirigir a um outro, pelo fato de falar, de ser um *parl'être*, é atravessado pelo discurso do Outro. Em termos freudianos, é um homem desalojado de sua tranqüila e estável morada pela presença do inconsciente.

No estilo de Lacan,¹¹ esse ser é formalizado como um ser de linguagem, dividido pela presença do inconsciente. Lacan escreve-o como \$, um sujeito barrado de uma completude totalizante e dividido pela presença intermitente do inconsciente. Mas não é só essa a causa de seu barramento, nem a fundação de sua sujeição.

Esse sujeito tem corpo, corpo que vem, desde Freud, marcado como corpo pulsional, isto é, sexual. Em outras palavras, com a psicanálise podemos matizar o profeta João: “no início era o verbo”, [...] “E o verbo se fez carne e habitou entre nós” (BÍBLIA, 2002, 1.1 e 1.4). A partir de Freud, o verbo **faz** o homem em uma aguda divisão, como também faz com que essa carne se transforme em corpo, agitado por uma força constante, “mítica”, chamada pulsão e situada entre o somático e o psíquico.

Em seu vigoroso retorno a Freud, Lacan propõe duas noções que iluminam os meandros do intrincado conceito de pulsão e de suas derivas, burilados por Freud ao longo de pelo menos quinze anos. O primeiro deles é o **campo do gozo**, que nos interessa aqui na medida em que é pensado por Lacan como “a relação do ser falante com seu corpo”.

Do campo do gozo, podemos extrair o objeto a, resto metonímico do corpo constituído pela linguagem e, portanto, objeto dialético que ao mesmo tempo em que dá notícia da falta estruturante do sujeito, entra

¹¹ Sobre o estilo de Lacan, ver o importante e rico trabalho de Erik Porge (2006).

em campo para cobrir essa falta. Assim, com Lacan, podemos reformular a conjugação operada pelo estilo a que Barthes se refere em termos da relação do sujeito, do \$, com o **objeto a**. Antes de examinarmos essa relação mais de perto, um pouco de etimologia.

“Estilo ... é estigma”

Assim Manuel de Barros (2000) nos introduz à história do termo estilo, com a cisão e a concisão próprias à linguagem poética. Vários termos gregos podem ser identificados nesse percurso. Primeiramente o verbo *stídzo*, cujo principal sentido refere-se a tatuar, mas que, em gramática, também designa o ato de pontuar, de marcar com um ponto. Três substantivos gregos também informam a etimologia de estilo. O primeiro, e o mais conhecido, é *stigma*, tatuagem, marca ou mancha. Em uma relação mais direta com o estilo, temos o *stýlos*, termo genérico para coluna, pilastra, mas que também se refere ao instrumento utilizado para se escrever em blocos de cera. Por último, parece-me importante indicar nessa história do termo um étimo mais obscuro – o substantivo feminino *stíla*, indicado por Liddell e Scott (1994) como um “instrumento desconhecido usado em contratos matrimoniais”.

Destaco esse último pelo fato de podermos ver aí algo que se tem feito presente desde o início dessa discussão sobre o estilo, na interface entre literatura e psicanálise – a questão relacional. Trata-se, também no estilo, de um contrato “matrimonial”, de uma conjugação de pelo menos dois termos: língua e corpo, para Barthes, e S barrado e objeto a para Lacan.

Por fim, um último e mais destacado étimo de estilo: o latim *stilus*, instrumento pontiagudo de ferro ou osso, usado pelos romanos para grafar em superfícies de cera e que, metonimicamente, veio a

ser sinônimo de escrever, compor, e daí a modo de compor ou escrever. Esta é a acepção mais comum do termo atualmente: estilo é a **maneira** pela qual o autor compõe, ou seja, a maneira pela qual ele se dirige a seus leitores.¹²

O *stilus* latino, em francês, tem o nome de *poinçon* (WAJMAN, 1986), um significante que conhecemos, do ensino de Lacan, através da conjugação marcante entre o \$ e o objeto a. A formalização ou escrita (os termos se equivalem) dessa relação é "S barrado *poinçon* (punção) de a", que Lacan nos indica como a estrutura da fantasia, dessa operação psíquica capital que dá suporte ao desejo.

