

outra travessia

**O monstro
à mostra:
mostruário**

outra travessia

Revista de Literatura nº 22

Ilha de Santa Catarina 2º semestre de 2016

O monstro à mostra: mostruário

Editores

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Jorge Wolff

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Joaquín Correa

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina

Ficha Técnica

Ilustrações da Capa:

"Porca De Landser", Albrecht Dürer

Projeto Gráfico:

Cláudio José Girardi - cjgirardi@gmail.com

Diagramação:

Rita Motta, sob coordenação da Gráfica e Editora Copiart

Catálogo

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editores:

Carlos Eduardo Schmidt Capela/ Jorge Wolff/ Bairon Oswaldo Vélez Escallón / Joaquín Correa

Revisão:

Ariele Louise Barichello Cunha / Diego Florez Delgadillo/ Rafael Alonso

Conselho Consultivo:

Adriana Rodríguez Pérsico (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ana Cecília Olmos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ana Luiza Andrade (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Antônio Carlos Santos (Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil)

Celia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Emanuele Coccia (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Sapienza Università di Roma, Itália)

Fabián Ludueña Romandini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Flora Süsskind (Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil)

Florencia Garramuño (Universidad de San Andres, Argentina)

Francisco Foot-Hardman (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Gabriela Nouzeilles (Princeton University, Estados Unidos)

Gema Areta (Universidad de Sevilla, Espanha)

Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ivia Alves (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Jair Tadeu da Fonseca (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Luciana di Leone (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Luz Rodríguez Carranza (Universidad de Leiden, Holanda)

Marcos Siscar (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Maria Augusta Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Esther Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Rita Lenira Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Roberto Vecchi (Università di Bologna, Itália)

Sabrina Sedlmayer Pinto (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Susana Scramim (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Wladimir Garcia (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Sumário

- O monstro à mostra: mostruário
7 *os editores*

Artigos I

- O grotesco na representação das heroínas kleistianas Thusnelda e Penthesilea
13 *Carina Zanelato Silva*
- O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade
37 *Juliana Ciambra Rabe Bertin*
- A face disforme da Belle époque: o monstruoso e a cosmovisão de *Eu*, de Augusto dos Anjos, e de *Urupês*, de Monteiro Lobato
55 *Fabiano Rodrigo da Silva Santos*
- O primitivo negativo: dos animais ancestrais de Kopenawa à mostruação vazia em *O Congresso Futurista*
77 *Julian Alexander Brzozowski*

Intermezzo I - Traduções

- A paráfrase
91 *Jacques Rancière*
- A imagem – o distinto
97 *Jean-Luc Nancy*

Artigos II

- Haxixe: um portal para o horror
111 *Sebastián Torterola Antelo*
- Ensaio com monstros do mundo e do pensamento criados por Borges
125 *Heloisa Helena Siqueira Correia*
- O monstro embargado: metamorfose kafkiana em um conto de José Saramago
139 *Marcelo Pacheco Soares*
- Sobre o monstro, a natureza e a origem: uma releitura de *Frankenstein ou o Prometeu moderno*
161 *Felippe Cardozo Ciacco*

Intermezzo II - Entrevista

- Imagem, Sujeito, Poder
175 *Marie-José Mondzain*

Artigos III

- Tédio na leitura de Beckett
193 *Olga Kempinska*

- Desmantelando o monstro: o necrófalo de Gabrielle Wittkop
209 *Anne Louise Dias*
- Entre os corpos das ruínas
223 *Jacqueline Ceballos Galvis*
- Zombis y cyborgs. La potencia del cuerpo (des)compuesto
235 *José Platzeck e Andrea Torrano*
- 255 Diretrizes para Autores

O monstro à mostra: mostruário

A beleza formal das figuras divinas e o equilíbrio elegante entre as fés cristã e pagã não podem nos levar a ignorar que até mesmo na Itália, por volta de 1520, ou seja, na época da arte mais criativa e mais livre, a Antiguidade era venerada sob o signo de um Hermes duplo, apresentando, por um lado, um rosto sombrio e demoníaco que exigia uma cultuação supersticiosa, e, por outro, uma face olímpica e alegre que ocasionava uma devoção estética.

Aby Warburg

No dia de hoje, quinta-feira, 8 de junho de 2017, um conhecido jornal editado na capital paulista traz, como manchete, a notícia do descobrimento de fósseis, no Marrocos, que sugerem ter o *Homo sapiens* vivido no norte da África já há aproximadamente 300.000 anos, e não há apenas 200.000, como até agora se acreditou¹. Caso as datações sejam comprovadas pelo rigor da ciência, a ocasião de nosso natalício pode ser lançada radicalmente para trás. Ficaremos 100.000 anos mais velhos. Isso implica que ficamos mais sábios ainda?

A chamada na primeira página do jornal traz entre suas ilustrações dois desenhos de crânios, visto um deles de perfil, o outro obliquamente. As legendas que os acompanham destacam diferenças de imediato notáveis com relação aos extintos neandertais: no perfil, o crânio alongado indica a possibilidade de uma muito maior quantidade de massa cerebral; na vista oblíqua, a face, em que a mandíbula se retrai e tende a alinhar-se com o eixo vertical proveniente da projeção da superfície da testa, com a qual podemos nos reconhecer. Eis-nos assim, e já desde então, distintamente distintos. Não mais animais, não mais primitivos, não mais monstruosos. Sábios inelutáveis.

Para além das aparências, em desenhos como tais figuram, mesmo que implicitamente, essências, algo típico de predicados

1. “*Homo sapiens* pode ter vivido 100 mil anos antes”, em *Folha de São Paulo*, 08/06/2017, p. A1.

sintéticos, tautológicos e teleológicos: o *Homo sapiens* é, com efeito, pai do *Homo sapiens sapiens* com que nós, plenos de modernidade, nos definimos. Depreende-se um evidente acento platônico, que de mais a mais pretende aniquilar o plutônico, e o inferno por este ante nós aberto.

Nada impede recordar, não obstante, de que a questão do monstro, e o monstro como questão, mesmo ambas obscuras, posto que infensas ao brilho purificador da luz, são e sempre foram proposições contemporâneas ao surgimento do homem como o ser das respostas. Que resplandecem todas as vezes em que ele, posto em questão, replica. E, como o Édipo que jamais deixou de ser, imagina ter resolvido, com a interrogação proposta pelo monstro, o enigma do monstro, e, de quebra, o enigma de sua própria existência.

É possível dizer que a questão do monstro, o monstro em questão e a resposta dada a elas, pelo homem, são coincidentes. Do alto de sua arrogância, o homem coloca a questão do outro, e com ela, ao invés de colocar-se em questão, assume-se como o mesmo de si, o sábio. Assim, ao responder, julga tê-la resolvido, ter-se resolvido. O fato de, na sequência, ele vir a se tornar o lobisomem, o lobo do homem ou a besta soberana, como argumentou Jacques Derrida², tal fato apenas reforça a demonstração de que a resposta contém um erro inegável.

Se, como lembrou Maurice Blanchot, o homem é o indestrutível, e por isso não há limites para a sua destruição³, algo de análogo pode ser dito acerca do monstro. Com a condição de que ele fale, de que ele prossiga sua sina interrogante, que mantém na ordem do dia o enigma do humano. É possível daí compreender a oscilação ou polaridade das ações que os homens reservam para o monstro: de um lado, particularmente naquele que articula saber e poder, trata-se de compreendê-lo, classificá-lo e contê-lo, isto é, privá-lo de sua monstrosidade, destruí-lo. De outro lado, naquele que contempla em particular o campo das artes imaginativas, sejam de matiz popular ou erudita, trata-se de incessantemente reconstruí-lo, e inclusive criá-lo e recriá-lo, não raro como desvio da imagem e da semelhança tidas como próprias dos homens, e a partir de dejetos do corpo e da linguagem que estimam ser seus, em particular.

No terreno da imaginação, essa presença de monstros e monstrosidades pode ser observada em textos bastante longínquos, como a *Épopeia de Gilgamesh*, por exemplo, datada de pelo menos 2.000 anos a.C., na qual o herói batalha e vence gigantes e seres apavorantes, até sucumbir ao peso do tempo. Ou na *Odisséia*, que resgata a assinatura de Homero, em que Ulisses, ao se deparar ao longo de seu périplo com um dos monstros terríveis, nomeia-se como ninguém, logo antes de ludibriar Polífemo. Mas este sobrevive, mesmo ferido, deformado em sua monstrosidade mesma. No episódio pode-se ler, ao modo de

2. DERRIDA, Jacques. *La bestia y el soberano* (Vol. I: 2001-2002), ed. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud. Tradução de Cristina de Peretti e Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2010.

3. BLANCHOT, Maurice. “O indestrutível”. *A conversa infinita* (A experiência limite). Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007; p. 69-87.

uma alegoria: Ninguém elimina o monstro, justamente porque apenas esse tem o poder de transformar o ninguém que o derrota em alguém que será, adiante, reconhecido, e que assim poderá reassumir o governo de sua casa, de sua riqueza e dos seus. Um ninguém que, após suas aventuras, passa a saber que pode e sabe ser alguém, e, assim, retomar comando e controle.

Na medida em que prodígio, o monstro de-monstra. E ao mostrar-se ele nos mostra. E, claro, fascina e seduz, já que dotado de uma centelha de liberdade, para despeito nosso. Seja enquanto aberração física, sexual ou moral – que, tais como câncer, derruem desde dentro, ou, tais como lepra, corroem desde fora –, seja enquanto aberração da razão, ele de todo modo viola as leis, naturais, religiosas e sociais. O monstro, como bem definiu Michel Foucault, é uma das mais potentes modalidades do ser do excesso, aquele que, ao combinar “o impossível com o proibido”⁴, desafia e desmonta qualquer tentativa de classificação racional. É um dos emblemas do anormal, uma sorte de abjeta singularidade que escapa a todo regramento, a toda pretensão de domínio, de familiaridade. Daí a necessidade de conjurá-lo. E também daí, invertendo o foco, o encanto que dele emana, e que faz com que o tomemos como base ilusória para alimentar nossas próprias quimeras, e reafirmar todo nosso heroísmo humanista.

Mas se o monstro perverte o saber, a razão, por seu turno, não deixa de ser teimosa, e não se dá por vencida. Há que contê-lo, por certo, mas há também que explicá-lo, compreendê-lo. Caso isso não seja possível, é urgente afastá-lo, exterminá-lo. Mas ele retorna, sempre, posto que é uma de nossas obsessões. A idealização do monstro, de qualquer forma, não retira dele seu alcance simbólico. E tampouco a pulsão monstruosa que impulsiona nossos desejos: pois o desejo é ele-mesmo monstruoso, insaciável e mutante, informe, sintomático.

Aby Warburg, em seu *A renovação da Antiguidade pagã*, deixou-nos valiosos estudos nos quais discute fundamentos de práticas divinatórias que, ainda conhecidas na época da Reforma luterana, baseavam-se em configurações astrais para prever o aparecimento de monstruosidades e outras maravilhas ímpares. O cenário analisado, em especial em um dos ensaios do livro, “A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero”, tem como um de seus termos dominantes uma instigante anfibia, em que misticismo, religião e racionalismo se combinam, em graus variáveis. Uma anfibia na qual os humanos permanecemos imersos, de um modo ou de outro, graças à crescente reificação da política, algo por ele observado, que pouco a pouco vai tomar a forma da moderna bio-política.

É o que pode ser apreendido, por exemplo, na passagem que segue, em que o místico e o artístico são sutilmente

4. FOUCAULT, Michel. *Os anormais* (Curso no *Collège de France*: 1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 70.

articulados ao político: “encontramos na virada do século XV, tanto na Itália quanto na Alemanha, duas concepções contrárias da Antiguidade: a antiga concepção prático-religiosa e a nova concepção estético-artística. Enquanto essa parece se impor inicialmente na Itália e encontra alguns adeptos também na Alemanha, a Antiguidade astrológica vivencia na Alemanha um renascimento muito curioso que não tem sido suficientemente estudado. Os símbolos astrais que sobreviveram na literatura divinatória – principalmente os sete planetas antropomórficos – receberam uma injeção de sangue novo nas lutas desenfreadas do presente social e político que, de certa forma, os converteu em deidades políticas do momento. Além desses senhores do destino antropomórficos, que, como símbolos astrais, subjazem à interpretação astrológica metódica da profecia “artificial” (i.e., científica), em nossa análise também precisamos incluir os monstros terrestres como proclamadores do destino da adivinhação “prodigiosa”⁵.

5. Aby Warburg, *A renovação da Antiguidade pagã* (Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu). Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013; p. 517.

6. FOUCAULT, Michel. *Os anormais* (Curso no *Collège de France*: 1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 71.

7. *Ibidem*, p. 32.

Michel Foucault observa que o monstro “é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas – que circulam na forma de moeda miúda – da anomalia”⁶. É em contraposição a esse perigo representado pelo monstro, cujo poder é o de virtual e atualmente desestabilizar, desde dentro, a *oikonomia* das sociedades ocidentais, que Foucault identifica a emergência de técnicas de disciplinarização, de um “poder de normalização” que se forma e se instala de modo tentacular, “sem jamais se apoiar numa só instituição, mas pelo jogo que conseguiu estabelecer entre diferentes instituições”, processo através do qual obtém sucesso em estender “sua soberania em nossa sociedade”⁷.

Uma das respostas possíveis a uma situação asfíxiante como tal, em que, na perspectiva unitária do bio-poder, somos todos potencialmente monstros ou monstruosos, pode ser dada por um fazer artístico e um pensamento que assumam o caráter radical da própria situação em que nos encontramos. É o que propõe, entre outros, Georges Bataille, em seu elogio à crueldade, quando postula o exercício de uma “embriaguez multiplicada”. Não se trata, como ele esclarece, de propor uma “apologia dos feitos horríveis. (...) Mas, no atoleiro inexplicável no qual nos movemos, em algum sentido esses momentos resplandecentes (...) trazem consigo, no instante do rapto, toda a verdade da emoção. Porque de todas maneiras a emoção, caso nela se inscreva o sentido da vida, não pode ser subordinada a nenhuma obra útil. Assim, o paradoxo da emoção sustém que seu sentido será maior quanto menos sentido tenha. A emoção que não está ligada à abertura do horizonte, mas a um objeto estreito, a emoção dentro dos limites da razão nos propõe nada mais que uma vida encolhida. Carregada com nossa verdade perdida, a

emoção é proclamada em desordem, tal como a imagina a criança quando compara a janela de seu quarto com a profundidade da noite. A arte, sem dúvida, não está obrigada à representação do horror; mas seu movimento a situa, sem prejuízo, à altura do pior e, reciprocamente, a pintura do horror revela a abertura a todo o possível”⁸.

Ou, nos termos de César Aira, trata-se de garantir a imortalidade dos monstros, mesmo que seja ao preço de confiná-lo aos terrenos do lendário e do artístico: “O monstro é único, não tem com quem se casar nem com quem procriar descendência. O monstro é sempre como que um símbolo da extinção, porque o monstro constitui uma espécie, mas uma espécie constituída por um só indivíduo... Por isso costuma-se dar-lhe o dom da imortalidade, costuma-se fazê-lo sobreviver de alguma maneira distinta daquela que nós encontramos, que é a de nos reproduzirmos, e por isso os monstros têm, enfim, essa melancolia do ser que se sabe condenado a uma extinção definitiva, mas que não é de todo definitiva: a posteridade do monstro é sua legenda. Nisso o monstro é um ente quase artístico, porque o único que pode deixar é a história que foi”⁹.

Diante deste quadro, os ensaios que seguem, tendo por foco diferentes textualidades habitadas por diversos seres prodigiosos, podem ser lidos como casos em que a situação extrema colocada por monstros e monstruosidades nos afeta. Boa leitura.

8. Georges Bataille, “El arte, ejercicio de crueldad”, *La felicidad, el erotismo y la literatura* (Ensayos: 1944-1961), tradução de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004; p. 124-125 (tradução nossa). Eis a passagem, na tradução ao espanhol: “No hago la apología de los hechos horribles. (...) Pero en el atolladero inexplicable donde nos movemos, en algún sentido esos momentos resplandecientes (...) traen consigo en el instante del rapto toda la verdad de la emoción. Porque de todas maneras la emoción, si en ella se inscribe el sentido de la vida, no puede ser subordinada a ninguna obra útil. Así, la paradoja de la emoción sostiene que su sentido será mayor cuanto menos sentido tenga. La emoción que no está ligada a la apertura del horizonte sino a un objeto estrecho, la emoción dentro de los límites de la razón no nos propone más que una vida encogida. Cargada con nuestra verdad perdida, la emoción es proclamada en desorden, tal como la imagina el niño comparando la ventana de su pieza con la profundidad de la noche. El arte, sin duda, no está obligado a la representación del horror; pero su movimiento lo ubica sin perjuicio a la altura de lo peor y, reciprocamente, la pintura del horror revela la apertura de todo lo posible”.

9. César Aira, verbete em “Diccionario inconcluso del narrador latino-americano actual”, *Boletín de reseñas bibliográficas*, n° 9/10, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2006; p. 337 (tradução nossa). Eis a passagem, no original: “El monstruo es único, no tiene con quién casarse ni con quién procrear descendencia. El monstruo es siempre como un símbolo de la extinción, porque el monstruo constituye una especie, pero una especie

constituída por un solo individuo... Por eso se les suele dar el don de la inmortalidad, se los suele hacer sobrevivir de algún modo distinto del que encontramos nosotros, que es el de reproducirnos, y por esto los monstruos tienen, en fin, esa melancolía del ser que se sabe condenado a una extinción definitiva, pero que no es del todo definitiva: la posteridad del monstruo es su leyenda. En eso el monstruo es un ente casi artístico, porque lo único que puede dejar es la historia que fue”.

O grotesco na representação das heroínas kleistianas Thusnelda e Penthesilea

Carina Zanelato Silva
UNESP

Resumo

Este artigo tem como objetivo a comparação da exposição feita por Victor Hugo, em seu prefácio ao *Cromwell*, sobre o elemento grotesco com as ideias desenvolvidas por Heinrich von Kleist em seu *Über das Marionettentheater* (*Sobre o teatro de marionetes*, 1810), enfocando indícios de uma transgressão do escritor alemão da visão clássica de arte, trazendo à luz dessa discussão principalmente as teorias sobre estética de Friedrich Schiller. Além disso, propomos uma breve análise das peças de Kleist *Penthesilea* e *Die Hermannsschlacht*, publicadas em 1801, com base nessa dissolução do ideal clássico e no estabelecimento do intertexto com as propostas do *Über das Marionettentheater*.

Palavras-chave: Grotesco; Victor Hugo; Heinrich von Kleist; Friedrich Schiller.

Abstract

This article aims to compare the Victor Hugo's presentation, in his preface to *Cromwell*, on the grotesque element with Heinrich von Kleist's ideas developed in *Über das Marionettentheater* (1810), emphasizing evidence of a transgression concerning the classical view of art, mainly highlighting Friedrich Schiller's aesthetic theories. In addition, we propose a brief analysis of Kleist's pieces *Penthesilea* and *Die Hermannsschlacht*, published in 1801, based on this dissolution of the classical ideal and the establishment of intertextuality among with the proposals of the *Über das Marionettentheater*.

Keywords: Grotesque; Victor Hugo; Heinrich von Kleist; Friedrich Schiller.

O Romantismo, através da valorização do fantástico, do estranho, da magia e pela inserção do elemento grotesco na arte, foi visto como um contraponto à harmonia e à perfeição desenvolvidas pelos clássicos, estabelecendo como projeto estético a aproximação da arte à vida, numa tentativa de alcance da verdade que norteia o ser. Victor Hugo, naquele espaço, colocou em evidência o grotesco, o feio, o baixo, indicando as mudanças nos padrões de composição artística e o nascimento do novo, da poesia que não mais se baseia na perfeição clássica e busca, na mescla dos contrários, alcançar o Absoluto romântico.

1. HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*, 2007.

As ideias desenvolvidas por Hugo no seu prefácio ao *Cromwell* (1827)¹ levaram-nos a encontrar em algumas obras de Heinrich von Kleist indícios dessa nova proposta de arte, uma vez que a literatura kleistiana escapa à poesia que busca reconstruir o ideal grego de unidade perfeita; suas obras vão pelo caminho da dúvida e destacam sempre a desgraça como o grande destino do homem. Se, para os românticos, a quebra dos limites da poesia era necessária para uma maior aproximação com a vida que ela representa, o que Kleist faz é exatamente trazer para o seu texto personagens que representam o cotidiano conturbado, ultrapassando muitas vezes a margem que os separa do doentio. As injustiças em que a vida os coloca são tratadas sempre com fúria extrema, embora também mescladas ao belo e ao elevado. Essa descrença na ordem universal produz um tipo de arte que se pauta em paixões patológicas, em guerra, violência, desejo e, principalmente, na abdicação do estado de consciência, prezando pelo sonambulismo e pelo estado de êxtase bacante, que revelam personagens obsessivos, doentios.

Diante disso, este artigo objetiva, primeiramente, uma comparação entre a nova proposta de arte desenvolvida por Victor Hugo, em seu prefácio ao *Cromwell*, e os ideais clássicos de Friedrich Schiller, para, em seguida, observarmos como se dá a virada dessa visão clássica que foi desenvolvida por Heinrich von Kleist em *Über das Marionettentheater*. Essa discussão será exemplificada com uma breve análise de duas peças de Heinrich von Kleist, *Penthesilea* e *Die Hermannsschlacht*, publicadas em 1808, em que o elemento grotesco é de extrema importância para o estabelecimento do intertexto com as propostas do *Über das Marionettentheater* (1810).

O grotesco e a bestialização do homem

Com algumas variáveis conceituais, o termo grotesco foi de fundamental importância para a arte do Romantismo no século

XIX, principalmente a partir das ideias desenvolvidas pelos pré-românticos alemães do *Sturm und Drang* e pelos primeiros românticos (*Frühromantik*). Para os *Stürmer und Dränger* Wieland, Möser e Lenz, segundo Kayser², o grotesco é aproximado do cômico, da caricatura e da sátira, mas também figura ao lado do trágico, do terrível, do temor diante do estranhamento. Já para o romântico Friedrich Schlegel, em *Conversa sobre a poesia* (*Gespräch über die Poesie*, 1800)³, a busca de uma nova poesia, mais compatível aos sentimentos do homem moderno, e a valorização da subjetividade e da inconsciência parecem sustentar esse elemento na medida em que revelam as disparidades do eu e do mundo, que não conseguem mais conceber a harmonia clássica como forma artística. O mundo caótico dos românticos necessita de um elemento que expresse a ânsia e as contradições da vida, que revele o fantástico.

Essas ideias prepararam o terreno para o processo de consolidação do termo que, na diversidade de suas atribuições, partilha de características singulares: o elemento grotesco concilia o riso e o horror, o belo e o feio e, muitas vezes, passa para a via do sobrenatural, criando realidades que são permeadas pelo absurdo. A junção dos contrários torna-se a chave para que essa nova forma de concepção de arte dessacralize os padrões existentes por meio do choque diante do elemento grotesco. Há, assim, uma recusa aos ditames clássicos de imitação, e a estranheza revela o novo da arte. Kayser⁴ vê o grotesco a partir da imbricação do anormal na realidade, ligando-o ao horror, àquilo que é estranho à vida cotidiana. O onírico e o inconsciente, tão valorados pela estética romântica, são parte constituinte desse elemento que nos tira a dimensão de realidade, colocando-nos no patamar de mescla de realidade e sonho. Isso causa desorientação, horror, riso. As figuras elevadas se tornam grotescas, cometendo ações horrendas que revelam a bestialização do humano, como as personagens Penthesilea e Thusnelda de Heinrich von Kleist, ou são figuras deformadas que mostram a elevação de seu caráter, como o Quasímodo, de Victor Hugo.

O prefácio ao *Cromwell*, de Victor Hugo, escrito em 1827, além de ser um notável manifesto em defesa da obra que o segue e de todas as inovações que definiriam a sua concepção de drama moderno, apresenta-nos o elemento grotesco como o operador de uma nova forma artística que se diferencia da arte produzida na Antiguidade Clássica.

Para Victor Hugo⁵, os estágios pelos quais passou a humanidade podem ser representados por três formas de arte: nos tempos primitivos, figurava o lirismo; nos tempos antigos, a epopeia; e nos tempos modernos, o drama. Essa periodização se dá porque, segundo ele, nos tempos primitivos, havia uma

2. KAYSER, Wolfgang.
*O grotesco: configuração na
pintura e na literatura*, 1986.

3. SCHLEGEL, Friedrich.
Conversa sobre a poesia e fragmentos,
1994.

4. KAYSER, Wolfgang.
*O grotesco: configuração na
pintura e na literatura*, 1986.

5. HUGO, Victor. *Do grotesco e do
sublime*, 2007.

aproximação maior do homem com seu estado natural, com Deus; e a poesia, portanto, era-lhe natural. Quando as populações tornaram-se grandes demais e começaram a lutar por territórios, a poesia acompanhou esse crescimento e passou a representar o ambiente em que estava inserida: as guerras necessitavam da poesia épica que cantasse seus povos, seus heróis; e a tragédia antiga, ainda que possuísse uma forma diferente, era toda ela epopeia, pois pintava também o quadro dessa sociedade permeada de guerras, heróis e deuses. Esses dois estágios da humanidade foram marcados pela perfeita harmonia e união entre arte, política e religião, o que caracterizava a unidade do homem antigo.

6. *Ibidem*, p. 23.

Porém, no mundo moderno, há uma cisão do homem pela religião cristã: ele é agora constituído de espírito e matéria, corpo e alma, e há de viver uma vida terrena para poder alcançar a vida plena no céu. Essa quebra de unidade suscitada pela compreensão de que Deus está muito longe do mundo terreno fará com que o homem desperte para um novo sentimento, “um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia”⁶. Ela é reflexo da meditação das pessoas diante das desgraças a que estão expostas, é a abertura de visão delas para si mesmas e para o mundo. Assim, a poesia representante desse estágio não pode mais se deter à unidade e à harmonia existentes na Antiguidade; ela deve pintar o abalo sofrido pelas pessoas e as suas novas formas de perceber o mundo. Portanto, a nova poesia pôr-se-á

7. *Ibidem*, p. 27.

a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso.⁷

Se, na Antiguidade, a épica mostrava apenas o belo ao narrar os feitos heroicos – e o grotesco, quando ali aparecia, era voltado para gêneros que tratavam de homens baixos e assunto ignóbil, como a comédia –, o feio, o disforme deverá ser desmascarado com o advento do cristianismo e dessa nova forma de poesia; devem-se ampliar os horizontes perceptivos para que a realidade, em todas as suas formas, seja alcançada e, assim, a poesia represente a verdade. O grotesco é introduzido na poesia e torna-se o traço separador entre arte antiga e moderna, entre literatura clássica e romântica:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é

humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.⁸

8. *Ibidem*, p. 26.

É válido lembrar que, antes de Victor Hugo, Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist haviam teorizado, em fins do século XVIII e início do XIX, sobre a fragmentação característica do homem moderno e a unidade dos clássicos. No poema “Os artistas” (“Die Künstler”), de 1789, Schiller traça uma linha do tempo do desenvolvimento da arte, e conseqüentemente do desenvolvimento humano, estabelecendo um contraponto entre a arte produzida pelo homem em estado de inocência e em estado de razão. Iniciando pelo seu despertar para a aparência, Schiller diz-nos que a beleza já estava revelada ao homem naturalmente em seu estado de inocência e que, a partir de sua atração por ela, a primeira obra de arte desenvolvida pelo homem foi feita por suas mãos através daquilo que era proveniente da natureza. A isto seguiu-se a habilidade de representar a si mesmo, e logo o homem já era capaz de traduzir em imagens seus pensamentos. Portanto, para Schiller, a beleza funcionou como meio para a inserção do homem no “país do conhecimento”: “Nur durch das Morgentor des Schönen / Drangst du in der Erkenntnis Land”⁹.

Ainda na poesia antiga, na épica de Homero e nas tragédias antigas gregas, percebe-se que a harmonia reinava no homem, que não fazia distinção entre aquilo que dele exigia a necessidade ou a razão, pois as duas estavam em perfeita consonância:

Gelassen hingestützt auf Grazien und Musen,
Empfängt er das Geschoß, das ihn bedräut,
Mit freundlich dargebotnem Busen
Vom sanften Bogen der Notwendigkeit.¹⁰

Porém, com a alegoria da expulsão do homem pelo Criador do paraíso da perfeita harmonia, Schiller descreve a amplitude que o pensamento racional alcançou no homem, ocasionando sua fragmentação nas instâncias sensível e racional, que teriam de ser reunidas novamente depois de um processo árduo e longo que o encaminharia em direção à luz. Nesse processo, a razão deveria alcançar total maturação para que fosse possível a apreensão da beleza proveniente de sua harmonia. O homem moderno, assim fragmentado, já não mais tem a beleza revelada a ele de forma natural como em seu estado de inocência; a razão que a ele sobreveio cultivada pela beleza, penosamente busca encontrar a beleza proveniente do estado de conciliação entre sua razão e sua sensibilidade. Assim, a razão somente o encontra depois de ter chegado à “velhice”, percorrendo o árduo caminho em busca de reconciliação. Em vista disso, no poema, a

9. “Somente através do portal matinal da beleza penetras tu no país do conhecimento”. SCHILLER, Friedrich. *Ausgewählte Werke*, 1950, p. 135. (Todas as traduções de citações do poema *Die Künstler* são de minha autoria).

10. “Apoiado tranquilamente sobre Graças e Musas, recebe ele com o peito, que oferece amigavelmente, o dardo iminente do suave arco da necessidade”. *Ibidem*, p. 144.

beleza que era sentida pelo homem antigo, em estado de razão, deverá retornar como verdade:

Die, eine Glorie von Orionen
Ums Angesicht, in hehrer Majestät,
Nur angeschaut von reineren Dämonen,
Verzehrend über Sternen geht,
Geflohn auf ihrem Sonnenthrone,
Die furchtbar herrliche Urania,
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie - als *Schönheit* vor uns da.
Der Anmut Gürtel umgewunden,
Wird sie zum Kind, daß Kinder sie verstehn:
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als *Wahrheit* uns entgegengehn.¹¹

11. “Aquele, cuja face é de Orion, uma Glória, em augusta majestade, somente pelos espíritos mais puros contemplada, ardendo avança sobre as estrelas, de seu trono solar fugida, a terrível e admirável Urania com a coroa de fogo deposta permanece ela aqui, como a beleza, ante nós, vestida com o cinto da graça torna a ser criança para ser por crianças compreendida: o que nós como beleza aqui sentimos, tornará um dia ao nosso encontro como verdade”. Ibidem, p. 135-136.

A deusa da beleza, adornada com seu cinto gracioso, possui a forma da inocência, da criança, o que lhe permite sentir a beleza. Porém, como o retorno do homem ao paraíso não será mais em estágio de inocência, mas sim de conhecimento, a beleza não mais será vista por esse homem como beleza, mas como verdade. É interessante observar que o que o homem em estado de razão busca desesperadamente como verdade está, em estado ingênuo, diante de seus olhos como beleza. Isso deixa claro, para Schiller, que não é preciso uma busca desenfreada por essa verdade; basta que o homem aprenda a olhar o mundo através de seu olhar estético, e, portanto, clássico, para perceber que ela não se esconde da luz do pensamento esclarecido.

Porém, para aprender a olhar o mundo dessa forma, o homem deve buscar na poesia a verdade, pois foi lá que ela encontrou refúgio após a sua fragmentação:

Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Ozeane
Der großen Harmonie!¹²

12. “Da poesia a sagrada magia serve a um sábio plano do universo. Silenciosa conduz até o oceano da grande harmonia”. Ibidem, p. 149.

A poesia possui o poder de conduzir o homem até o “oceano da grande harmonia”, e, assim, fazê-lo constituir-se de unicidade. Só ela é capaz de conduzir-nos até a luz deixada pelo Criador para o retorno ao paraíso.

13. SCHILLER, Friedrich. *Sobre poesia ingênua e sentimental*, 2003.

Posteriormente, em *Sobre poesia ingênua e sentimental* (1795)¹³, Schiller dirá que a categoria do ingênuo permanece em nós como a infância perdida, que é despertada através da contemplação da natureza, que suscita à memória essa ideia criada daquilo que é ingênuo, causando a comoção sublime. Para Schiller, quando contemplamos um objeto da natureza, como um pássaro, vemos nele a representação de um ideal a ser buscado: a perfeição. A unidade da natureza remete-nos ao que almejamos

ser e ao que éramos antes de perder o caráter ingênuo. Sentimos nostalgia dessa ingenuidade provinda da natureza, pois estamos imersos em cultura, que, racionalmente, nos afasta da perfeição.

A arte, por sua vez, vem como a voz que nos faz recordar desse estado de inocência, e, assim, a única volta possível a esse ingênuo natural seria através da cultura, conduzida agora pela razão e pela sensibilidade:

Com um doloroso desejo sentimos a nostalgia do regresso logo que principiamos a experimentar os martírios da cultura, e ouvimos no exílio distante da arte a voz comovente da mãe. Enquanto éramos simples filhos da natureza éramos felizes e perfeitos; tornamo-nos livres e perdemos ambas as coisas.¹⁴

14. Ibidem, p. 54.

As ideias de Schiller, portanto, buscam a plenitude clássica e relegam somente à perfeição e à beleza a possibilidade de alcance do paraíso perdido, ou seja, da unidade que constituía o homem, o que está em oposição à nova poesia buscada pelos românticos, que encontrarão na contradição o meio de revelar a verdade do mundo.

Já em Heinrich von Kleist, percebemos que há uma mudança nos parâmetros de alcance da plenitude. Em *Über das Marionettentheater* (*Sobre o teatro de marionetes*, 1810)¹⁵, Kleist constrói o seu texto numa espécie de diálogo socrático, em que, através de uma discussão quase teatral entre o narrador e um bailarino, é criada uma grande teia filosófica sobre os desdobramentos da inserção do homem na cultura, que o afastou da inocência original.

Nessa narrativa, partindo da figura da marionete como ser perfeito, pois é destituído de qualquer rastro de consciência, e da passagem bíblica da expulsão do homem do paraíso, Kleist utiliza-se de duas parábolas que são muito elucidativas quanto às fases do desenvolvimento humano. Na primeira, o narrador conta ao bailarino uma história que comprova “as desordens que a consciência provoca na graça natural do homem”¹⁶. Um dia, o narrador estava banhando-se com um jovem provido de uma “graça prodigiosa” (“wunderbare Anmut”) quando este, ao pousar os pés sobre um banco para secá-los e olhar-se no espelho, percebeu que havia feito um movimento gracioso, que lhe recordava a inocência e a graciosidade de que era provida uma escultura grega, o *Espinário*. Ao perceber esse movimento, contou ao narrador a sua descoberta, porém este, ainda que também tenha feito a mesma analogia, disse-lhe que não havia percebido nada. O jovem, na tentativa de provar o ocorrido, passou a repetir o movimento por inúmeras vezes, porém não conseguia alcançar a graça do movimento original, pois a sua consciência impedia-o de repetir a graça natural, que somente

15. KLEIST, Heinrich von. *Der Zweikampf, Die heilige Cäcilie, Sämtliche Anekdoten, Über das Marionettentheater und andere Prosa*, 2012.

16. Idem. *Sobre o teatro de marionetes*, 1998. (Todas as traduções de citações desse texto são de autoria de José Filipe Pereira, Edição: ACTO. Instituto de Arte Dramática, 1998.) “[...] welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewusstsein anrichtet.” Idem. *Der Zweikampf, Die heilige Cäcilie, Sämtliche Anekdoten, Über das Marionettentheater und andere Prosa*, 2012, p. 84.

17. Idem. *Der Zweikampf, Die heilige Cäcilie, Sämtliche Anekdoten, Über das Marionettentheater und andere Prosa*, 2012, p. 86. “[...] os seus olhos nos meus, como se pudera ler a minha alma, ficava com a garra levantada, pronto a atacar e, quando os meus ataques não eram senão esboçados, não se movia”. Idem. *Sobre o teatro de marionetes*, 1998, p. 6.

18. Idem. *Der Zweikampf, Die heilige Cäcilie, Sämtliche Anekdoten, Über das Marionettentheater und andere Prosa*, 2012, p. 86-87. “Vemos que no mundo orgânico quanto mais a reflexão parece fraca e obscura mais a graça é soberana e radiante. — No entanto, como a intersecção de duas linhas situadas do mesmo lado de um ponto se encontra subitamente do outro lado, após haver atravessado o infinito, ou como a imagem dum espelho côncavo retorna subitamente junto a nós depois de se ter afastado até ao infinito: assim retorna a graça quando a consciência passou ela também por um infinito; de maneira que ela aparece sob a sua forma mais pura nesta anatomia humana que não tem qualquer consciência, ou que tem uma consciência infinita, isto é, num manequim, ou num deus. — Em consequência, disse-lhe eu um pouco sonhador, deveríamos comer uma vez mais o fruto da Árvore do Conhecimento, para recair no estado da inocência? — Sem qualquer dúvida, respondeu-me; é o derradeiro capítulo da história do mundo”. Idem. *Sobre o teatro de marionetes*, 1998, p. 7.