No matema da fantasia, podemos ver de que modos ela se conjuga com o estilo em torno do instrumento pontiagudo que perfura o sujeito em sua falta estrutural, em sua relação, sempre desencontrada, descon(s)ertada, com o objeto a. É por ser atravessado pelo objeto que o sujeito se dá conta de sua divisão, nos diz Lacan (1966) no início dos Escritos, quando trata da questão do estilo. Este último se situa aí em uma relação dialética, onde o objeto eclipsa e ao mesmo tempo dá suporte ao sujeito em sua posição entre saber e verdade. A primazia que Buffon outorgava ao homem em sua máxima sobre o estilo é deslocada por Lacan para o objeto, ou seja, o estilo se define pela relação do sujeito com o objeto que o marca, como uma tatuagem, um estigma. Vemos por aí como uma concepção de escrita e de estilo sob essa ótica se afasta do registro fálico na medida em que põe em cena uma pontiaguda experiência de castração, de experiência de falta tanto no sujeito quanto no Outro, como veremos adiante.

¹² Entre o Renascimento e o Barroco, há uma maneira de endereçamento, um estilo, que recebe o nome de maneirismo, e se marca pelo exagero e afetação estilística.

Estilo com arte

Estilo talvez seja um outro nome para esse tipo especial de fantasia que é a arte, mais precisamente a ficção. Estilo e ficção se entretecem, formando uma malha, vazada, que tece e sustenta o sujeito, em sua maneira de estar no campo do Outro e de endereçar-se a ele. Na experiência da escrita assim concebida, esse Outro, em geral, não apenas retorna ao sujeito sua mensagem de maneira invertida. Como lócus dos significantes, ele também se apresenta em falta. No endereçamento que o sujeito faz ao Outro, ele se dá conta que a este também lhe falta algo.

Em outras palavras, a linguagem é sempre incompleta, sempre lhe falta algo para que se possa tudo dizer. Nessa acepção do estilo como composição aqui proposta, conjugam-se S barrado, objeto a e grande Outro. Uma conjugação que comporta, por enquanto, a dimensão da fantasia ($\$ \langle a \rangle$), e da falta do Outro: S(A barrado).

Essa conjugação se faz presente, de maneira pungente, no caso do cinema. O *stilus* pode ser visto como um instrumento que nos plasma nesse espelho que chamamos tela, onde nos alienamos em um jogo identificatório e idealizante. Mas o *stilus* também pode ser esse instrumento fino que perfura o real da tela, como uma pele que se estende frente a nós, arrancando-nos da complacência auto-erótica de uma especularidade plena e plana.

Na produção cinematográfica contemporânea, há um estilo que me parece bastante provocador para pesarmos a conjugação linguagem-corpo, \$ e objeto a. Refiro-me ao estilo do diretor norte-americano Quentin Tarantino, dotado da força de um *stilus*. Um filme em particular é digno de destaque: *Kill Bill*, produzido em 2003. Nele o estilo constitui um dos aspectos que mais atenção obteve por parte da crítica. "Um exercício de estilo" louvou o *New York*

Times; “um filme onde o estilo supera, de maneira tão despudorada, a substância”, foi a crítica no site da *BBC*. A disjunção entre estilo e substância feita aqui se contrapõe à noção de estilo que estamos privilegiando. Se o estilo é a conjugação, sempre faltosa, da linguagem com o corpo, do sujeito com seus objetos, não há disjunção possível entre estilo e substância.

O estilo de Tarantino em *Kill Bill* é um *stilus*, um estilete que perfura vários estilos, produzindo algo que poderíamos chamar de uma orgia estética. Por exemplo, do oriente temos a presença de marcas culturais como as lutas marciais, notadamente o Kung Fu, e o estilo dos desenhos animados japoneses, os *mangás*, cujo principal atributo estilístico talvez seja a ênfase no grafismo. As lutas marciais se fazem presentes em *Kill Bill* nas coreografias vertiginosas e macabras, sob a orientação de dois grandes nomes das artes marciais: o japonês Sonny Chiba e o chinês Yuen Woo Ping, que também coreografou o exuberante *Crouching Tiger Hidden Dragon*.

Das estéticas ocidentais, tem-se, em um plano bastante evidente, a presença do faroeste, especialmente em sua versão *spaghetti*, ou seja, o estilo paródico desenvolvido pelo cinema italiano sobre o clássico gênero americano. Este também se faz presente através de citações – de que tanto faz uso o diretor americano – de filmes ou personagens como *The Lone Ranger* (O cavaleiro solitário), esse herói de coloratura épica, que percorre as terras norte-americanas em sua busca por “fazer justiça”, significante mote da figura do vingador.