é proveniente de movimentos inconscientes. Assim, passado algum tempo, a frequência com que o jovem intentava reproduzir o movimento deixou-o sem qualquer rastro do encanto que lhe era próprio.

Na segunda parábola, o bailarino conta ao narrador que estava viajando pela Rússia e encontrava-se na casa de um senhor amigo seu quando o filho mais velho deste convidou-o para praticar esgrima. O bailarino, derrotando facilmente o jovem, é desafiado por ele a enfrentar um urso que seria páreo para ele na esgrima. Estupefato diante do urso, o bailarino começa a atacá-lo, porém o urso rebatia simplesmente todos os movimentos que ele realizava: “Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht”¹⁷.

No ensaio, essas duas narrativas permitem-nos associar a plenitude do homem às duas extremidades a que o mundo circular nos encaminha: se a primeira parábola mostra a perda da graça, da beleza, através da perda da inocência, a segunda eleva a figura do urso à divindade: ao rebater cada ataque do bailarino como se previsse as intenções dos seus movimentos, como se lesse em sua alma a forma do movimento, o urso age como o Deus que possui consciência total. O jovem desprovido de consciência (a marionete, portanto) e o urso são, para Kleist, representativos das duas portas do paraíso: o homem partiu da primeira e deve chegar à segunda. Assim, o bailarino e o narrador concluem que

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. - Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.¹⁸

A metáfora religiosa da expulsão do homem do paraíso evocada por Kleist é poetizada e transposta para a estética, criando a imagem do homem que perde a sua plenitude e tem

agora de viver sob o signo do fragmento, da realidade assoladora. A árvore do conhecimento tirou dele a inocência, e ela deve, agora, fazê-lo avançar ao infinito da consciência através de seu fruto. À queda do homem descrita na Bíblia, originada pelo fruto da árvore do conhecimento, conflui a sua fragmentação, também presente em Schiller, ocasionada pelo desenvolvimento do conhecimento humano. Se a paridade que liga a teoria de Kleist à de Schiller é reconhecida pela atribuição da fragmentação do homem ao conhecimento e à posterior unidade que perpassa o caminho desse mesmo conhecimento, o seu afastamento se dá justamente na forma como o homem deverá percorrer esse caminho. Em Schiller, essa volta se dá pela educação estética, que conciliará harmoniosamente os polos de que o homem é constituído: natureza sensível e racional, prezando uma unidade clássica. Porém, em Kleist, longe do equilíbrio atestado por Schiller, a disjunção entre graça e razão atinge proporções irreversíveis, que necessitarão do abate de uma ou outra para que a plenitude possa ser novamente alcançada. Kleist fundamenta que a volta somente será permitida pelo máximo conhecimento, adquirido quando o homem provar novamente da árvore do conhecimento, e não através de um processo de educação estética, de imitação de um modelo que, para ele, mostra-se falho.

Segundo Hohoff¹⁹, os estágios de desenvolvimento da consciência descritos nesse texto lembram a psicologia romântica, o cristianismo e sua teoria sobre a graça, porém o que fica mais evidente é que todas essas ideias foram concatenadas por Kleist para articular um “sistema” com base na doutrina gnóstica da autorredenção. Se o gnosticismo é baseado na crença de que o homem somente consegue se libertar dos sofrimentos do mundo através do conhecimento – conhecimento este não de base científica, mas sim transcendental –, o que Kleist mostra em seu *Teatro de marionetes* é que o homem, ao conhecer-se a si mesmo e ao mundo por meio de um conhecimento intuitivo, e não científico ou mimético, conseguirá encontrar a salvação, o retorno ao paraíso. Essa é a diferença básica entre a forma de obtenção da plenitude do homem em Schiller e em Kleist, o que faz este aproximar-se mais dos ideais românticos de valorização da inconsciência, da intuição.

Essa busca da verdade absoluta em Kleist, assim, não deixa de ter relação com a ideia de Victor Hugo de abertura de horizontes da arte para os elementos que estão presentes na realidade: não só a beleza, mas também o feio, o disforme e o grotesco devem ser introduzidos na arte para que ela, através do drama, possa representar não só o homem, mas também o todo que o cerca. A harmonia intimamente ligada à beleza na arte clássica demonstra a sua falta de completude, na medida em que não compreende o todo que constitui a vida. O drama é, para

19. HOHOFF, Curt. *Heinrich von Kleist: 1777/1977*, 1977, p. 140.

Victor Hugo, portanto, a forma de poesia que está diretamente associada ao homem moderno, pois ele representa a estética do real, da verdade, que não coloca em cena os homens blindados pela aura da perfeição, mas, sim, simplesmente o homem:

No drama, tal como se pode, se não executá-lo, pelo menos concebê-lo, tudo se encadeia e se deduz assim como na realidade. O corpo representa o seu papel como a alma; e os homens e os acontecimentos, postos em jogo por esse duplo agente, passam alternadamente, cômicos e terríveis, algumas vezes terríveis e cômicos, ao mesmo tempo. [...] Porque os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera que parodia sua inteligência.²⁰

20. HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*, 2007, p. 49.

21. *Ibidem*, p. 36.

Não há espaço para a idealização que exclui o feio da arte; ao lado do grandioso está o baixo, pois o homem não é só constituído de beleza. A beleza, segundo Victor Hugo²¹, é uma forma que mantém uma simetria e harmonização completas, porém restritas, como se apresentassem apenas uma face, enquanto o feio apresenta mil faces, pois é impuro, passível de mesclas; ele revela a besta humana. Dessa forma, o drama é a poesia completa na medida em que põe lado a lado os contrários da vida real.

Ainda que Victor Hugo tenha pincelado o termo grotesco a partir de metáforas e não o tenha, de fato, sistematizado teoricamente, suas ideias fortaleceram o propósito romântico de desvencilhar a arte nova da antiga, elevando essa categoria ao *status* de agente diferenciador. Hugo colocou em evidência um processo de construção artística que já figurava na arte romântica com força, fato comprovado pela caracterização que Heinrich von Kleist deu aos personagens de seus dramas.

Penthesilea e Thusnelda: as fúrias kleistianas

Segundo Victor Hugo, a inserção do grotesco na arte torna esse elemento um ponto de contraste para o sublime, uma forma de elevação do belo que o deixa mais perceptível, pois a contraposição do sublime com o próprio sublime não produz esse contraste: ele dá ao belo “uma coisa de mais puro, de mais sublime”²². Antecipando alguns passos dessas características, Kleist, em *Penthesilea* (1808)²³ e em *Die Hermannschlacht* (*A batalha de Hermann*, 1808)²⁴, cria duas heroínas, Penthesilea e Thusnelda, que possuem as características do elevado e do baixo: a primeira é uma rainha amazona que é descrita como possuidora de “dignidade e graça”, mas que liberta a sua animalidade ao devorar

22. *Ibidem*, p. 34.

23. KLEIST, Heinrich von. *Penthesilea*, 2012.

24. KLEIST, Heinrich von. *Die Hermannschlacht*, 1982.

o seu amado; a segunda é uma princesa alemã de belos cabelos dourados que, movida por uma vingança, prende o homem que a cortejava em uma jaula para que uma urso o devore. Assim, percebemos que, nessas duas heroínas, confluem ações moralmente boas e más que provocam o horror diante da mescla de contrários que os dois dramas abordam; é a realidade e todas as suas contradições mais absurdas que são encenadas e que possuem como resultado o elemento grotesco.

A peça *Penthesilea* conta-nos a história da rainha amazona Penthesilea, que vai à guerra de Tróia com seu exército para capturar bravos guerreiros para a fecundação das guerreiras amazonas. Na guerra, ela se depara com o divino Aquiles, apaixonou-se perdidamente por ele e, como somente poderia conquistá-lo por meio da espada, ataca-o vorazmente, até que o herói consegue derrubar a rainha amazona do cavalo. Nesse momento da tragédia, ressoa o mito do encontro de Penthesilea e Aquiles, pois, ao vê-la cair de seu cavalo, o filho de Peleu empalidece e impressiona-se com “seus olhos moribundos”²⁵. Possuído de amor, Aquiles desfaz-se do escudo e da espada e decide dizer a Penthesilea – que não se lembra do ocorrido – que ela o derrotou em combate e que, portanto, ele é seu prisioneiro. Esse embuste será o mote para o desenlace da tragédia. Penthesilea descobre que, na verdade, ela fora abatida por Aquiles. O herói desafia-a para um combate, em que se prostraria aos pés da heroína para cumprir com a sua vontade. Porém, Penthesilea não entende as reais intenções de Aquiles e ataca-o com cães, rasgando-lhe o peito com os próprios dentes. Morto Aquiles, Penthesilea, após um breve momento, recobra a consciência do que acabara de ocorrer e morre aniquilada pela dor de ter matado o seu amor.

Se o tema elegido por Kleist para a composição de sua peça é clássico, a configuração dada ao texto parte de uma visão inteiramente pessoal sobre o mito da rainha amazona, apagando a atitude clássica de comedimento e opacidade para representar um ritual dionisíaco de autodestruição, que nos é mostrado no palco pela exacerbação de sentimentos a que é jogada a heroína da peça. A unidade clássica é tomada de chofre por um turbilhão de sentimentos que são devidamente amparados pela ambientação criada por Kleist para a contextualização das ações dos personagens. Cada ação que se dá no palco tem respaldo nesse mito recriado e ambientado para possibilitar os diversos movimentos que oscilam entre a violência e a brandura, numa tentativa de síntese que procure abarcar, na figura antitética da heroína Penthesilea, a beleza e a sua caracterização grotesca, que realmente a transformam num animal, num monstro em cena.

A heroína é a verdadeira plasmação romântica entre o bem e o mal de que é constituído seu ser, ela é a representante da

25. Esse mito foi narrado no poema épico *Etiópica*, de Arctino de Mileto, do qual restou apenas um resumo na *Crestomatia de Proclo*, e também nas *Posthoméricas*, poema épico de Quinto de Esmirna que narra os eventos que estão entre a morte de Heitor e a queda de Tróia. No mito original, Aquiles mata Penthesilea com uma lança que atravessa seu cavalo e fere-a. O herói, ao olhar em seus “olhos de moribunda”, arrepende-se de tê-la matado, pois poderia fazer dela sua esposa.

26. GUINSBURG, Jaime; ROSENFELD, Anatol. “Um encerramento”, 2005, p. 292.

27. LUKÁCS, György. “A tragédia de Heinrich von Kleist”, 2012, p. 252.

busca de uma síntese de elementos contrários que, segundo Rosenfeld e Guinsburg²⁶, fez com que Kleist fosse um dos primeiros autores a redescobrir o dionisíaco e com ele celebrar um ritual antropofágico que colocou em evidência o aspecto grotesco que a arte romântica vem agora trazer aos olhos do público. A “desumanização” que Kleist faz da Antiguidade é, segundo Lukács²⁷, “uma guinada na história do drama alemão”, pois essa modernização e a inserção da barbárie na Antiguidade podem ser entendidas como predecessoras das ideias nietzschianas que fervilharam o século XIX. Assim, essa barbarização da Antiguidade Clássica e a recriação de seus mitos tonalizam uma cultura que estava imersa na pureza e opacidade criadas por clássicos e iluministas, dando a Kleist o mérito de ter sido o pioneiro do dionisíaco no início do século XIX.

Nessa peça, percebemos a construção da heroína por meio de um oxímoro: a sua realidade é baseada nos valores das amazonas e sua insubmissão a qualquer homem, mas também em valores amorosos provenientes de sua condição humana, que lhe despertam o desejo de confessar o seu amor por Aquiles. Essa contradição torna-se evidente quando inconsciência e consciência parecem atuar conjuntamente nas ações de Penthesilea, ou seja, a gradual perda de consciência entra em ação como forma de amenizar o contrato ético estabelecido entre ela e a sociedade de amazonas para possibilitar a realização do desejo, enquanto a consciência deixa ativa a sua índole bélica nos atos de violência e dominação de Aquiles. Dessa forma, ela cria para si e para Aquiles um mundo ideal em que a guerra é a possibilidade de realizar um amor impossível, pois a realidade impede-a de subjugar-se a um guerreiro. É notável em Penthesilea, portanto, uma perda de consciência gradativa, em que o ideal sonhado vai sobrepondo-se à realidade que lhe parece estranha, até o ponto em que, em vista dessa realidade enganosa, o ideal mescla-se ao seu caráter bélico e toma as rédeas na condução da ação, fazendo com que os movimentos de Penthesilea sejam regidos pela fúria incontida de realizar o desejo presente no ideal, mas que, ao mesmo tempo, cumpre com a sua função de guerreira amazona que, literalmente, mata o amor dedicado a qualquer homem.

Assim, os mal-entendidos em que os heróis caem preparam a catástrofe final, em que Aquiles será literalmente consumido pelo amor de Penthesilea. E não há como não pensar que o grande tema dessa tragédia seja o consumo do homem pela realidade, pois o impulso de amor de Penthesilea é movido pelo prazer de alcançar o objetivo inicialmente proposto, porém a dor causada pela consciência da impossibilidade de submissão a esse amor, pela impossibilidade de realização dele, faz a heroína criar um ideal em que possa alcançar a plenitude. A satisfação do prazer infringe a conduta a ser seguida, e nisso reside o em-

bate entre consciência e inconsciência. Quando a heroína se deixa submeter pela inconsciência, pelo instinto, sua animalidade transparece:

MEROE. [...] Sich über ihn, und reißt – reißt ihn beim Helmbusch,
Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt,
Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken,
Dass von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder!
Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend,
Rührt ihre sanfte Wange na, und ruft:
Penthesilea! meine Braut! was tust du?
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?
Doch sie – die Löwin hätte ihn gehört,
Die hungrige, die wild nach Raub umher,
Auf öden Schneegefilden heulend treibt;
Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hundem die wetteifernden,
Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
In seine linke sie; als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.²⁸

Ela abocanha justamente o lado esquerdo do peito, o coração, que era o seu alvo. Impossibilitado de ser sentido, seu desejo de possuir o coração de Aquiles é concretizado fisicamente; enquanto ela acreditava cobrir seu amor de beijos, na verdade estava engolindo-o:

PENTHESILEA.
So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das eine für das andre greifen.²⁹

O horror e o riso macabro suscitados pela proposição de Penthesilea ao destacar a proximidade sonora dos vocábulos *Küsse* e *Bisse* (beijar e morder) ressaltam ainda mais o grotesco da ação. Ela consome literalmente o objeto de seu amor em um ritual antropofágico que a transforma em uma figura grotesca que nada mais nos parece que um dos animais que se servem do corpo de Aquiles. Para Penthesilea, o seu movimento inconsciente condiz às suas intenções: ela queria cobrir o seu amor de beijos, e o seu inconsciente mostrava-lhe isso:

PENTHESILEA.
Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb ihn, o so sehr,
Dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin!
Gesättigt sein' zum Eke list sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sieh her: als ich an deinem Halse hing,

28. KLEIST, Heinrich von. *Penthesilea*, 2012, p. 102. Todas as traduções de citações da peça *Penthesilea* são de autoria de Rafael Gomes Filipe, Edição: Porto Editora, 2003. “MEROE. [...] Ela é só mais uma cadela, entre os cães que o abocanham – este mordendo-lhe o peito, aquele filando-lhe a nuca. Aquiles, que se revolve nas rubras golfadas do seu próprio sangue, ainda lhe aflora com a mão a mimosa face, e exclama: “Penthesilea, minha noiva, que fazes? É esta a Festa das Rosas que me prometias?”. A leoa faminta que, no pertinaz encaicho da presa, vagueia uivante por desoladoras campinas geladas, teria ouvido a sua súplica. Mas ela, ela arranca-lhe a couraça do corpo e crava-lhe os dentes no nível do peito; ela e os cães, à compita: Oxus e Sfinx abocanhando o lado direito, ela o lado esquerdo... Quando apareci, escorria-lhe o sangue da boca e das mãos”. Idem. *Penthesilea*, 2003, p. 189.

29. Idem. *Penthesilea*, 2012, p. 115. “PENTHESILEA. Foi, pois, um erro. Beijar... rasgar... são palavras que rimam. E quem ama de todo o coração, pode pensar uma coisa, e fazer outra”. Idem. *Penthesilea*, 2003, p. 216.

30. Idem. *Penthesilea*, 2012, p. 116. “PENTHESILEA. Muitas são as mulheres que se penduram ao pescoço do amigo e lhe dizem: Amo-te tanto – oh!, tanto!, que seria capaz de te comer! Mas, mal proferiram estas palavras, logo essas tolas ficam saciadas até à repugnância. Eu, porém, meu querido, não procedi assim. Pois, quando te enlacei o pescoço, foi para cumprir a minha promessa – sim – palavra por palavra. Como vês, não estava tão doida como poderia parecer”. Idem. *Penthesilea*, 2003, p. 217.

31. Idem. *Penthesilea*, 2012, p. 103. “Tão ajuizada, tão cheia de dignidade e de encanto!” Idem. *Penthesilea*, 2003, p. 190.

32. Idem. *Penthesilea*, 2012, p. 9. “DIOMEDES. [...] A loba esfomeada não persegue a presa, que o seu olho cruel escolheu, através das florestas cobertas de neve, como ela procura Aquiles por entre as nossas fileiras”. Idem. *Penthesilea*, 2003, p. 17.

33. Idem. *Penthesilea*, 2012, p. 103. “Ali está ela agora, especada, muda, a atroz criatura, junto do cadáver que a matilha fareja, de olhos fixos no vazio infinito, o arco vitorioso pendente do ombro.” Idem. *Penthesilea*, 2003, p. 190.

Hab ich's wahrhaftig Wort für Wort getan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.³⁰

A loucura mescla-se à sensatez que sua condição de guerreira, na realidade, exige, justificando mais uma vez a ação horrenda por um sentimento sublime, o amor. Em estado de inconsciência, concretiza-se aquilo que o amor exige da heroína. Porém, a consciência ordena-lhe a ação bizarra, e a posterior compreensão de sua ação faz com que ela enxergue o horrendo. Sua razão, ao sucumbir ao poderio do instinto, torna-a o espectro da violência; porém, há o indício de uma consciência que a impele ao ato violento. O contraste instaurado entre um estado e outro é evidente: ao lançar-se ao abismo do inconsciente, a ação de morder Aquiles representa, nesse mundo ideal, o cobri-lo de beijos, ao mesmo tempo em que fica latente em sua consciência a inevitabilidade de tal ação. Morder e cobrir de beijos são, portanto, representantes desse embate entre amor e ódio, esta mescla de contrários de que o grotesco é constituído.

Dessa forma, se inicialmente Kleist caracteriza Penthesilea como uma heroína provida de todos os atributos das heroínas tipicamente clássicas, “So voll Verstand und Wurd und Grazie”³¹, aos poucos esses atributos são sobrepostos pela sua inclinação à obstinação animal, instintiva, com que busca alcançar seu objetivo de conquistar Aquiles pela espada:

DIOMEDES.

[...]

So folgt, so so hungerheiss, die Wölfin nicht,
Durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute,
Die sich ihr Auge grimmig auserkor,
Als sie, durch unsre Schlachtreihn, dem Achill.³²

A loba Penthesilea caça a sua presa, e essa obstinação alcançar a loucura em seu ápice. A violência que será empregada por Penthesilea já é reflexo das próprias palavras que são proferidas na descrição de suas ações pelos personagens da tragédia. O que antes constituía a dominação de um estado de beleza e elevação é contraposto a uma dominação da natureza instintiva:

MEROE.

Jetzt steht sie lautlos da, die Grauensvolle,
Bei seiner Leich, umschnüffelt von der Meute,
Und blicket starr, als wär's ein leeres Blatt,
Den Bogen siegreich auf der Schulter tragend,
In das Unendliche hinaus, und schweigt.³³

Se, pensando no ensaio de Kleist, *Über das Marionettentheater*, por um lado, este estado de inconsciência de Penthesilea equivale à inocência da marionete, que não tem consciência de seus

movimentos, por outro lado, pode ser entendido como um estado correspondente à consciência total do Deus, uma vez que esta lhe permite enxergar a impossibilidade de realização desse amor, a prevalência do orgulho de que é constituído o seu ser e do seu papel como regente de uma sociedade de mulheres guerreiras. A ação de matar Aquiles é, dessa forma, o único meio de preservar-se e de preservar quem ela deve proteger. Somente a total consciência dessa realidade permite-lhe a ação. A entrega ao estado animal comprova, portanto, a sua entrega real à humanidade que não lhe possibilita vivenciar a experiência amorosa. O homem e a besta unem-se nessa heroína com o propósito de libertação: a volta à ordem necessita dessa ação e da posterior morte de Penthesilea, pois o excesso de orgulho e de amor desequilibrara a ordem natural que constituía a sociedade das Amazonas, e é preciso que Penthesilea e Aquiles sejam abatidos para o retorno ao “paraíso”.

Assim, a completude da heroína é comparável à completude da marionete e do urso, seres desprovidos de consciência que conseguem revelar o seu íntimo, a sua vontade suprema através da inconsciência ou da consciência total. A vontade maior de Penthesilea é concretizada através do sonambulismo, que a prepara para a prática da ação que tanto ansiava: chegar à plenitude do amor através da consumação. O ritual antropofágico que ali se processa adquire ares de realização e triunfo sobre a consciência que impedia a consumação do amor. Orgulho e amor somente poderiam ser conciliáveis em Penthesilea por meio desse ritual, em que a heroína consegue subjugar o herói e ao mesmo tempo “cobrir-lhe de beijos”, consagrando, assim, a sua vontade. A volta da consciência é também a derrocada da plenitude da amazona, e só a morte poderá conciliá-la novamente consigo mesma.

À vista disso, Penthesilea, que sucumbe à dor após o reconhecimento de seu crime, é metaforizada por Kleist a partir da figura do roble que é arrancado pelo furacão devido à sua frondosa copa:

Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann.³⁴

O orgulho e o amor de Penthesilea ao excesso fizeram com que ela fosse derribada pela impossibilidade de conciliação entre o seu ideal e a realidade que teimava em desfazer seus sonhos. A dor sobrelevada acima dos limites é o mote para a derribada de Penthesilea aos abismos da loucura. A incompatibilidade entre homem e mundo encontra na morte a única possibilidade de unificação do amor que a realidade impede; a morte de

34. Idem. *Penthesilea*, 2012, p. 118. “Tombou porque florescia soberba, pletórica de seiva! O roble, já sem vida, resiste ao furacão – mas ao que é forte e robusto, a esse derriba-o ele com fragor, pois pode agarrá-lo pela copa!” Idem. *Penthesilea*, 2003, p. 221.

Penthesilea é símbolo para essa compreensão de que a realidade nunca lhe será compatível.

Na peça *Die Hermannsschlacht*, Kleist recria a batalha em que Armínio, príncipe dos queruscos, derrota o general romano Quintilius Varus na floresta de Teutoburg em 9 d. C. Armínio consegue articular as tribos germânicas e uni-las para derrotar o aparentemente invencível exército romano. Concomitantemente a esse clima bélico, Thusnelda, esposa de Armínio, é impelida por ele a deixar-se cortejar por Ventidius, um legado romano, que se mostra apaixonado por ela: ele a salva de um auroque, com ares de príncipe encantado, e depois corta uma mecha de seus cabelos e pressiona-a apaixonadamente contra os lábios, em sinal de sua devoção à princesa.

Thusnelda, durante toda a peça, é descrita como uma moça ingênua, que, apesar de inicialmente ser forçada pelo marido a agradar Ventidius, deixa-se levar pelas investidas e declarações de amor do legado romano. Armínio alerta-a sobre a possível enganação de Ventidius, que a corteja para poder ter uma aliada germânica na guerra, porém, quando Armínio está para colocar o seu plano de derrotar os romanos em prática, Thusnelda suplica-lhe que poupe a vida de Ventidius. Armínio, então, conta-lhe que encontrou uma carta do legado romano endereçada à princesa Lívia, de Roma, com a mecha de cabelo de Thusnelda, e que o conteúdo da carta revelava que a mecha era uma amostra dos cabelos que Ventidius iria mandar à princesa quando dominasse o povo querusco. Anteriormente, Armínio havia contado a Thusnelda que os romanos, quando conquistam um povo germânico, tosquiavam as mulheres de cabelos dourados e arrancam-lhes os dentes de marfim para adornar as princesas romanas, que possuem os cabelos “pretos e gordurosos, como os de bruxas”³⁵ e os dentes pretos. Ela encara essa mensagem como um conto de fadas, através do riso:

35. Idem. *Werke in einem Band*, 1990, p. 460.

“Schwarz und fett, wie Hexen!”
(Todas as traduções de citações da peça *Die Hermannsschlacht* são de minha autoria.)

THUSNELDA

Ach, was! Ventidius hat mir gesagt,
Das wär ein Märchen.

HERMANN

Ein Märchen! So!

Ventidius hat ganz recht, wahrhaftig,

Sein Schäfchen, für die Schurzeit, sich zu kirren.³⁶

36. Ibidem, p. 461.

“THUSNELDA: Ah, o quê!
Ventidius me disse que isso era um conto de fadas.
HERMANN: Um conto!
Então! Ventidius é muito justo, verdadeiro, para amaciar suas ovelhas para o tempo do tosquio”.

Porém, quando descobre a carta de Ventidius, seu riso transforma-se em horror. Ela fica furiosa e coloca em prática a sua vingança: atrai Ventidius a um parque durante a noite escura – aqui já temos o espaço como atributo sombrio da cena – dizendo que é Gertrud, sua dama, e o tranca em uma jaula com uma urso faminta. Essa cena leva-nos ao elemento grotesco em Thusnelda, pois ela assiste a tudo impassível, obstinada a

completar sua vingança. Ventidius suplica a Zeus a misericórdia, porém Thusnelda, longe de impressionar-se com o horror da cena, faz chacota da situação de Ventidius:

VENTIDIUS

Die zottelschwarze Bärin von Cheruska,
Steht, mit gezückten Tatzen, neben mir! [...]

THUSNELDA

Die Bärin von Cheruska? [...]

THUSNELDA

Thusnelda, bist du klug, die Fürstin ists,
Von deren Haupt der Livia zur Probe,
Du jüngst die seidne Locke abgelöst!
Laß den Moment, dir günstig, nicht entschlüpfen,
Und ganz die Stirn jetzt schmeichelnd scher ihr ab!

VENTIDIUS

Zeus, du, der Götter und der Menschen Vater,
Sie bäumt sich auf, es ist um mich geschehn! [...]

THUSNELDA *durch das Gitter*

Ach, wie die Borsten, Liebster, schwarz und starr,
Der Livia, deiner Kaiserin, werden stehn,
Wenn sie um ihren Nacken niederfallen!
Statthalter von Cheruska, grüß ich dich!
Das ist der mindste Lohn, du treuer Knecht,
Der dich für die Gefälligkeit erwartet!

VENTIDIUS

Zeus, du, der Götter und der Menschen Vater,
Sie schlägt die Klaun in meine weiche Brust! [...]

VENTIDIUS

Ach! O des Jammers! Weh mir! O Thusnelda!

THUSNELDA

Sag ihr, daß du sie liebst, Ventidius,
So hält sie still und schenkt die Locken dir!³⁷

O riso sombrio de Thusnelda torna ainda mais horrível o ato de crueldade ali encenado. Ela se torna uma figura grotesca que não se animaliza, como Penthesilea, mas que se alia a uma fera para cometer a sua vingança. E não é por acaso que o animal escolhido por Kleist para a composição dessa cena seja uma urso: por ser uma fêmea, ela se torna o duplo da princesa querusca, o seu lado bestial que é liberto para a vingança. Assim, a própria comparação é estabelecida no diálogo formado entre o trio Thusnelda, Ventidius e a urso. Ventidius identifica a urso como “a urso preta desgrenhada de Querusco”, o que segue à pergunta de Thusnelda e a afirmação que se subentende: a urso é a princesa de Querusco, cujos cachos dourados Ventidius prometeu à princesa Livia. O contraponto entre os cabelos dourados da princesa e os pelos pretos desgrenhados da urso estabelecem o duplo, a libertação do grotesco. Além disso, as súplicas de Gertrud durante a ação aproximam muito Thusnelda da urso:

GERTRUD *in die Szene eilend*

Du Furie, gräßlicher, als Worte sagen [...]

37. *Ibidem*, p. 619-620.

VENTIDIUS A urso preta desgrenhada de Querusco está ao meu lado com as patas contraídas! [...]

THUSNELDA A urso de Querusco? [...]

Thusnelda é, você é inteligente, a princesa, de cuja cabeça, para Livia, como amostra, você recentemente tirou o cacho de seda! Não deixe o momento, favorável a você, escapar, e toda a testa agora lisonjeiramente rape!

VENTIDIUS Zeus, você, pai dos deuses e dos homens, ela se ergue, o que vai acontecer comigo! [...]

THUSNELDA *através da grade.*

Ah, como as cerdas, pretas e rígidas, querido, de Livia, sua imperatriz, vão ficar se ela cair em torno do seu pescoço! Governante de Querusco, eu lhe cumprimento! Esta é a recompensa mínima, a você, servo fiel, que esperou pelo favor!

VENTIDIUS Zeus, você, pai dos deuses e dos homens, ela bate as garras em meu seio macio! [...]

Ah! Oh lástima! Ai de mim! Oh Thusnelda!

THUSNELDA Diga a ela que você a ama, Ventidius, assim ela ficará em silêncio e te dará os cachos!

GERTRUD [...]

– Das Ungeheu'r! Sie hält ihn in der Hand.
Auf Thusnelda deutend.

Gertrud. Die Gräßliche! – Ihr ewgen Himmelmächte!³⁸

38. Ibidem, p. 619.

GERTRUD *correndo pelo cenário.*

Você, Fúria, a mais abominável
que a palavra diz. [...]

– O monstro! Ela a [a chave da
jaula] segura em sua mão.

Apontando para Thusnelda. [...]

A abominável! – Pelos poderes
eternos do céu!

39. Ibidem, p. 625.

“Isso já aconteceu. Deixe.”

Assim como Penthesilea, portanto, a princesa Thusnelda, que possui o título nobre, é bestializada com os atributos de fúria, monstro, abominável, mesclando o baixo e o elevado na composição do drama. Porém, diferentemente de Penthesilea, Thusnelda planeja a sua vingança e é espectadora consciente da morte de Ventidius. Ela somente perde a consciência – desmaia nos braços de Gertrud – quando a urso já o aniquilou, ela aparecerá novamente na penúltima cena, em que terá apenas uma fala, respondendo ao cumprimento de Armínio por ela ter honrado a sua palavra: “Das ist geschehn. Laß sein”³⁹. Armínio lhe dirá que ela parece pálida, o que nos indica que o ato afetou-a profundamente. Dessa forma, se estabelecermos novamente o intertexto com o *Teatro de marionetes*, percebemos que essa consciência de Thusnelda assemelha-se muito à consciência total do Deus, do urso que rebate todos os movimentos do esgrimista. Ela passa de um estado de inocência, em que acreditava no amor de Ventidius, e chega a um estado de consciência total, em que entende a verdadeira realidade que a rodeia; na guerra, o amor pode cegar e levar à queda de todo um império.

É impossível dissociar esse drama de Kleist de seu teor nacionalista, uma vez que a peça foi escrita na época em que Napoleão avançava seus domínios sobre o território germânico. Na condição de militar prussiano, era nítido para Kleist que a corrupção empreendida por Napoleão dos ideais da Revolução Francesa malogrou o pouco que ainda lhe restava de esperança. Essa época fez insurgir no escritor um forte nacionalismo, que foi traduzido em sua obra através de poemas que incitam a violência extrema contra os franceses, e mais especificamente contra Napoleão. É nessa onda reacionária que ele escreve *Die Hermannsschlacht*, que, segundo Lukács⁴⁰, é “o único drama alemão dessa época no qual o anseio de libertação dos alemães – apesar de todos os conteúdos reacionários – é configurado de maneira grandiosa”.

40. LUKÁCS, György. “A tragédia de Heinrich von Kleist”, 2012, p. 243.

Dessa forma, podemos entender a inserção dessa cena emblemática da urso quersca, portanto germânica, que mata o romano, como uma metáfora da vitória que Armínio empreenderá sobre os romanos e, posteriormente, da possível vitória do germânico ao jugo francês. A alegoria criada por Kleist na peça requer, portanto, essa representação, a partir da figura de Thusnelda, de uma sociedade dominada e que precisa se libertar das amarras que a detém. Thusnelda apenas demonstra que a sociedade deve estar preparada para salvar e libertar a sua nação, mesmo que seja cometendo atos horrendos como o dela.

A vingança é em Kleist muito presente, a julgar pelos inúmeros personagens que cometem atos vingativos, como Penthesilea, Thusnelda, Michael Kohlhaas, Gustav, etc. Peter-André Alt, em seu artigo “Poetische Logik verwickelter Verhältnisse: Kleist und die Register des Bösen” (“Lógica poética de relações complexas: Kleist e o registro do mal”)⁴¹, diz-nos que Kleist, em suas obras, faz uma redefinição do mal, tornando-o relativo, diferindo, portanto, da definição do mal contida no escrito kantiano *A religião nos limites da simples razão*. Segundo Kant, o mal provém do livre arbítrio do homem e não está ligado a qualquer inclinação física, pois requer o uso da liberdade, que não pode ser ligada aos impulsos sensíveis. A inclinação para o mal no homem está diretamente ligada à faculdade moral do arbítrio, portanto só existe onde há liberdade, o que torna contraditória a ligação da origem do mal à inclinação física, pois só em termos morais é que se pode falar em atos maus. A imputação do bem ou do mal na distinção kantiana às ações humanas tem que estar diretamente ligada ao livre arbítrio, e este, por sua vez, tem de obedecer à lei moral para que esta represente uma máxima do bem, impossibilitando o termo médio no homem entre o bem e o mal. Se a conduta boa ou má tem relação direta com a máxima moral, o que Kant nos irá dizer é que as ações más do homem não implicam em um caráter mau, mas, sim, essas ações devem ser tais que impliquem na inclusão de uma máxima que represente o mal e não o bem. Para que o homem possa ser considerado mau “por natureza”, há que estar imbricada nele uma máxima que norteie o seu comportamento e que traduza o seu caráter. Kant deixa explícito que o mal não pode se dar a partir da experiência, mas somente a partir de uma máxima má que foi incluída na moral do homem, daí muitos acharem que o mal é uma característica inata do ser humano.

Para Peter-André Alt, a diferença essencial entre essa concepção e a concepção kleistiana está na definição de Kant de que o mal e o bem não podem coexistir numa mesma pessoa; os textos de Kleist deixam claro que a origem do mal depende do contexto em que se encontra a pessoa que praticou a ação má, podendo coexistir, sim, essas duas instâncias antitéticas. Kleist diz que “Não pode ser um espírito mau o que está no vértice do mundo; é meramente um espírito não compreendido!”⁴², o que abre espaço para uma justificação do mal que parta de uma intenção que serve ao bem:

Zu den dunklen Leidenschaften, die Treibsätze des Bösen bilden, gehören Hass und Ehrgeiz, Gier und Wollust, Argwohn und Wut. Sie lassen sich jedoch nicht nur als Auslöser übler Taten, sondern zugleich als deren konstitutive Elemente betrachten. Durchmischt und versetzt mit zerstörerischen Affekten ist das Böse, das aus der moralischen

41. ALT, Peter-André. “Poetische Logik Verwickelter Verhältnisse”, 2009.

42. Heinrich von Kleist, apud. LUKÁCS, György. “A tragédia de Heinrich von Kleist”, 2012, p. 236.

Selbstvergessenheit resultiert, ebenso wie jenes, das der Subreption sittlicher Motive und der Willkür des Normverstoßes zugrunde liegt. Anders als Kant hat Kleist dabei nicht die Opposition der Leitbegriffe, sondern die permanente Interdependenz ihrer Begründungszusammenhänge im Auge: das Böse ist das Produkt verwickelter oder, mit Luhmann, paradoxer Verhältnisse.⁴³

43. ALT, Peter-Andre.

“Poetische Logik Verwickelter Verhältnisse”, 2009, p. 81. Todas as traduções de citações desse texto são de minha autoria. “As paixões obscuras que compõem os encargos propulsores do mal são ódio e ambição, cobiça e luxúria, ira e desconfiança. No entanto, eles podem ser considerados não apenas como a causa de ações más, mas, ao mesmo tempo, os seus elementos constitutivos. Misturando e misturado com as emoções destrutivas é o mal que resulta do auto-esquecimento moral, bem como aquilo que está subjacente à aquisição fraudulenta de motivos morais e da arbitrariedade da violação da norma. Ao contrário de Kant, Kleist não tem em mente a oposição de conceitos-chave, mas sim a permanente interdependência de seus contextos explicativos: o mal é produto da confusão ou, com Luhmann, uma situação paradoxal”.