Kill Bill narra a trajetória da personagem conhecida como “A Noiva”, interpretada por Uma Thurman, que sai de um coma profundo de quatro anos, após ter sido baleada por seu ex-chefe e ex-amante, Bill (interpretado pelo kungfuiano David Carradine). Este comanda os ex-colegas de gang da

Noiva em uma matança em massa na igreja onde a bela Uma Thurman estava prestes a se casar com um pacato vendedor de discos de uma remota cidade no interior do Texas. A Noiva acorda do coma e engaja-se em um inabalável projeto de vingança – matar a todos os que participaram da chacina, especialmente Bill.

A estória se desenrola nos passos estilísticos que evocam a estrutura de um romance, dividido em capítulos, ou mesmo em “cantos”, se atentarmos para as dimensões grandiloqüentes, épicas, que dão cor e som aos feitos da protagonista. Na épica, esses cantos têm o nome de “ode”; em *Kill Bill* eles podem ser chamados de paródias, de para-odes, ou seja, textos compostos com base em outros e que visam a produzir efeitos cômicos e críticos. Nessa perspectiva, *Kill Bill* pode ser visto como uma ruidosa e estonteante paródia de vários estilos da cultura popular contemporânea.

Junta-se a essa profusão de estilos e influências estéticas, uma trilha sonora que por si só comportaria um outro trabalho, especialmente no que diz respeito à dimensão da pulsão invocante, da sonoridade e de sua relação com o campo visual. Vale notar, no momento, que essa dimensão sonora é de tal forma relevante ao filme, que seu diretor conta com a supervisão musical de duas especialistas, responsáveis por uma esmerada trilha sonora de extensão pouco comum no cinema. Esta não somente percorre vários tempos, estilos e geografias, mas também se situa como um comentador que insere pontuações, que faz escansões ao longo de todo o filme. Em suma, um traço marcante de estilo.

O último aspecto estilístico que gostaria de destacar diz respeito ao cuidado visual do filme. A iluminação precisa dá relevo especial a um uso particularmente significativo de cores no décor e no figurino. Tarantino põe seu foco em cores primárias, isto é, cores que dão origem a outras, tais como o amarelo

e o vermelho. O primarismo das cores me parece o aspecto estético que mais contundentemente reitera que o estilo é carne e língua, pulsão e linguagem. As cores primárias pintam o cerne do filme: o primevo, o basal, ou pulsional, da nossa estruturação como humanos, conforme Freud demonstra largamente n' *O Mal-Estar na Civilização*' (1930).

Estilo e erotismo

Chamei de orgia estética essa dimensão primeva, pulsional, do estilo de Tarantino. Desta orgia, sublinho dois atributos centrais: a dimensão erótica e o excesso, o transbordamento, ou seja, o erótico como excessivo e o excesso como inscrito no campo do erótico.

De fato, por essa breve descrição de traços estilísticos, podemos ver que *Kill Bill* se marca pelo excesso, no sentido em que lhe atribui G. Bataille (1985), qual seja, o de que o excesso diz respeito à ilusão de uma unidade impossível. Sabemos, com a psicanálise, que a constituição e conservação da unidade são atributos bastante característicos de Eros. Nenhuma outra força ou tendência pulsional se aproxima à sua em seu propósito de juntar, de promover coesão, de "fazer um de mais de um", na expressão precisa de Freud (1961, p.108).

Se a visada de Eros é a união, ele estaria então na base da constituição da cultura, da *Kultur*. Mas é justamente nesse estrondoso propósito de Eros onde podemos encontrar sua outra face, um Eros mais primevo, marcado pelo excesso e pela ausência de falta, de que também nos dá notícia a mitologia grega (VERNANT, 1990). Trazendo Freud para dialogar com esses dois aspectos de Eros, podemos fazer a seguinte conjectura: se Eros visa a fazer um de dois, com vistas à união e satisfação, seu fim (no sentido de finalidade e término) será, inexoravelmente, esse Eros

mais primitivo que "faz um" com este objeto desde sempre perdido, fonte alucinada e absoluta de prazer e satisfação – *das Ding*, a Coisa.

A tendência a essa união está no fundamento de todo organismo vivo, na medida em que implica a supressão de toda tensão e desprazer e, conseqüentemente, um estado chamado de Nirvana,¹³ e que por isso mesmo é equivalente à "quietude do estado inorgânico", ou seja, à própria morte, como nos diz o capital "Mais além do princípio do prazer"¹⁴. Na torção que esse texto freudiano empreende na teoria analítica, temos a presença de uma outra força evocada pelo princípio do prazer, qual seja, o princípio mortífero da disjunção, da separação, da força destrutiva de Thánatos, da pulsão de morte. "O princípio do prazer", nos diz Freud (1955, p. 63), "parece de fato estar a serviço da pulsão de morte".

Da complexidade e alcance desse texto de Freud para a psicanálise, ponho em relevo não somente a inextricável articulação entre Eros e pulsão de morte, como, sobretudo, o fato de que, nessa "luta de Titãs" (a expressão é de Freud), a pulsão de morte tem a primazia.

Mais uma vez, Bataille ilumina Freud. De acordo com o primeiro:

[...] é difícil perceber, de maneira clara e distinta, a unidade da morte, ou da consciência da morte, e do erotismo. Em princípio, o desejo exasperado não pode se opôr à vida, da qual ele resulta. O momento erótico é justamente o ápice dessa vida,

¹³ Freud toma de empréstimo a expressão de Barbara Low (1920-1973) e é mais tarde criticado por Lacan pelo fato desta expressão ser um termo "tão mediocremente adaptado", e a relação entre o Nirvana e o retorno a um estado inanimado ser "um tanto quanto aproximativa" (LACAN, 1998, p.244).

¹⁴ Cf. FREUD, 1955, p.62.

cuja maior força e cuja maior intensidade se revelam no momento em que dois seres se lançam, se juntam e se perpetuam. Trata-se da vida, de sua reprodução, mas ao se reproduzir, a vida transborda [...] (BATAILLE, 1971, p.61).

Ao transbordar, a vida se realiza em sua plenitude, e justamente aí encontra a “indecência da morte”, diz Bataille (1971, p.61). Mais do que uma luta, mais do que uma oposição simples entre “a e b”, temos uma dialética que a linguagem poética do pensador francês pôde tão bem expressar na forma do oxímoro metafórico de “as lágrimas de Eros”. O hábito postula que se ri em presença de Eros, se ri com os encontros eróticos, e se chora com a morte. Bataille (1971), no entanto, põe em cheque essa dicotomia – não apenas choro e riso caminham juntos, mas, através da presença fundante da morte, a vida adquire seus contornos. É o que Freud buscou demonstrar ao longo de todo seu trabalho sobre a questão da pulsão.

Kill Bill – a Vingança

A articulação fecunda do estilo com o fusionamento pulsional entre Eros e Thánatos, da qual nos fala Freud e nos lembra Bataille, foi um dos principais motivos de minha escolha por trazer o filme de Tarantino para esta discussão. A questão da vingança, um *topos* na tradição literária, especialmente renascentista, constitui um duplo temático singular dessa conjugação de Eros e pulsão de morte.

A força surreal que move a vingança da Noiva é prova cabal de que estamos no campo das pulsões. Uma força capaz de fazer com que uma frágil mulher, após sair de um coma longo, possa matar dois homens bem fortes; possa mexer os dedos paralisados dos pés e sair de sua própria sepultura certamente nos diz que

tal força não cabe na ordem dos afetos e das paixões e, sim, insere-se em algo mais basal.

A tradição literária oferece ricos exemplos da questão da vingança e das forças que ela mobiliza. Um exemplo bastante notável e conhecido é o de Hamlet. Aqui também há um projeto de vingança, cuja realização implica igualmente que se saia da sepultura, isto é, que se rompa com a separação vida x morte, tal como o faz a conjunção de pulsão de vida e pulsão de morte. O fantasma do pai assassinado volta ao mundo dos vivos para comandar ao jovem Hamlet: “Vingue seu torpe e vil assassinio (*Revenge his foul and most unnatural murder*)” (SHAKESPEARE, 1989, p.25, tradução nossa).