44. Jacques Derrida, apud. ALT, Peter-Andre. “Poetische Logik Verwickelter Verhältnisse”, 2009, p. 70-71. “O teatro da crueldade não é promovido porque mostra o mal em seu conjunto que lhe afeta, mas pela consistência com a qual revela a improcedência de um mal que tenha perdido a sua estruturação semântica binária”.

45. KLEIST, Heinrich von. *Penthesilea*, 2012, p. 94. “Meio fúria, meio graça.” Idem. *Penthesilea*, 2003, p. 175.

Não é a destruição do bem pelo mal, mas, sim, a injustiça das ações dos personagens é provocada pelo emaranhado de ambiguidades que os impede de distinguir entre o bem e o mal. Os heróis de Kleist não têm poder de decisão moral, pois, diferentemente de Kant, as ações desses personagens acontecem em um mundo em que é impossível essa diferenciação. O sentido ambivalente que cada ação recebe nesse mundo impossibilita que os personagens consigam discernir se o seu ato pende para o bem ou para o mal. Cegados pela vingança que se torna objetivo mor, os personagens de Kleist estão inseridos em um mundo que ultrapassa as barreiras do bem ou do mal e que causa apenas o engano. Dessa forma, o mal, para Kleist, não está intrincado no homem desde o seu nascimento, mas é uma projeção das ambiguidades criadas por esse mundo de engano. Assim, ele não está enraizado no homem, mas se reflete nele como forma de superar a vivência na realidade; ele é resultado da falta de conhecimento do homem diante do mundo e de si mesmo.

Alt compara esse tipo de composição de Kleist a uma análise que Derrida faz do “teatro da crueldade” de Artaud: este renuncia às concepções de Deus em cena, uma vez que o teatro se torna o espaço onde Deus e suas concepções dão lugar a uma prática cruel que não abarca o teológico. Ele renuncia às diferenças binárias entre o bem e o mal para pôr em cena um mal que não mais faz parte desse sistema binário:

Zum Theater der Grausamkeit avanciert es nicht, weil es das Böse im Ensemble seiner es ermöglichenden Affekte zeigt, sondern durch die Konsequenz, mit der es die Grundlosigkeit eines Übels offenbart, das seine binäre semantische Strukturierung verloren hat.⁴⁴

Nessa eliminação da estrutura binária entre bem e mal, é interessante a inserção de um vocabulário que tenta eliminar essa contradição: quando Aquiles chama Penthesilea de “Halb Furie, halb Grazie”⁴⁵, há uma conversão sintagmática incomum, contraditória em seu cerne, pois une duas instâncias que se opõem; enquanto as Fúrias (ou Erínias) são dotadas de um aspecto horrendo, deusas da vingança encarregadas de punir os crimes cometidos pelos humanos, as Graças (ou Cárites) são as divindades do encanto, que acompanham a deusa Afrodite, a

deusa da beleza. A aproximação entre dois grupos de divindades tão distantes faz com que a caracterização de Penthesilea penda para a união de opostos que cria uma figura única e grotesca.

Já em *Thusnelda*, a sua aparência e a da urso são os pontos que criam a união entre a “bela e a fera”, pois Ventidius, na expectativa de seu encontro com a princesa, chama-lhe de “deusa” – “Mir wär die Göttliche so nah?”⁴⁶ –, o que posteriormente será substituído por “monstro do inferno” – “Was für ein Höllen-Ungetüm erblick ich?”⁴⁷.

Assim, há uma dificuldade em manter a sublimidade diante do disforme, pois as duas heroínas são completamente descharacterizadas no momento grotesco: adquirem ares de monstro, de fera. Bem e mal, fúrias e graças, belo e feio habitam nessas personagens amalgamando uma forma de teatro que não mais se baseará na grandeza de atos morais presentes nos heróis clássicos. O que choca agora o espectador/leitor é o horror, que provoca medo, espanto, estranhamento.

Kleist dá a Penthesilea e *Thusnelda* um tom de realidade e cruza que impressiona. Não conseguimos caracterizá-las a partir dos conceitos de bem ou mal pelo crime cometido; elas possuem tamanha profundidade de sentimentos avassaladores que misturam essas duas faces do caráter humano que Kant tanto afastou. A grandiosidade, a imensidão de suas ações está justamente nessa característica, que impossibilita ao espectador o alcance do entendimento diante dessas ações, não sendo possível identificar nenhum extremo, somente um jogo entre esses extremos. Essas figuras kleistianas fazem-nos estremecer de terror diante da crueldade de suas ações, sentimento esse que logo é abrandado por uma compreensão que vai além do ato cometido e busca justificativas para a maldade ali encenada.

Conclusão

A abertura de visão de que fala Victor Hugo é, em Kleist, uma abertura para entender que a realidade é caótica e que o homem não consegue apreendê-la em essência, e quando vislumbra uma possibilidade de completude, esta é destruída pelo engano, pelo malogro. Mais que a melancolia descrita por Hugo, o que vemos nas obras de Kleist é uma fúria constante. Assim, o inconsciente é um mundo de possibilidades, mas também uma forma de escapar à realidade conturbada, causando a desorientação diante dessa fantasia que é destoante da realidade. O horror é proveniente da própria realidade caótica, e por isso ele reflete a vida em essência, o homem em suas configurações

46. Idem. *Die Hermannsschlacht*, 1982, p. 618. “A deusa já estaria tão perto de mim?”

47. Ibidem, p. 619. “Que tipo de monstro do inferno eu avisto?”

grotescas e sublimes. Ao quebrar a estrutura binária entre bem e mal, Kleist atende a mais um quesito dessa nova forma de arte, revelando a mescla de contrários que constitui o homem do mundo moderno. Penthesilea e Thusnelda, dessa forma, são representativas do homem fragmentado na dissonância entre o ser e o parecer, entre o instinto e a razão, entre a beleza e a feiura de homens grotescos.

Referências

ALT, Peter-Andre. “Poetische Logik Verwickelter Verhältnisse: Kleist und die Register des Bösen”. *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2009, p. 63-81.

ESMIRNA, Quinto de. *Posthoméricas*. Edición de Francisco A. García Romero. Madrid: Akal, 1997.

GATTI, Icaro Francesconi. *A Crestomatia de Proclo*: tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio. 2012. Dissertação (Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

GUINSBURG, Jaime; ROSENFELD, Anatol. “Um encerramento”. In: GUINSBURG, Jaime (Ed.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 275-294. (Stylus, 3)

HOHOFF, Curt. *Heinrich von Kleist: 1777/1977*. Tradução de Felipe Bosso. Bonn Bad Godesberg: Inter Nationes, 1977.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Morão. Coimbra: Edições 70, 1992.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KLEIST, Heinrich von. *Der Zweikampf, Die heilige Cäcilie, Sämtliche Anekdoten, Über das Marionettentheater und andere Prosa*. Stuttgart: Reclam, 2012.

_____. *Penthesilea*. Tradução e Posfácio de Rafael Gomes Filipe. Porto: Porto Editora, 2003.

_____. *Penthesilea*. Stuttgart: Reclam, 2012.

_____. *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Paul Staf. Berlin; Darmstadt; Wien: Buch-Gemeinschaft, 1960.

_____. *Sobre o teatro de marionetes*. Tradução de José Filipe Pereira. Estarreja: Acto – Instituto de Arte Dramática, 1998.

_____. *Werke in einem Band*. Herausgegeben von Helmut Sembdner. München: Carl Hanser Verlag, 1990.

LUKÁCS, György. “A tragédia de Heinrich von Kleist”. Tradução de Manoela Hoffman Oliveira. *Idéias*, Campinas, n. 5, p. 234-270, 2012.

SCHILLER, Friedrich. *Ausgewählte Werke*. Fünfter Band. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1950.

_____. *Sobre poesia ingénua e sentimental*. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade

Juliana Ciambra Rahe Bertin
UFMS/CPTL

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar como o monstro moderno se apresenta na literatura. No deslocamento do monstro físico para o monstro moral, identificado por Foucault, a monstruosidade deixa de ser visualmente identificável no aspecto físico. Pretendemos mostrar como outros atributos que integram a configuração da monstruosidade também passam por transformação, pontuando nossa análise com exemplos de textos literários da literatura inglesa do século XIX e de narrativas literárias brasileiras de Machado de Assis, Rubem Fonseca e Lourenço Mutarelli. Nosso objetivo é apontar como a atualização das características dos monstros acaba aproximando tais figuras cada vez mais do humano, em um deslocamento que embaça as fronteiras que separam nós e eles, identidade e alteridade, humanidade e monstruosidade.

Palavras-chave: Monstruosidade; Monstro Comportamental; Literatura Brasileira.

Abstract

This study aims to investigate how the modern monster presents itself in literature. In the displacement of physical monster for moral monster, identified by Foucault, hybridity that composes such creatures can no longer be visually identified in physical appearance. In the same motion, we intend to show how other attributes that make up the configuration of monstrosity also change, presenting in our analysis with examples of literary texts of English literature of the nineteenth century and Brazilian literary narratives by Machado de Assis, Rubem Fonseca and Lourenço Mutarelli. Our goal is to point out how the update of the characteristics of monsters approaches such figures to human, in a shift that blurs the boundaries between us and them, identity and otherness, humanity and monstrosity.

Keywords: Monstrosity; Behavioral Monster; Brazilian literature.

Monstros costumam apresentar traços recorrentes que permitem traçar uma espécie de morfologia de tais criaturas. Embora se apresentem sob diferentes máscaras, as características que envolvem a monstrosidade permanecem basicamente as mesmas, sendo centrais para a investigação da monstrosidade elementos como: espaço geográfico, impureza, ameaça, ambivalência afetiva, prazer, poder e liberdade.

No entanto, com a passagem – proposta por Foucault – do monstro físico para o monstro moral as particularidades que identificam tais criaturas sofrem algumas alterações. A monstrosidade que reside na forma de se comportar, e não no aspecto físico, pode ser verificada em narrativas cujos personagens, não tendo suas bases fincadas no sobrenatural, se aproximam de um contexto ordinário. Em vez de zumbis, lobisomens e vampiros, nos interessa a composição da monstrosidade de personagens mais próximos da “realidade”.

Assim, observando as características monstruosas de seres extraordinários em um mundo ordinário – como a criatura de Frankenstein, o conde Drácula e o duplo Hyde, no qual Jekyll se transforma – veremos, num segundo momento, o que se altera quando nos detemos sobre seres aparentemente ordinários em um mundo ordinário – como algumas personagens que povoam a literatura brasileira desde o realismo até a contemporaneidade: Fortunato, do conto “A causa secreta”, de Machado de Assis; o narrador-personagem dos contos “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)”, de Rubem Fonseca; e o protagonista do romance *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli.

A configuração do monstro

Os monstros estão geograficamente associados ao conceito de fronteira. Eles habitam um espaço periférico, marginal, em todas as tradições culturais, “[...] [they] emerge from a kind of metaphorical exile, from borderline places. [...] whatever the people in a particular culture demarcate as wilderness, as non-cultural space, as unexplored territory, there are monsters”¹.

Luiz Nazário aponta a origem do monstro no Além. Segundo o autor, ele surge:

[...] de uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de

1. GILMORE, David D. *Monsters: evil beings, mythical beasts and all manners of imaginary terror*, 2003, p. 192.

um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas, de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente.²

2. NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*, 1998, p. 22.

Os adjetivos de que o autor se vale para qualificar tais espaços (como isolado, solitário, desconhecido, remoto, ermo, abandonado) apontam para aquilo que permanece escondido, não revelado ou reprimido, em suma, fora do conhecimento.

Essa mesma noção se apresenta nas reflexões de Timothy Beal, segundo o qual o habitat que compõe a monstruosidade estabelece os limites entre o conhecido e o desconhecido, reforçando a noção de monstro como figura intersticial que demarca a fronteira dentro/fora:

Maps plot the lay of the land, making it known and knowable. In the process they also mark off what is unknown along their edges and within their deepest seas. On ancient maps, the *terra incognita*, or “unknown territory”, was sometimes marked by images or fantastical monsters accompanied by textual warning, the most famous being *hic sunt dracones*, “here be dragons”. These monstrous figures indicate regions of dangerous uncertainty. They show where the limits of knowing are. They dwell on the threshold between the known and the unknown, this world and its other worldly beyond. These monsters are interstitial figures, markers of the inside/outside.³

3. BEAL, Timothy K. *Religion and its monsters*, 2002, p. 194.

O espaço do Drácula, por exemplo, é a Transilvânia primitiva, selvagem e exótica: “As the name of the region suggests (*trans* + *silva*, ‘across’ or ‘beyond the wilderness’), this region is present as an unstable and dislocating threshold space between the occidental and the oriental”⁴. À proximidade do castelo do conde, as descrições das personagens revelam o caráter desconhecido e fronteiro do espaço: “Existia algo de selvagem e insólito naquele lugar”⁵; “tudo é rochoso, escarpado, selvagem, como se aqui fosse o fim do mundo”⁶.

4. *Ibidem*, p. 126.

5. STOKER, Bram. *Drácula*, 2014, p. 594.

6. *Ibidem*, p. 583.

Outra característica da figura monstruosa é a impureza. Jeffrey Cohen, no ensaio “A cultura dos monstros: sete teses”, conceitua os monstros como os arautos da crise de categorias. Segundo o autor, o monstro se recusa a fazer parte da ordem classificatória das coisas, “ele desintegra a lógica silogística e bifurcante do ‘isto ou aquilo’, por meio de um raciocínio mais próximo do ‘isto e/ou aquilo’”⁷:

7. COHEN, Jeffrey. “A cultura dos monstros: sete teses”, 2000, p. 32.

Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita

8. *Ibidem*, p. 31.

a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração.⁸

9. CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*, 2000, p. 39.

Monstros são considerados não apenas impuros, mas também imundos e repugnantes. A ameaça e o medo que eles despertam normalmente aparecem associados à repugnância, à náusea e à repulsa. Segundo Carroll, frequentemente monstros são “coisas pútridas ou em desintegração, ou vem de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes”⁹.

O autor – partindo do estudo *Purity and danger*, de Mary Douglas – associa impureza com transgressão ou violação de esquemas de categorização cultural. Para Douglas, devido à dificuldade de categorização, são consideradas impuras as criaturas rastejantes do mar, como a lagosta (já que rastejar é uma característica de animais terrestres); insetos alados com quatro patas (uma vez que pernas são características de animais terrestres, mas essas criaturas voam); e também resíduos orgânicos como fezes, cuspe, vômito e sangue (que tornam ambíguas as oposições fora/dentro, eu/não eu, vivo/morto). Seguindo essas reflexões, Carroll afirma que os monstros são impuros por serem categoricamente intersticiais, contraditórios, incompletos ou informes. Daí vem a forma normalmente usada para mencionar os monstros:

[...] o recurso frequente à referência por pronomes como “isso” e “eles” sugere que essas criaturas não podem ser classificadas segundo nossas categorias estabelecidas. Além disso, essa interpretação também é corroborada pela frequência com que se diz que os monstros do horror são indescritíveis ou inconcebíveis.¹⁰

10. *Ibidem*, p. 51.

11. SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, 2011, p. 134.

A criação de Frankenstein, monstro a que não se dá nome, é descrita como ser “dotado de uma forma física horrendamente deformada e repulsiva”¹¹. A criatura, a quem o cientista compõe a partir de partes de cadáveres, viola as categorias vivo/morto e o aspecto hediondo resultante de tal criação é motivo de horror e repugnância.

Entrei na cabina onde estava o corpo de meu admirável e desgraçado amigo. Sobre ele, debruçava-se um ser que não encontro palavras para descrever – de estatura gigantesca, mas desajeitado, e de proporções distorcidas. Ao inclinar-se sobre o caixão, sua face era encoberta por longas mechas de cabelos emaranhados; mas uma de suas compridas mãos estava estendida e tinha a cor e a textura iguais às de uma múmia. [...] Eu jamais contemplara algo tão horrível quanto aquele rosto, a um tempo repulsivo e apavorante.¹²

12. *Ibidem*, p. 240.

Monstros provocam medo e terror, mas também admiração e reverência. Os monstros despertam uma ambivalência afetiva ou, nas palavras de Cohen, repulsão na atração. Segundo Beal, a experiência do horror em relação ao monstro é frequentemente descrita como uma combinação de medo e desejo, “simultaneously awesome and awful – a feeling captured in the older spelling, ‘aweful’, which still retains its sense of awe”¹³.

Em *Drácula*, a reação das personagens diante de Lucy, cuja beleza pareceu aumentar após sua transformação em vampira é de “fascínio, espanto e medo”. Por outro lado, Drácula exerce, principalmente em Lucy, um poder de atração: “Sei que, por algum motivo, senti o desejo irresistível de vir até aqui, ao cemitério deserto. Mas, ao mesmo tempo, também sentia medo de alguma coisa – não sei o quê”¹⁴. E, ao relatar o episódio em que é mordida pelo vampiro, os termos usados por Lucy para retratar o que sentiu colocam em cena a ambivalência que compõe o monstro: “me senti envolvida em algo ao mesmo tempo doce e amargo, que me cercava por todos os lados”¹⁵.

Analisando *serial killers* como monstros humanos, Alexa Wright (2013) questiona a razão pela qual tais criminosos alcançam o status de celebridade. Um dos fatores apontados pela autora diz respeito ao poder desses indivíduos, que os transforma em uma figura mítica – metade real, metade ficcional, onipotente, onisciente e onipresente e, por isso, pode ser empolgante e envolvente. Segundo Noël Carroll, parte da sedução dos monstros está ligada ao poder que eles possuem e à admiração que tal atributo desperta. No entanto, levando em conta o gênero horror artístico, sob o qual repousa o trabalho de Carroll, o sentimento de atração que os monstros exercem pode ser mais bem explicado pela curiosidade que despertam justamente pelo fato de serem categoricamente intersticiais. Segundo o autor,

Seu desvio em relação aos paradigmas do nosso esquema de classificação chama imediatamente nossa atenção. É uma força de atração; atrai a curiosidade, isto é, torna-os curiosos; convida à interrogação sobre suas surpreendentes propriedades. Queremos ver o incomum, ainda que ele seja, ao mesmo tempo, repelente.

Os monstros [...] são repelentes por violar categorias vigentes. Mas, pela mesmíssima razão, também chamam nossa atenção. São atraentes, no sentido de provocar interesse, e são a causa, para muitos, de uma atenção irresistível, mais uma vez, justamente por violar categorias em vigor.¹⁶

Essa forma de atração é despertada em Dr. Lanyon, que descreve o sentimento que Hyde provoca como uma “curiosidade desagradável”. É interessante notar que a utilização dessas palavras combinadas coloca em cena, mais uma vez, a ambivalência do monstruoso:

13. BEAL, Timothy K. *Religion and its monsters*, 2002, p. 7.

14. STOKER, Bram. *Drácula*, 2014, p. 199.

15. *Ibidem*, p. 199.

16. CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*, 2000, p. 267.

É estranho relatar, mas esse ridículo vestuário estava longe de me fazer rir. Ao contrário, como havia algo de anormal e vil na essência da criatura que agora estava na minha frente – algo envolvente, surpreendente e revoltante –, essa nova disparidade parecia adaptar-se e reforça-la; de forma que a meu interesse na natureza e no caráter daquele homem foi adicionada uma curiosidade quanto a sua origem, sua vida, seu destino e sua posição no mundo.¹⁷

17. STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*, 2011, p. 76-77.

Para Cohen, a ambivalência afetiva provocada pelos monstros é explicada por outro atributo comum a tais criaturas: a liberdade:

Para que possa normalizar e impor o monstro está continuamente ligado a práticas proibidas. O monstro atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. [...] Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo em que invejamos sua liberdade.¹⁸

18. COHEN, Jeffrey. “A cultura dos monstros: sete teses”, 2000, p. 48.

Segundo Cohen, há uma relação entre a atração que o monstro provoca e a forma como ele se comporta: extrapolando os limites do permitido e despertando inveja justamente por isso. O autor identifica uma associação dos monstros com uma ideia de liberdade e libertação, uma vez que eles pautam suas condutas por suas próprias regras ou vontades e não sentem remorso ou medo de punição. Os tabus, a moral e nem mesmo os ordenamentos jurídicos que regem a sociedade os alcançam e eles agem sem se preocupar com os outros. “[...] [T]hey break the rules and do what humans can only imagine and dream of. Since they observe no limits, respect no boundaries, and attack and kill without compunction, monster are [...] the spirit that say ‘yes’ – to all that is forbidden”¹⁹. Nesse sentido, os monstros são livres.

19. GILMORE, David D. *Monsters: evil beings, mythical beasts and all manners of imaginary terror*, 2003, p. 12.

Essa falta de limitação que o monstro apresenta lhe confere uma noção de prazer. Ele é liberado de regras para satisfazer suas vontades – sejam elas relacionadas a práticas sexuais ou costumes sociais – sem se reprimir por moral ou pudores inculcados pela sociedade. “O monstro nos desperta para os prazeres do corpo, para os deleites simples e evanescentes de ser amedrontado ou de amedrontar – para a experiência da mortalidade e da corporeidade”²⁰.

20. COHEN, Jeffrey. “A cultura dos monstros: sete teses”, 2000, p. 49.

A hipótese de que o monstro encarna o princípio de prazer, válido somente para si, é confirmada por sua origem extraordinária: o monstro não tem pai, não está sexualmente identificado, sendo destituído de repressão, superego, complexo de Édipo, sentimento de culpa ou princípio de realidade.²¹

21. NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*, 1998, p. 15.

Assim como liberdade e prazer, outro atributo monstruoso é o poder. Carroll aponta que:

Um fato notável acerca das criaturas do horror é que muitas vezes elas não parecem ter força suficiente para dobrar um homem feito. Um zumbi com um eczema ou com uma mão cortada parece incapaz de reunir forças suficientes para dominar uma criança de seis anos bem coordenada. No entanto, tais criaturas são apresentadas como irresistíveis.²²

Esses elementos podem ser observados em *O médico e o monstro*. A forma como Dr. Henry Jekyll descreve sua sensação ao transformar-se pela primeira vez em Edward Hyde pode ser tomada como exemplo da liberdade e do prazer a que os monstros estão associados:

Senti-me mais jovem, mais leve e fisicamente mais disposto. Em meu interior tornei-me consciente de uma impetuosa imprudência, da presença de um contínuo de imagens sensuais desordenadas, passando como um filme em minha imaginação; estava também ciente de uma diluição nas amarras da responsabilidade, de uma liberdade desconhecida mas, sem dúvida, nada inocente. Já ao primeiro sopro dessa nova vida percebi-me mais cruel, dez vezes mais cruel – vendido como um escravo a minha maldade original. E, naquele momento, tal pensamento teve o poder de me embriagar como o vinho.²³

A possibilidade de praticar violência sob a forma física de Hyde garante imunidade a Jekyll, que pode cometer crimes sem enfrentar as consequências morais e legais, experimentando apenas o prazer que tal atitude desperta: “Cada ato e pensamento seu [*de Hyde*] era centrado nele mesmo. Com bestialidade voraz, sorvia prazer de todo e qualquer grau de tortura que aplicasse a outros; mostrava-se implacável como se fosse um homem de pedra”²⁴. A transformação monstruosa provoca uma alteração no humor de Jekyll que sente “a coragem engrandecida, um desprezo pelo perigo, a dissolução das amarras da responsabilidade”²⁵: em outras palavras, sente-se livre e poderoso.

Antigamente, um homem contratava bandidos para executarem seus crimes, protegendo, desse modo, sua própria pessoa e sua reputação. Fui o primeiro a fazê-lo por puro prazer. Fui o primeiro a poder passear diante dos olhos do público com a carga de uma sociável respeitabilidade e, no momento seguinte, como se fosse um menino, um estudante, despojar-me desse peso emprestado e lançar-me de cabeça no mar da liberdade.²⁶

22. CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*, 1999, p. 53.

23. STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*, 2011, p. 85.

24. *Ibidem*, p. 89.

25. *Ibidem*, p. 97.

26. *Ibidem*, p. 88.

Por uma nova morfologia do monstruoso

Alexa Wright parte das considerações de Michel Foucault em *Os anormais* – em contraposição às ideias desenvolvidas por Georges Canguilhem – para explicar a transição histórica do monstro morfológico para o monstro comportamental. Canguilhem argumenta que no final do século dezoito o monstro corpóreo começa a perder seu significado simbólico, uma vez que a expansão do pensamento científico passa a permitir um apagamento da deformidade física por meio da nomeação, classificação e explicação de suas causas. Com o avanço da ciência, que tornou possível criar monstros em laboratório, elimina-se a correspondência entre a deformidade física e a ameaça, levando, no entendimento de Canguilhem, ao desaparecimento do monstro:

Quando a monstruosidade se tornou um conceito biológico, quando as monstruosidades são repartidas em classes segundo relações constantes, quando se vangloriam de poder tê-las provocado experimentalmente, então o monstro é naturalizado, o irregular se rende à regra, o prodígio à previsão.²⁷

27. CANGUILHEM, Georges. “A monstruosidade e o monstruoso”, 2012, p. 194.

Por outro lado, Foucault acredita que a partir desse período a presença da monstruosidade não desaparece, mas passa a se dar no comportamento e não mais na aparência física. O autor observa essa mudança analisando a relação do monstro com o direito penal e o deslizamento da monstruosidade jurídico-natural para jurídico-moral. Foucault afirma que se até o século XVII-XVIII a monstruosidade como transgressão das regras das espécies naturais e suas distinções era associada a uma criminalidade possível, a relação se inverte a partir do século XIX: “haverá o que poderemos chamar de suspeita sistemática de monstruosidade no fundo de qualquer criminalidade. Todo criminoso poderia muito bem ser, afinal de contas, um monstro, do mesmo modo que outrora o monstro tinha uma boa possibilidade de ser criminoso”²⁸.

28. FOUCAULT, Michel. *Os anormais*, 2010, p. 69.

[...] vemos que se esboça uma mudança, que é de certo modo a autonomização de uma monstruosidade moral, de uma monstruosidade de comportamento que transpõe a velha categoria do monstro, do domínio da alteração somática e natural para o domínio da criminalidade pura e simples. A partir desse momento, vemos emergir uma espécie de domínio específico, que será o da criminalidade monstruosa ou da monstruosidade que tem seu ponto de efeito não na natureza, mas no próprio comportamento.²⁹

29. *Ibidem*, p. 63.

É importante notar que os autores estão tratando de monstros humanos. No entanto, se essas reflexões não dizem respeito aos monstros da fantasia, como vampiros, alienígenas ou zumbis, por exemplo, elas podem ser apropriadas para pensarmos sobre aqueles monstros da ficção que, embora sejam representações e não pessoas reais, inserem-se em um contexto ordinário, mais próximo do humano que do sobrenatural. Ou seja, em uma narrativa que se assenta em um universo ficcional mais próximo da experiência humana, as reflexões de Foucault e Wright podem ser elucidativas para explicar o conceito de monstruosidade na modernidade e, partindo delas, pensar na configuração de tais seres em narrativas que não coloquem em cena o extraordinário. A partir da noção de monstro moral pode-se enquadrar na categoria “monstro” personagens de narrativas cinematográficas como Coronel Kurtz, do filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, e Jack Torrance, de *O Iluminado*, de Stanley Kubrick; assim como de narrativas literárias (sobre as quais nos deteremos aqui): como Fortunato, do conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, o protagonista de *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli e o personagem central dos contos “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)”, de Rubem Fonseca – mesmo que eles não apresentem em sua aparência elementos que os aproximem da monstruosidade física.

Vale observar que há uma considerável distância entre as narrativas da literatura brasileira das quais nos valeremos para construir nossa argumentação. O conto de Machado de Assis foi originalmente publicado em 1885, na *Gazeta de Notícias*, antes de ser agrupado em *Várias Histórias*, de 1896; as narrativas de Rubem Fonseca datam de quase um século depois, 1975, quando da publicação de *Feliz ano novo*; já o romance *O cheiro do ralo* foi publicado em 2002, marcando o ingresso de Lourenço Mutarelli na literatura. Além das décadas que separam as narrativas, há, é claro, diferenças significativas com relação ao estilo dos autores: Machado de Assis e o seu realismo psicológico, Rubem Fonseca e a inauguração daquilo que Bosi chamou de “literatura brutalista”, e um toque de experimentalismo que tempera a obra de Lourenço Mutarelli, que migrou dos quadrinhos para o romance há pouco mais de dez anos. A escolha por analisar aqui a monstruosidade em textos literários de autores tão díspares e distantes histórica, cultural e politicamente, se presta a mostrar como a figura do monstro moral pode estar presente em contextos diversos e, ainda assim, apresentar traços comuns.

No âmbito da monstruosidade moral, as características que envolvem tais criaturas sofrem algumas alterações. A impureza, por exemplo, não sendo mais visível na forma física do monstro, se expressa de maneira metafórica. Embora não haja mais a mistura de elementos físicos próprios a classes distintas, como

30. CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*, 2000, p. 59. Carroll não considera a personagem Norman Bates como monstro, embora reconheça que ele é intersticial, porque, em seu conceito de horror artístico, são classificados como monstros apenas seres que não podem ser explicados pela ciência contemporânea. A personagem de *Psicose* é um esquizofrênico e, portanto, um ser que a ciência admite. Como aqui tomamos o conceito de monstro a partir de uma perspectiva mais ampla, nos valem da explicação de Carroll sobre a impureza (psicológica) de Norman Bates para tratarmos de monstros morais.

31. FRANÇA, Julio. “O discreto charme da monstruosidade: atração e repulsa em ‘A causa secreta’, de Machado de Assis”, *Vitória da Conquista*, 2012, p. 50.

32. MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*, 2011, p. 19.

33. *Ibidem*, p. 18.

a confusão de humano e animal no caso de seres como as se-reias – misto de mulher e ave ou peixe –, ainda se faz presente no monstro moral a violação de categorias, ponto central da impureza monstruosa. Essa inadequação, no entanto, pode se apresentar associada ao monstro, mas não é aparente. Esse é o caso, por exemplo, da personagem Norman Bates:

Ele é *Nor-man*; nem homem nem (*nor*) mulher, mas ambos. É filho e mãe. É o vivo e o morto. É tanto a vítima quanto o algoz. É duas pessoas em uma. Ou seja, é anormal, porque é intersticial. No caso de Norman, isso se deve mais à psicologia do que à biologia. Contudo, ele é um poderoso ícone da impureza.³⁰

Aquilo que é antinatural no monstro também pode estar relacionado às nossas expectativas com relação ao comportamento humano. Como exemplo, o comportamento de Fortunato no conto de Machado de Assis transgredir o que se espera no que diz respeito aos sentimentos humanitários: “Seu sadismo é visto por Garcia como uma degeneração do que significa ser humano, uma quase violação dessa categoria”³¹.

Em *O cheiro do ralo*, o título do romance exerce uma função importante no que diz respeito à leitura da impureza do narrador-personagem. Desde o início da narrativa, o cheiro que exala do ralo do banheiro da loja de penhores do protagonista infesta o ambiente. A personagem demonstra receio de que os clientes pensem que o cheiro provém dela – “[...] Eu não me importo com ninguém. Só não quero que eles pensem que o cheiro do ralo é meu”³². De fato, essa preocupação, verbalizada pela personagem, nos leva à sua associação com o cheiro proveniente do ralo. Além disso, a fala de um dos fregueses corrobora essa leitura:

Aqui cheira a merda.
É o ralo.
Não. Não é não.
Claro que é. O cheiro vem do ralo.
Ele entra e fecha a porta.
O cheiro vem de você.
Olha lá. Levanto e caminho até o banheirinho.
Olha lá, o cheiro vem do ralinho.
Ele ri coçando a barba.
Quem usa esse banheiro?
Eu.
Quem mais?
Só eu.
Ele continua com o sorriso no rosto, solta:
E então, de onde vem o cheiro?³³

A associação do narrador com o cheiro do ralo, que passa toda a narrativa, dá a conhecer o componente impuro do

monstro. O resíduo orgânico das fezes (e seu odor) coloca em cena a intersticialidade dentro/fora, eu/não eu que compõe a monstruosidade da personagem.

Com a atualização da impureza, que já não se revela na aparência física, a ameaça do monstro é intensificada. Isso porque agora a monstruosidade é invisível. Enquanto havia um senso de segurança na monstruosidade que podia ser apontada no corpo do outro, a falta de sinais aparentes que permitam uma identificação à primeira vista é atemorizante porque, posicionando o monstro moral muito mais próximo do humano, aumenta o sentimento de imprevisibilidade³⁴. Quando o monstro não corporifica a diferença, como reconhecê-lo e prevenir-se de seus ataques?

Outro componente da monstruosidade, o espaço geográfico, também passa por mudanças nesse outro universo. Para pensar o novo habitat do monstro, levaremos em conta alguns apontamentos de Luiz Nazário. O autor identifica uma nova configuração de monstruosidade, que deriva do avanço da ciência: os “monstros tecnológicos – objetos mecânicos, eletrônicos e genéticos, animados sob as formas mais variadas”³⁵. O raciocínio que o leva a explicar o surgimento deste tipo de seres está intimamente vinculado a questões espaciais:

[...] num mundo inteiramente devastado, onde o homem trabalhando conseguiu ocupar todos os espaços selvagens, deslocando os monstros de seus antigos *habitats*, [...] [o]s monstros modernos não são mais organismos selvagens do Além, criaturas da natureza exótica, matérias vivas desconhecidas; eles assustam como objetos fabricados pelo próprio homem no seio da civilização.

[...]

Agora, a humanidade caminha para a civilização total do planeta, sem espaço para os mistérios da Natureza interior e exterior ao homem. Tudo se devassa e se interliga, através das redes de transporte, comunicação e exploração. Contudo, mesmo integralmente civilizada, a Terra permanece inóspita. Os monstros continuam vivos, ainda que não possam mais ser ingenuamente identificados à Natureza ignota e inexplorada.³⁶

Partimos da constatação de Nazário sobre o espaço do monstro para uma conclusão ampliada. Se é verdade que o espaço ermo, inóspito e selvagem que antes constituía o domínio do monstruoso já não existe, o monstro pode, por um lado, como conclui Nazário, se apresentar sob a forma de seres tecnológicos criados pelo homem; por outro lado, entendemos que esse deslocamento do monstro para “dentro” da civilização pode indicar que ele a cada momento tem se tornado mais humano. O mesmo movimento de expansão do conhecimento que, por meio da nomeação e classificação, deslocou a monstruosidade

34. Richard Kearney identifica essa noção de imprevisibilidade no monstro moderno em relação com a aparência física. O autor aponta a existência de uma não conformação ao que se espera no que diz respeito a monstros que escondem seu horror sob uma máscara de beleza, como, por exemplo, o típico vampiro-sedutor, ou Bin Laden, que pode ser considerado um homem bonito apesar de seu discurso. Nós partimos de suas conclusões e as ampliamos para pensar no aumento do horror provocado pelos monstros morais: monstros invisíveis, que não podem ser identificados visualmente, pois parecem “pessoas normais”, apesar de seu comportamento.

35. NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*, 1998, p. 59.

36. *Ibidem*, p. 59-60.

da aparência física para o comportamento, quando se aplica ao habitat, aproxima geograficamente o monstro cada vez mais da humanidade.

O monstro moderno já não assume a mesma posição que ocupavam os monstros da tradição literária. O conde Drácula age como o ser de fronteira que desejava invadir a Inglaterra e integrar-se. Para isso, ele deseja eliminar os sinais de diferença que o marcam como estrangeiro, adquirindo conhecimento e eliminando seu sotaque:

Desejo ardentemente andar pelas ruas apinhadas de sua portentosa cidade; estar em meio ao vórtice e à fúria da impetuosa humanidade; partilhar de sua vida, de suas mudanças, de sua morte, e de tudo aquilo que faz de Londres uma gloriosa metrópole. Mas, ai de mim! Até agora, só conheço sua língua por meio dos livros. Conto com você, meu caro amigo, para aperfeiçoar minha fala.

[...]