Mas, se, no caso de *Hamlet*, podemos ver nessa demanda do pai uma forte direção do super-eu,¹⁵ o projeto de vingança em *Kill Bill* parece estar bem mais além do princípio do prazer e mais próximo do imperativo de gozo, da satisfação sem mediação das exigências pulsionais, em sua cega busca de encontro com a Coisa (*das Ding*). Em suma, a compulsão, a *Zwang* que informa esse projeto é algo que pertence à mítica temporalidade do pai da horda, do pai de todo o gozo.¹⁶ Daí, talvez, uma das explicações para o tratamento nada realista da temporalidade no filme, que atravessa despididamente passado, presente e futuro. Assim como o tempo, o figurino também está além do realismo, é sur-real: sob a atraente roupagem high-tech, ultra-moderna, surge o imperativo de gozo,

¹⁵ Em seu Seminário VI, “O desejo e sua interpretação”, muito calcado em Hamlet, Lacan [1959-1960] observa que a presença de uma força capaz de arrancar um morto da sepultura nos dá notícia de uma forte direção do super-eu. Classe de 18/03/59.

¹⁶ Aliás, a gang de Kill Bill, em sua absoluta obediência ao imperativo de gozo, se aproxima da horda primitiva, antes do assassinato do pai, ou seja, antes da instalação do pai simbólico, desse terceiro que fará frente ao imperativo de gozo mortífero presente na dual relação criança-mãe.

presente já no próprio título: *Kill Bill*, mate Bill, com a força das cores primárias, especialmente o amarelo e o vermelho.

Esse mandato se faz ato, em todo seu aspecto feroz e sombrio, durante as próximas quatro horas, ou seja, em *Kill Bill*, partes *I* e *II*. Assistimos à bela Noiva matar, um por um, os membros da gang assassina (e seus possíveis seguidores), em atos da mais aguda agressividade – braços cortados, pernas e cabeças decepadas, sangue, vísceras, corpos perfurados e mutilados. Imagens fantásticas ou “reais” de castração vão-se repetindo ao longo da execução do projeto de vingança até chegar ao termo final: Bill. É notável, nesse sentido, como o filme articula, desde seu título, a estrutura da cadeia significante S1-S2 : *Kill-Bill*.

Não é difícil encontrar elementos para fazer uma leitura “patologizante” da personagem “a Noiva”, apontando aí uma fonte narcísica da agressividade primeva e de como esta pode ser matizada, recalçada ou sublimada, indicando um remanejamento identificatório do sujeito.¹⁷ Contudo, não é a via da questionável “psicanálise aplicada” que me interessa explorar nas interfaces entre ela e a literatura (ou artes, de maneira geral). Mais frutífero, a meu ver, tanto para o trabalho com psicanálise quanto com a literatura e as artes é trabalhar na construção ou identificação de **traços de estrutura** próprios a cada um dos dois campos da experiência subjetiva e que podem ser postos lado a lado – comparados.

Kill Bill I e *II* são compostos por sete “capítulos”, como disse anteriormente, todos estruturados em torno da mesma ação – o assassinato de um dos integrantes da gang. “*Kill*” é o significante que se repete, que insiste, ao longo de toda essa saga de vingança. Nesse repetição, temos mais outro pilar do

¹⁷ Cf. LACAN, 1966.

edifício psicanalítico, que se junta ao inconsciente e à pulsão, tratados anteriormente, em particular essa última. Sabemos que a compulsão à repetição foi uma das principais incidências clínicas que levou Freud a formular o conceito de pulsão de morte. Importante notar, no entanto, que a repetição não significa a repetição do mesmo. A cada cena, por exemplo, são personagens diferentes que são mortos, o que nos faz matizar a insistência de *kill bill*, a repetição da cadeia significante “S1-S2”. Se *S1* é o que insiste, *S2* é cambiante.

No último “capítulo”, obviamente é Bill o personagem a ser morto. Após uma violenta luta, a personagem de Uma Thurman, a Noiva, finalmente consegue matar Bill e ficar com a filha, em gestação quando Bill e sua gang tentaram matá-la. Por alguns instantes parece que se rompeu a cadeia significante *kill bill*. Eros se mostra em sua face tranquilizadora, no terno abraço entre mãe e filha que assistem, ingenuamente, a um programa de tv – as tartarugas **assassinas**. Vemos então escorrer aí, sub-reptícia e silenciosamente, a pulsão de morte...