Bem sei que, se me mudasse hoje para Londres, todos lá saberiam imediatamente que sou um estrangeiro. E isso não serve para mim. [...] [E]u aceitaria me tornar um anônimo, alguém igual a todos os outros, um ser perdido na multidão. Mas o que não posso tolerar é que alguém, ao falar comigo em uma rua de Londres, detenha-se subitamente e, com um riso de escárnio, exclame: “Vejam só, um forasteiro!”. Não, isso jamais.³⁷

37. STOKER, Bram. *Drácula*, 2014, p. 80-81.

A criatura de Victor Frankenstein, à qual se negou a vida social e a história, aparece na narrativa situada à margem, do lado de fora e desejando integrar-se, fazer parte da sociedade. O *locus* de exclusão do monstro pode ser percebido pelo refúgio em que se abriga aos fundos na cabana da família DeLacey. A partir desse espaço, situado fora da habitação, o monstro observa por uma fresta os hábitos da família (dentro) e adquire a competência da comunicação e conhecimentos sobre história. A criatura planeja com esperança uma futura integração naquele ambiente familiar: “eu ansiava em me reunir a eles”³⁸:

38. SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, 2011, p. 123.

Desenhei mentalmente milhares de quadros em que eu me apresentava a eles e tentava antecipar sua recepção. Supunha que seriam tomados pela repugnância, até que, com minha conduta mansa e minhas palavras conciliatórias, eu conquistasse primeiro a simpatia e depois seu amor.³⁹

39. *Ibidem*, p. 129.

Os monstros modernos, no entanto, já não se encontram do lado de fora da fronteira, desejando entrar. Eles habitam o mesmo espaço geográfico que os humanos, levando a uma horrível conclusão: os monstros não apenas se parecem conosco, eles estão entre nós.

O narrador-personagem dos contos “Passeio Noturno (Parte I)” e “Passeio Noturno (Parte II)”, de Rubem Fonseca,

por exemplo, longe de se situar em um espaço periférico, marginal, ou ermo e desconhecido, levando-se em conta sua posição social, habita provavelmente uma região privilegiada na cidade do Rio de Janeiro. As indicações do texto literário, como o jantar servido à família à francesa pela copeira e o Jaguar que “custou uma fortuna” nos levam a presumir sua condição abastada. A situação financeira do protagonista e o carro que dirige – que, em suas próprias palavras, o complementa – atrai Ângela que, concentrando-se nas aparências, não pode supor o perigo de tal aproximação. O espaço que o protagonista dos contos habita não é indicativo de sua condição monstruosa. Pelo contrário, o lugar social que ele ocupa mascara ainda mais sua monstruosidade. Inserido em um contexto não apenas geográfico, como familiar e profissional que, a princípio, atesta uma situação de normalidade, o monstro moral dessas narrativas não deixa vislumbrar sua condição de diferença.

Nesse deslocamento em direção ao humano, o poder característico da monstruosidade, mesmo que não esteja mais associado ao sobrenatural, ainda existe. Como vimos, Alexa Wright identifica a presença desse elemento em monstros como *serial killers*, a quem ela caracteriza como onipotentes, e imputa a esse atributo a fascinação que tais figuras provocam. Em monstros morais, o poder se apresenta intimamente relacionado à ausência de limitações, à liberdade que a falta de vínculos afetivos e sociais proporciona. Tendo a obtenção de prazer como única regra a que deve obediência, o monstro moderno torna-se extremamente poderoso, porque livre.

No protagonista de *O cheiro do ralo*, a presença desses três elementos – prazer, poder e liberdade – advêm do poder aquisitivo e da maneira como ele conduz seu negócio. O fato de ele não vender nada e comprar apenas aquilo que deseja e não aquilo que precisa, determinando o valor dos objetos tomando como base caprichos e crueldades, revela a situação de poder em que se coloca e a liberdade e o prazer que norteiam seus negócios. Na sua loja de quinquilharias, é ele quem determina as regras do jogo e cabe àqueles que adentram seu estabelecimento se sujeitar a essas normas, caso desejem vender seus objetos:

Traz umas bolachas do Gardel.
Coisa fina. Diz ele.
Tá, põe aí. Tiro as notas.
Isso é muito pouco!
Então pega e leva de volta.
Não. Não pode ser assim. Isso é jóia rara. É só o senhor dobrar o valor. Não dobro.
Não dobro e se quiser, agora dou só a metade do preço que acabei de fazer.
Mas isso não está certo, doutor.
Isso, fui eu que inventei.

40. MUTARELLI, Lourenço.
O cheiro do ralo, 2011, p. 28.

Eta! Inventou o quê?
A certeza.⁴⁰

Os motivos que orientam o julgamento de valor dos objetos que se lhe oferecem não se baseiam no valor comercial das peças, mas se apoiam no arbítrio do comerciante, e, em algumas ocasiões, a decisão de comprar ou não os objetos oferecidos tem como fundamento único o prazer que o sofrimento alheio lhe proporciona:

Entra outro. Traz uma pesada Olivetti. Tem até o manual original. Línia 98, *instrucciones* para uso. Eu adoro fazê-los voltar quando trazem coisas pesadas.
Ah, não! Outra dessas não!
Ai. Não me diga que o senhor já tem muitas dessas?
Uma sala cheia.
Ai, meu Deus do céu. E agora?
Sinto muito. Você veio de carro?
Carro?! Que nada. Vim de ônibus.
YES!!! Vibro por dentro.
Tive que pedir pro cobrador deixar eu subir por trás.
Você sabe, né, senão como eu ia passar pela catraca?
Puxa, sinto muito. Só pra piorar, solto.
Olha, te juro, se tivesse uma dessas a menos, eu até que podia pegar essa sua. Mas... tsc, tsc, tsc...
Hoje eu sou mais eu.
Grito bem alto:
PRÓXIMO!!!!⁴¹

41. *Ibidem*, p. 58-59.

Uma característica dos monstros que se mantém inalterada é a reação mista que eles provocam. Os monstros continuam despertando ao mesmo tempo emoções ambivalentes como medo e atração, independentemente do contexto cultural e histórico em que apareçam.

Em “A causa secreta”, a sensação que Fortunato desperta em Garcia no episódio em que aquele se dedica a ajudar Gouveia, o empregado do arsenal de guerra ferido, é descrita como sendo “de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade”. Essa ambivalência afetiva é reforçada pela atitude de desdém e humilhação com que Fortunato recebe o agradecimento do homem ferido, despertando em Garcia assombro e também interesse:

Tudo isso assombrou o Garcia. Este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo. Picado de curiosidade, lembrou-se de ir ter com o homem de Catumbi, mas advertiu que nem recebera dele o oferecimento formal da casa.⁴²

42. ASSIS, Machado de. “A causa secreta”, 1999, p. 118-119.

Por fim, quando a monstruosidade de Fortunato é revelada em sua plenitude a Garcia, que assiste ao amigo torturando um

rato, o médico, cuja primeira reação é desviar os olhos diante da cena, consegue “dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina”⁴³.

43. *Ibidem*, p. 123.

Monstros: identidade e alteridade

Os monstros não são construídos apenas pela combinação de elementos que dão configuração a seu “corpo” (seja no sentido literal, no caso do monstro físico, seja no sentido figurado, quando se trata do monstro moral). Além de descrever como o monstro é, suas características, é preciso entender o significado de sua presença, a função que ele exerce. Daí a afirmação de Cohen de que o monstro se constrói por meio de duas narrativas: uma que dá a conhecer a forma como ele se apresenta, e outra – sobre a qual nos deteremos agora – que põe em cena seu significado, sua razão de existir.

Os monstros se identificam “por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código – por um mal cometido”⁴⁴. Segundo Gilmore, o monstro é uma metáfora de tudo aquilo que deve ser repudiado pelo espírito humano. A monstrosidade encarna uma ameaça existencial à vida social: “the chaos, atavism, and negativism that symbolize destructiveness and all other obstacles to order and progress, all that which defeats, destroys, draws back, undermines, subverts the human project”⁴⁵. Por tudo o que ele representa, o monstro constitui o avesso de um modelo a ser seguido e, portanto, sujeito a uma manobra que delimita fronteiras, estabelecendo proibições para alguns comportamentos e valorizando outros. O monstro, como “[f]orma extrema de alteridade, [...] é sempre definido a partir de uma comunidade de não-monstros”⁴⁶. Ele é “[...] o outro, o estranho, o estrangeiro, o ‘inimigo natural’ pronto a encarnar o Mal e contaminar, com sua simples presença, a humanidade”⁴⁷. Essa sua condição de “diferença”, faz do monstro um alerta contra o risco de ultrapassar fronteiras.

O monstro [...] existe para demarcar os laços que mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar atenção – uma horrível atenção – a fronteiras que não podem – não *devem* – ser cruzadas. [...] Como uma espécie de pastor, [...] delimita o espaço social através do qual os corpos culturais podem se movimentar.⁴⁸

A figura do monstro é um instrumento regulador, assim como está intimamente associada à noção de identidade, uma

44. JEHA, Julio. “Monstros como metáfora do mal”, 2007, p. 22.

45. GILMORE, David D. *Monsters: evil beings mythical beasts and all manners of imaginary terror*, 2003, p. 12.

46. NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*, 1998, p. 29.

47. *Ibidem*, p. 285.

48. COHEN, Jeffrey. “A cultura dos monstros: sete teses”, 2000, p. 42-43.

49. TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*, 1999, p. 83.

50. KEARNEY, Richard. *Strangers, gods and monsters: interpreting otherness*, 2003, p. 117.

51. WRIGHT, Alexa. *Monstrosity: the human monster in visual culture*, 2013, p. 17.

52. Crick, apud. WRIGHT, Alexa. *Monstrosity: the human monster in visual culture*, 2013, p. 18.

53. SHILDRICK, Margrit. *Ebodying the monster: encounters with the vulnerable self*, 2002, p. 5.

54. BEAL, Timothy K. *Religion and its monsters*, 2002, p. 196.

55. WRIGHT, Alexa. *Monstrosity: the human monster in visual culture*, 2013, p. 112.

56. Theodore Robert Cowell, mais conhecido como Ted Bundy, foi um assassino em série que matou mais de trinta mulheres por toda América entre os anos de 1974 e 1979. Ele foi condenado em 1979 e, após dez anos no corredor da morte, foi executado por eletrocussão em janeiro de 1989.

vez que “o processo que estabelece identidade é o que demarca uma fronteira entre o que é idêntico (mesmo) e o que é diferente (outro)”⁴⁹. Segundo Kearney, “monsters are our Others par excellence. Without them we know not what we are. With them we are not what we know”⁵⁰.

Os monstros refletem os valores culturais que transgridem a ordem social, moral e ontológica de uma sociedade particular, sendo, portanto, considerados como “outros”. Segundo Wright, eles são uma expressão da diferença que funciona como elemento definidor do eu e das normas sociais por meio da manifestação daquilo que é considerado inaceitável, e por isso estão associados às noções de “outro” e “alteridade”. No entanto, essa alteridade – essencial para a formação da identidade – nunca é da ordem do dado, e sempre do construído. “In other words, the subjective position of the observer is always implicated in the construction of the ‘other’, whether monstrous or not”⁵¹.

Assim como a identidade é uma construção e, portanto, dinâmica e mutável, também o é a alteridade: “[...] a change in the value of the ‘self’, invariably alters the image of the other and vice versa; and either change alters the nature of the difference which they constitute and by which they are constituted... there can be no final definition of the relation between ‘ourselves’ and ‘others’”⁵².

Levando em conta que a alteridade que constituiu o monstruoso nada mais é do que uma construção, um discurso, é possível entender que o monstro não é de fato tão “outro” assim:

[...] what is at stake in a politics of identity and difference is the security of borders that mark out the places which are safe and which are unsafe, and who is due to moral consideration and who is not. But despite the foundation claims, those boundaries are never finally secured, not because the claims of the excluded may become too insistent to resist, but because exclusion itself is incomplete.⁵³

Segundo Beal, os monstros não podem ser simplesmente uma imagem negativa do nosso mundo ou de nós e talvez o que mais amedronte seja o fato de que nós nos enxergamos neles. “Monsters blur lines between inside and outside, this wordly and otherworldly, self and other”⁵⁴. O reconhecimento de que a diferença que constitui a monstrosidade não é tão estável ou definitiva quanto se supunha aproxima o monstro do humano. Principalmente quando se trata do monstro moral, que não pode ser visualmente identificável: “This type of monstrosity is not readily accessible to the gaze. It resists visual representation, is difficult to regulate and, most disturbingly, difficult to categorize as ‘other’ in terms of social or medical pathology”⁵⁵.

É esse ponto que Alexa Wright levanta quando, analisando a figura do *serial killer* como monstro, discute a posição de celebridade que o assassino Ted Bundy⁵⁶ adquire na mídia:

Despite his appearance of normality, Bundy was a highly transgressive figure, not only on account of the monstrous acts he performed, but also as a result of the way in which he blurred the boundaries between monstrous ‘other’ and the norm. The moral uncertainty generated by the contradictions between Bundy’s physical appearance, his apparently ‘normal’ behavior and the narratives of deviance attached to him undermines any attempt to identify him as categorically ‘other’, completely different to ‘us’, normal people.

[...]

It seems that there is a universal need to believe that criminal monsters such as Bundy are categorically different, and yet in this case the evidence fails. When the suspect looks normal it is difficult to set a clear and tangible boundary between ‘really’ normal people and someone who has been identified as a criminal monster. [...] The traditional notion of the monster as recognizably alien ‘other’, physiognomically marked by insanity or evil, and therefore clearly separable from the ‘normal’ subject is no longer relevant in the face of figures such as Bundy.⁵⁷

Apesar das tentativas de identifica-lo como absolutamente diferente, há uma proximidade que faz do monstro uma parte de nós. “[N]ão é a oposição simples que marca a diferença entre monstro e homens, mas um sistema complexo de aproximação e distância”⁵⁸. O monstro perturba a ordem e as normas, trazendo à luz a fragilidade dos alicerces que sustentam as separações binárias: nós/eles, civilização/bestialidade, humanidade/monstruosidade.

57. WRIGHT, Alexa. *Monstrosity: the human monster in visual culture*, 2013, p. 155.

58. TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*, 1999, p. 78.

Referências

ASSIS, Machado de. “A causa secreta”. In: _____. *Contos*. São Paulo: Objetivo, 1999.

BEAL, Timothy K. *Religion and its monsters*. New York; Oxon: Routledge, 2002.

CANGUILHEM, Georges. “A monstruosidade e o monstruoso”. In: _____. *O conhecimento da vida*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 187-202.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros*.

- Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu as Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- FONSECA, Rubem. “Passeio Noturno (Parte I)”. In: _____. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.
- _____. “Passeio Noturno (Parte II)”. In: _____. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FRANÇA, Julio. “O discreto charme da monstruosidade: atração e repulsa em ‘A causa secreta’, de Machado de Assis”. *Vitória da Conquista*, v. 1, n. 2, p. 46-53, 2012.
- GILMORE, David D. *Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manners of imaginary terror*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- JEHA, Julio. “Monstros como metáfora do mal”. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2007. p. 9-31.
- KEARNEY, Richard. *Strangers, gods and monsters: interpreting otherness*. London; New York: Routledge, 2003.
- MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SHILDRICK, Margrit. *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2002.
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Tradução de José Paulo Golob, Maria Ângela Aguiar e Roberta Sartori. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Ed. Vega, 1999.
- WRIGHT, Alexa. *Monstrosity: the human monster in visual culture*. London; New York: I. B. Tauris, 2013.

A face disforme da *Belle époque* O monstruoso e a cosmovisão de *Eu*, de Augusto dos Anjos, e de *Urupês*, de Monteiro Lobato

Fabiano Rodrigo da Silva Santos
UNESP

Resumo

O objetivo de nossas considerações é investigar os aspectos de *Eu* (1912), de Augusto dos Anjos, e de *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, que atestam uma cosmovisão sensível ao monstruoso e que se colocam em posição crítica diante dos modelos estéticos e ideológicos da *Belle Époque* brasileira. Publicados na década de 1910, época de modernização do país sob ideais de progressismo, eugenia e civilidade burguesa, *Eu* (livro de poesias) e *Urupês* (coletânea de contos) debruçam-se sobre aspectos evitados pela literatura oficial daqueles tempos, tais como as contradições sociais do país, as marcas de barbárie que se imprimem na história e o lado sórdido da condição humana. Tais temas ganham, nas obras, forma literária a partir de uma linguagem franca e, eventualmente, brutal que recorre ao grotesco e à ironia para efetivar uma estética de choque cuja máxima realização é o motivo do monstro. O corpo monstruoso em *Eu* e em *Urupês* (em particular no conto “Bocatorta”) converte-se em privilegiada alegoria da história, expressando a orientação crítica das duas obras em relação ao contraditório processo de modernização do país.

Palavras-chave: o motivo do monstro; grotesco; alegoria; literatura brasileira; *belle époque* brasileira.

Abstract

The aim of these considerations is an investigation on elements of *Eu* (1912), of Augusto dos Anjos and *Urupês* (1918), of Monteiro Lobato, which attest a common worldview permeable to the monsters and critical to the aesthetic and ideological models of Brazilian *Belle Époque*. Published in 1910s, time of Brazilian modernization under the ideals of progress, eugenics and bourgeois civility, *Eu* (book of poetry) and *Urupês* (selection of short-stories) explore elements which are avoided by official literature from those times; elements as the social contradictions of the country, the spots of barbarity impressed in history and the sordid side of human condition. In *Eu* and *Urupês*, these themes receive literary form under a frank and eventually brutal language which uses the grotesque and the irony to building a shocking-aesthetic which maximum realization is the motif of monster. In *Eu* and *Urupês* (particularity in the short-story “Bocatorta”), the monster’s body become a privileged allegory of the History, that express the critic of these oeuvres to the contradictory process of Brazilian modernization.

Keywords: the monster motif; grotesque, allegory, Brazilian literature, Brazilian *belle époque*.

1. A rigor, *belle époque* refere-se a período da sociedade francesa, entre a década de 1870 e o ano de 1914 (início da primeira grande guerra). Trata-se de uma época de pleno desenvolvimento da sociedade burguesa e de efervescência cultural, cujas formas artísticas típicas são representadas, sobretudo, pelo impressionismo e pelo *art nouveau*. Fala-se em *Belle époque* brasileira por analogia entre a situação sociocultural do Brasil entre os anos de 1890 e 1920 e o modelo de sociedade francesa de fins do século XIX e início do XX. Uma série de fenômenos, tais como a abolição da escravatura (1888), a proclamação da república (1889), as reformas urbanas do Rio de Janeiro (iniciadas em 1902), sob Pereira Passos, a adoção de costumes burgueses etc. geram um ambiente semelhante ao da *belle époque* europeia, em que a arte, a literatura e os costumes contribuem formando o *Zeitgeist* de então, marcado por mundanismo e neofilia. Cf. NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura da elite do Rio de Janeiro na virada do século*, 1993.