O projeto de vingança da Noiva chegou a um termo; mas como nos mostra Freud, a compulsão à repetição é inexorável. No horizonte do primado da pulsão de morte e de sua força de atração, que mobiliza o sujeito para o encontro da Coisa, surgem as pulsões parciais, as quais contornam seus objetos, sem jamais alcançá-los. Daí os encontros serem sempre re-encontros, como formulou Freud, ou desencontros, como podemos ver em *Kill Bill*.

Re-venge é o termo em inglês para vingança. A própria língua aí se encarrega de trazer à baila a dimensão de repetição, do circuito pulsional que somente pode circundar seu objeto, conforme Lacan (1985b) grafou em seu aspecto de repetição. Ao final do circuito, permanece a insatisfação estrutural do objeto jamais atingível. Talvez seja por isso que Tarantino

tenha optado por abrir seu filme com a tela preta, onde se lê apenas o ditado, comum a várias culturas: “a vingança é um prato que se come frio” (“*revenge is a dish best served cold*”).

Marilyn Monroe formulou de maneira mais poética esses desencontros a que estamos sujeitos, como precipitados da conjugação entre linguagem e pulsão. Ao ser perguntada sobre o que mais gostava, ela não vacilou: “um whisky antes e um cigarro depois”. Uma lapidar formulação da impossibilidade da relação sexual, que se estrutura a partir da relação entre linguagem e corpo.

O estilo pode ser visto então como uma *mis-en-scène* estética dessa tensa articulação, desses desencontros entre linguagem e corpo. Não foi à toa que Buffon sentenciou que o estilo era o próprio homem. Nesse sentido, o estilo de Tarantino, particularmente em *Kill Bill*, é paradoxalmente sutil, como mostra a magistral conclusão de sua cena de abertura, que tem o efeito de uma moldura interpretativa da fantasia que ele vai nos apresentar a seguir. Em outras palavras, a cena inicial pode ser vista de maneira análoga à travessia da fantasia, onde se vê aquém e além da lógica que a preside.

Juntamente com o provérbio inicial sobre a vingança, escrito em branco sobre a tela preta, ouvimos a respiração angustiada e ofegante de uma mulher. Em seguida, aparece, em *close*, o rosto ensangüentado da Noiva e seu olhar de pavor que ouve, juntamente conosco, passos ameaçadores que se aproximam.

A misteriosa (para nós) figura se abaixa e limpa parcialmente o sangue do rosto da Noiva, com um lenço branco onde podemos ler “Bill”. Essa cena se passa em meio a um curto diálogo sobre sadismo e masoquismo e, quando a Noiva diz a Bill, de quem não vemos o rosto, que o bebê é seu, temos a sobreposição sonora do ruído de um tiro à voz doce e melodiosa de Nancy Sinatra, que fura assim o horror irrepresentável

da cena com a inesquecível (dependendo da geração) canção “*Bang, Bang, (My Baby Shot me Down)*”.

Disse anteriormente que a trilha sonora de *Kill Bill* seria merecedora de uma reflexão à parte. Vale aqui sublinhar que a entrada dessa música tem um efeito interpretativo poderoso. A suavidade melódica acompanha a melancólica história do fim de um amor, ou melhor, de uma fantasia infantil, com o que ela comporta de questões sobre a diferença sexual e o real da perda. Como faz, aliás, toda boa fantasia. “Lembra quando a gente brincava de banguê, banguê?”, indaga a moça solitária, numa tentativa de “relembrar, repetir e elaborar”. De fato, a repetição é uma marca do estilo em seu entrelaçamento com a pulsão.

Na epígrafe deste trabalho, a citação de Bataille põe em relevo uma trilha aberta por Freud – o entrelaçamento entre erotismo e essa violência exasperada, que chamamos em psicanálise de pulsão de morte. Para matizar seus efeitos e as múltiplas formas de mal-estar que dela advêm, creio que a humanidade produziu, desde seus primórdios, algo singularmente eficaz que faz frente a essa compulsão mortífera e destruidora – uma arte com estilo.

E é também com muito estilo que Manuel de Barros (2001, p.11) nos ajuda a compreender o entrelaçamento do estilo com a pulsão e suas derivas:

Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.

AZEVEDO, A. V. “Revenge is a dish best served cold”: interfaces between style and drive. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 23-44, jul./dez. 2006.

ABSTRACT: *Taking the notion of style as formulated in the literary tradition as well in psychoanalysis, the paper*

articulates this notion with the theory of the drives. In a second stage, its analytical focus lies on the film Kill Bill, from which are drawn important contributions to a psychoanalytically oriented discussion on the question of style in its connections with the drives.

KEYWORDS: *Style. Drives. Eroticism. Writing. Cinema. Literature.*

Referências:

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Valentín G. Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1992. Edição trilingue (grego, latim, espanhol).

BARROS, M. de. **Livro sobre o nada**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, R. **Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, R. **Le degré zero de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques**. Paris: Seuil, 1972.

BATAILLE, G. **Les larmes d'Éros**. Paris: Union générale Éditions 10/18, 1971.

_____. **Visions of excess**. Edição e tradução de Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BÍBLIA de Jerusalém. N. T. João. Português. 2002. **Evangelho segundo São João**. São Paulo: Paulus, 2002.

BUFFON, C. de. **Discours sur le style**. Disponible en: <www.un2sg4.unige.ch/athena/html/francaut.html>. Accès en: 18 mars 2007.

CROUCHING Tiger Hidden Dragon. Direção de Ang Lee. Produção de Li-Kong Hsu; William Kong; Ang Lee. Intérpretes: Chow Yun-fat; Michelle Yeoh; Zhang Ziyi. Pequim: China Pictures Co-Productions Corporation; Columbia Pictures: Sony Pictures Classics, 2000. DVD (120 min), son., color.

FREUD, S. **Beyond the pleasure principle, group psychology, and other works**. Translated under the general editorship of James Strachey in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: Hogarth Press, 1955. (Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, v. 18).

_____. **The future of an illusion, civilization and its discontents, and other works**. Translated under the general editorship of James Strachey in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: Hogarth Press, 1961. (Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, v. 21).

KILL BILL 1. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Intérpretes: Uma Thurman; Lucy Liu; Vivica A. Fox; Julie Dreyfus; Chiaki Kuriyama; Daryl Hannah; David Carradine; Chia-Hui-Liu. Música: Lily Chou Chou; RZA; D.A. Young. [S.I.]: Miramax Films; Buena Vista International; Lumière, 2003. 1 DVD (111 min), son., color.

KILL BILL 2. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender e Quentin Tarantino. Intérpretes: Uma Thurman; David Carradine; Lucy Liu; Daryl Hannah; Michael Madsen. Música: RZA; Robert Rodriguez. [S.I.]: Miramax Films; Buena Vista International; Lumière, 2004. 1 DVD (134 min), son., color.

LACAN, J. **Le séminaire, livre V**: les formations de l'inconscient. Paris: Seuil, 1998.

_____. **O seminário, livro II**: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985a.. (Coleção Campo Freudiano no Brasil).

_____. **O seminário, livro XI**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985b. (Coleção Campo Freudiano no Brasil).

_____. **Le séminaire, livre XXIV**: l'insu qui sait de l'une-bévue s'aile à mourre. [1975-1976]. Inédito.

_____. **O Seminário, livro XXIII**: RSI. [1974-1975]. Inédito.

_____. **O seminário, livro XIX**: o saber do psicanalista. [1971-1972]. Inédito.

_____. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966.

_____. **O Seminário, livro XIII**: o objeto da psicanálise. [1965-1966]. Inédito

_____. **Le séminaire, livre VI**: le désir et son interpretation. [1959-1960]. Inédito.

LIDDELL, H.G.; SCOTT, R.A. **A Greek-English lexicon**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

MANONNI, O. **Freud**: uma biografia ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

MEDEIA. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Interpretes: Massimo Girotti; Maria Callas; Giuseppe Gentile; Laurent Terzieff. [S.I]: Euro International Film, Euro International Film/ Cipa/ New Line Cinema, 1969. 1 DVD? (110 min), son. color.

PORGE, E. **Transmettre la clinique psychanalytique**: Freud, Lacan, aujourd'hui. Paris: Érès, 2006.

PREMINGER, A.; BROGAN, T.V. (Org.). **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Edited by Harold Jenkins. London: Routledge, 1989. (The Arden Shakespeare Series).

VERNANT, J.-P. One ... Two ... Three: Eros. In: HALPERIN, D.; WINKLER, J.; ZEITLIN, F. (Org.). **Before sexuality**: the construction of erotic experience in the Ancient Greek World. Princeton: Princeton University Press, 1990. p.465-478.

WAJMAN, G. Stylus. **Analytica**, Paris, v.43, p.77-89, 1986.