2. O ensaio de José Paulo Paes, “O *art nouveau* na literatura brasileira” (integrante, originalmente, da obra *Gregos e Baianos*), avalia de modo oportuno os problemas periodiológicos relativos ao período enfeitado pela designação pré-modernismo, sugerindo, como esforço de compreensão das especificidades literárias de então, sua leitura como fenômeno de uma *belle époque* nacional e sob orientação do *art-nouveau*, estilo em que se figura a tendência decorativa que perpassa em maior ou menor medida a literatura aqui produzida nas primeiras décadas do século XX. Cf. PAES, José Paulo. “O art-nouveau na literatura brasileira”, 2008, p. 75-95.

Ordinariamente subestimado como um momento de estagnação de nossa literatura, oriunda da estabilização do complexo social, filosófico e estético de fins do século XIX, as primeiras duas décadas do século XX – no Brasil, nossa *belle époque*,¹ época do pré-modernismo – figuram como período relegado a uma espécie de “limbo” da história literária². Valorizado apenas na condição de “antessala” do modernismo, durante muito, o interregno entre 1900 e 1920 careceu da atenção às especificidades de sua literatura, que a despeito de cancelar o triunfo da “literatura sorriso da sociedade”³, contou com produções singulares que fugiam ao paradigma conservador oferecido pela retórica ora mundana, ora ornamental que marca, por exemplo, a obra de Coelho Neto, Xavier Marques e Afrânio Peixoto – os grandes literatos da época. A posteridade reconheceu a expressividade de autores como Lima Barreto, Monteiro Lobato e Augusto dos Anjos (esses dois últimos, objeto de nossas considerações) – vozes emitidas do “limbo” pré-modernista, que ainda se fazem ouvir pela crítica e que normalmente são tidas como fenômenos de exceção à literatura de seu tempo.

Com efeito, *Eu* (1912), de Augusto dos Anjos, parece “deformar” o esteticismo de orientação parnasiana, articulando-lhe um repertório de imagens extravagantes, surgidas na zona de convergência entre o léxico precioso, o calão científico-filosófico e o vocabulário surpreendentemente vulgar, criando uma poesia de efeito, que visa não o enlevo (como na poesia do parnaso), mas o choque e a agressão. Já o livro de estreia de Lobato, *Urupês* (1918)⁴, além de operar a crítica aos estereótipos da literatura regionalista de então, conta com reiteradas intervenções irônicas de seus narradores, que colocam em xeque as convenções literárias do período, apresentando uma dicção dinâmica, econômica e contundente, que encontra local privilegiado de expressão na brevidade do conto.

Diante de tais particularidades, surge a impressão de que Augusto dos Anjos e Monteiro Lobato teriam interlocução mais adequada com as gerações futuras que com seus coetâneos, inscrevendo-se naquela categoria de autores que Alfredo Bosi reconhece como pré-modernistas não por simplesmente precederem ao modernismo, mas por anteciparem alguns de seus expedientes⁵. Embora valorativos, tais juízos parecem projetar literatos inovadores da *belle époque* (como o são Augusto dos Anjos e Lobato) ao futuro, obnubilando a percepção das condições históricas que geraram suas obras, sobre as quais influem não apenas o repertório estético e ideológico do tempo, mas também as expectativas do público de então.

Os fatos de *Eu* ter padecido de incompreensão inicial e de *Urupês* ter inovado os meios de divulgação e expressão da literatura não impedem o reconhecimento de que Augusto dos

Anjos e Monteiro Lobato foram analistas e críticos atentos à época, estando, pois, ancorados a seu contexto, sem deixar de interessar aos leitores futuros.

Os vínculos ao contexto parecem ser atestados pelo êxito público que, em menor ou maior medida, ambas as obras desfrutaram. A verdadeira revolução editorial perpetrada por *Urupês*⁶, de Lobato, demonstra a grande comunicabilidade de seu livro de contos; e até o inicialmente incompreendido *Eu*, de Augusto dos Anjos, em sua terceira edição, no ano de 1928, contou com surpreendente acolhida junto ao público, tornando-se um dos maiores sucessos editoriais do período⁷. O que demonstra que o novo alento que essas duas obras trouxeram à literatura de seu tempo não escapou a seus contemporâneos, sobretudo ao público leitor anônimo, responsável imediato pelas consagrações de Augusto dos Anjos e Monteiro Lobato. Diante de tal evidência, pode-se indagar: a que se poderia atribuir o impacto de *Eu* e *Urupês*, obras tão polêmicas e aparentemente insubmissas às convenções de suas épocas, sobre a sensibilidade do público? A resposta envolve múltiplos fatores, desde a forma particular com que ambas trabalham a linguagem literária até o prisma pelo qual plasmam o fenômeno social de seu tempo. A articulação desses dois pontos permite uma síntese: muito provavelmente *Eu* e *Urupês* estão entre os livros do período que souberam traduzir de forma melhor integrada uma cosmovisão alternativa à euforia da *belle époque* brasileira, configurando uma espécie de *laid époque*, matizada por amargura e desconfiança diante do alardeado progresso da nação. Progresso esse que, entre as reformas arquitetônicas e higienistas a que Pereira Passos submeteu a Capital Federal, esbarrava com a crescente marginalização urbana, fechava os olhos ao rastro de miséria deixado no campo pela decadência dos velhos latifúndios e convivía de mãos dadas com estruturas de poder datadas do período colonial, como o patronato e o favor⁸.

As crônicas e os romances de Lima Barreto representam, provavelmente, a mais explícita e completa crítica a esse quadro⁹; contudo, *Eu*, de Augusto dos Anjos, e *Urupês* (em particular, o conto “Bocatorta”), de Monteiro Lobato, parecem sintonizar sua crítica a um motivo polarizador – uma visão da história marcada pela deformidade, precariedade e desolação, que se oferece como corpo sólido contra o qual se quebra a vaga das mistificações da *belle époque*. Nas duas obras, o repertório filosófico do tempo e as condições socioeconômicas do país servem de matéria-prima a uma poética de mal-estar, que encontra expressão no grotesco e máxima realização no motivo do monstro.

Aliás, o êxito editorial dos dois livros (tardio, no caso de *Eu*) parece dever-se um pouco a esse *status* de monstruosidade,

3. Como observa Alfredo Bosi, a expressão “literatura sorriso da sociedade”, que passou a ser associada à literatura elaborada de acordo com as expectativas de um público leitor amante da arte de efeito fácil e pouco crítica, remete a Afrânio Peixoto. Cf. BOSI, Alfredo. *O Pré-modernismo*, 1973.

4. Como lembra João Luís Ceccantini, embora *Saci*, resultado de um *inquérito* tenha sido publicado também em 1918, consiste em uma obra coletiva, de que Lobato é organizador. Além disso, este autor não assina seu nome, mas “Demonólogo Amador”. Daí, *Urupês* ser considerado o livro de estreia de Monteiro Lobato. Cf. CECCANTINI, João Luís. “Cinquenta tons de verde: *Urupês*, o primeiro *best-seller* nacional”, 2014, p. 51.

5. BOSI, Alfred. *O Pré-modernismo*, 1973, p. 11.

6. Lançado em julho de 1918, *Urupês* teve, apenas no segundo semestre daquele ano, três edições. Sendo que os mil exemplares da primeira edição já haviam se esgotado em um único mês. As vendas da obra cresceram ao longo das edições, chegando a atingir entre a 1ª edição, de 1918, e a 9ª, de 1923, o número impressionante de trinta mil exemplares. Cf. Milena Ribeiro Martins, apud. CECCANTINI, João Luís. “Cinquenta tons de verde: *Urupês*, o primeiro *best-seller* nacional”, 2014, p. 51.

7. Como atestado da repercussão da obra de Augusto dos Anjos, Eudes Barros registra o testemunho entusiasmado de Medeiros Albuquerque de que, em 1928, *Eu* e outras *poesias* teria alcançado a venda de três mil volumes em quinze dias. Cf. Medeiros e Albuquerque,

apud. BARROS, Eudes. *A poesia de Augusto dos Anjos: análise de psicologia e estilo*. 1974, p. 31.

8. Ainda no início do século XX, pode-se observar a permanência do descompasso entre os ideais burgueses e os mecanismos de poder em vigor no país, que foram objeto das conhecidas investigações de Roberto Schwarz sobre a ficção dos oitocentos. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 1977.

9. BOSI, Alfredo. *O Pré-modernismo*, 1973.

10. O *Grand-Guignol* foi um famoso teatro de Paris; fundado em 1897, era especializado em espetáculos de violência explícita que se valiam de recurso de ilusionismo para simular, em palco, cenas envolvendo eviscerações, mutilações e outras formas de horror. As apresentações do *Grand-Guignol* repercutiram para além de França e dos espetáculos teatrais; sua estética chegou a outros países e outras formas de entretenimento, como o cinema, assumindo foros de categoria que concentra a exposição do horror e da violência. Cf. JURKOV, Tania. “Blood, Monstrosity and Violent Imagery: Grand-Guignol, the French Theatre of Horror as a Form of Violent Entertainment”. [*sic*] *a journal of literature, culture and literary translation*, 2013, p. 1-15.

11. FREUD, Sigmund. “O estranho”, 1996, p. 242.

de. Pode-se inferir que os eventos narrados ironicamente em *Urupês* – em que a precariedade do campo é palco para perversidades, crimes e mortes trágicas, formando um verdadeiro *Grand-Guignol* caipira¹⁰ – e as extravagâncias patéticas de *Eu* explicitaram o lado anômalo, caótico e, poder-se-ia dizer, monstruoso da realidade brasileira; lado esse recalcado naqueles tempos de reforma sociocultural. Se a literatura da *belle époque* deu poucos testemunhos dessa realidade, o público que acolheu as obras de Augusto dos Anjos e de Monteiro Lobato muito provavelmente as compreendia de perto. Se pudermos concentrar as expectativas, ideologias e sensibilidades da *belle époque* brasileira em uma espécie de psicologia coletiva, seria possível arriscar dizer que a cosmovisão de *Eu* e alguns aspectos de *Urupês* relacionam-se com ela como a categoria do *Unheimlich* (“Estranho” em tradução corrente em língua portuguesa), definida por Sigmund Freud, relaciona-se com a psique individual.

Segundo o ensaio “Das Unheimlich” (1919), monstros, fantasmas, corpos mutilados, dentre outras figurações sinistras que assombram a imaginações humana seriam emanações, no caso de indivíduos, de experiências reprimidas no processo de amadurecimento da psique ou, na esfera coletiva, reminiscências de sistemas de crenças arcaicas que se creem superados. Assim, por exemplo, as fantasias de ser enterrado vivo poderiam ser representações inconscientes do desejo de retorno ao útero materno, bem como o medo de fantasmas, ressonância da antiga crença de que não há fronteiras bem definidas entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Nas palavras de Freud:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho [*Das Unheimlich*]; [...] esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz.¹¹

Pode-se pensar que o processo de modernização da sociedade brasileira das primeiras décadas do século XX deliberadamente reprimiu, sob sua bandeira higienista, eugênica e progressista, todo o conteúdo de miséria, incoerência e “feitura” que se imprime como parte inalienável da história do país. *Urupês*, ao oferecer a violência e a pobreza do campo como antídotos ao

sertanista idílico em voga na literatura regionalista de então, visita alguns “traumas” da sociedade brasileira que se quer urbana e civilizada; e Augusto dos Anjos, ao “profanar” os sistemas de pensamento de sua época, encontrando, por exemplo, notas de fatalismo místico no evolucionismo, e ao ferir o decoro da poesia parnasiana com sua linguagem esdrúxula, opera o mesmo movimento que Lobato, não apenas em relação à história social, mas também no que compete aos modelos estéticos e filosóficos então aceitos.

O olhar universalista de *Eu* não deixa de reconhecer o quinhão local da dor cósmica esquadrinhada a partir da subjetividade hiberbólica que enfeixa a obra. Algo perceptível no poema “Os doentes”. A “cidade dos lázaros”, evocada na primeira parte do poema, em que perambula o eu lírico com a sensação de ter sob os pés, na terra em que pisa, “um fígado doente que sangrava / e uma garganta de órfão que gemia”, pode ser interpretada como alegoria do próprio país. É nessa “urbe natal do Desconsolo” que o poeta tem a epifania da dor universal resumida em si próprio: “E vi em mim, coberto de desgraças, / o resultado de bilhões de raças / Que há muitos anos desapareceram”¹².

A herança genética que configura o eu, como se verá ao longo do poema, materializa-se na galeria monstruosa de vítimas do processo histórico, que envolve os tísicos e demais doentes (que não se limitam aos hospitais, amontoando-se em todos os espaços evocados pelo poema), “as negras desonradas pelos brancos”¹³ e, inicialmente, o índio:

[...]
Aturdia-me a tétrica miragem
De que, naquele instante, no Amazonas,
Fedia, entregue a vísceras glotonas,
A carcaça esquecida de um selvagem.

A civilização entrou na taba
Em que ele estava. O gênio de Colombo
Manchou de opróbrios a alma do mazombo,
Cuspiu na cova do morubixaba!

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História!

Como quem analisa uma apostema,
De repente, acordando na desgraça,
Viu toda a podridão de sua raça...
Na tumba de Iracema!...

12. ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*, 2010, p. 122.

13. *Ibidem*, p. 134.

14. *Ibidem*, p. 126.

Ah! Tudo, como um lúgubre ciclone,
Exercia sobre ele ação funesta
Desde o desbravamento da floresta
À ultrajante invenção do telefone.¹⁴

A miragem do cadáver do índio surge como alegoria compreensível, nos termos de Walter Benjamin, como percepção e representação da história enquanto ruína “arquitetada” pela sucessão de barbáries e pela alienação da experiência. A representação alegórica da história opõe-se, segundo o mesmo autor, à pretensão romântica de aproximar a expressão do ideal, mediante a integração perfeita representada pelo símbolo. Em suas palavras:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si *a facies hippocratica* da história, como paisagem final petrificada. A história, com tudo aquilo que de início tem em si de temporânea, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira.¹⁵

15. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, 2013, p. 176.

Desse modo, a consciência histórica justifica-se como tal quando reconhece a atuação deletéria da barbárie e da alienação sobre os ideais da cultura. Reconhecer *a facies hippocratica* da história implica constatar a impossibilidade do símbolo romântico (unidade absoluta entre empiria e idealidade) e assumir que a representação dos fenômenos do mundo é um constante e difícil exercício que exige, no caso dos poetas, a invenção de um código particular que, quando consciente, torna-se inevitavelmente melancólico.

Em seu esforço de investigação do triunfo da barbárie progressista sobre a civilização indígena, Augusto dos Anjos evoca alguns lugares-comuns do romantismo, como os presentes na poesia de Gonçalves Dias e na ficção de Alencar, que reconhecem, no momento de nascimento da nação, o eclipse de uma era mítica dos índios, intuída e engendrada apenas pela literatura. Contudo, Augusto dos Anjos posiciona-se criticamente diante dessas referências, parodiando-as, de certo modo, a ponto de profaná-las. A carcaça sórdida do índio a feder na floresta é a alegoria que concentra esse embate entre civilizações; a partir dela, desdobra-se um sistema de *imago mortis*, “a cova” do chefe tribal – o “morubixaba” – é cuspidada pelo gênio de Colombo, e a tumba de Iracema converte-se na vala comum de toda a raça indígena, ou seja, os mitos e símbolos da nacionalidade cunhados pelo indianismo são mausoléus que encerram os ossos de um povo massacrado; ossos esses que o poema de Augusto dos Anjos exuma para evidenciar a exclusão da história brasileira desse tronco de onde idealmente se quis que brotasse nossa

identidade. A alegoria de Augusto dos Anjos é contundente: o Brasil não nasce do índio, mas de seu extermínio, e o indianismo romântico não passa de triste mistificação.

Cadáveres expostos e túmulos profanados conferem forma monstruosa à visão da história para Augusto dos Anjos; considerando-se a permeabilidade que a poesia de *Eu* demonstra diante das teses evolucionistas do tempo, o passado de massacre e escravidão de nações, que gera a história do Brasil, como sugere “Os doentes”, inscreve-se no código genético de todos os brasileiros, em particular do próprio Augusto dos Anjos que se reconhece em muitos poemas como herdeiro de uma fatalidade biológica e histórica.

Essa fatalidade hereditária também pesará sobre o monstro que figura em “O lázaro da Pátria”:

Filho podre de antigos Goitacases,
Em qualquer parte onde a cabeça ponha,
Deixa circunferências de peçonha,
Marcas oriundas de úlceras e antrazes.

Todos os cinocéfalos vorazes
Cheiram seu corpo. À noite, quando sonha,
Sente no tórax a pressão medonha
Do bruto embate férreo das tenazes.

Mostra aos montes e aos rígidos rochedos
A hedionda elefantíase dos dedos...
Há um cansaço no Cosmos... Anoitece.

Riem as meretrizes no Casino,
E o Lázaro caminha em seu destino
Para um fim que ele mesmo desconhece!¹⁶

16. ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*, 2010, p. 99.

Espécie de simulacro distorcido da sensibilidade lírica, o lázaro da pátria materializa no corpo monstruoso todas as angústias que permeiam *Eu*. Na condição de “filho podre de antigos Goitacases”, o lázaro traz a herança genética deixada pela tragédia da aniquilação dos indígenas; eis aí sua brasilidade, reforçada desde o título pelo qualificativo “da pátria”. O lázaro é o produto excêntrico, resultado patológico, de seu meio.

Embora integrado ao país, seu corpo disforme é a exteriorização de uma singularidade extrema, que, impossível de ser ignorada, isola-o – sua cabeça deixa resíduos mórbidos por onde repousa; monstros com cabeça de cão (“cinocéfalos”) são atraídos por seu cheiro; a noite não lhe oferece consolo, pois é quando “as tenazas” das angústias o acometem.

Despido da monstruosidade, o lázaro revela-se como a própria sensibilidade lírica de *Eu*; trata-se de indivíduo atormentado, apartado de qualquer alteridade, seja do meio que o

17. Ibidem, p. 193.

engendra, representado no poema pela evocação elíptica da pátria e pelas “meretrizes que riem “no Cassino”, seja do próprio cosmo, cujo “cansaço” revela a aridez, a exaustão e a ressonância do vazio que cerca tudo o que existe. Por isso, a trajetória do lázaro revela-se como errância cega – diante da impossibilidade da integração com o meio e da sondagem de uma unidade metafísica que traduza a ordem cósmica, resta-lhe apenas vagar ao desconhecido, envolto pelo isolamento e pelas incertezas comuns à consciência moderna. Em sua patética condição, o lázaro é também um espetáculo de monstruosidade, ele “mostra aos montes e aos rígidos rochedos / a hedionda elefantíase dos dedos”, que surge como exteriorização de sua miséria. Em poema posterior a *Eu*, Augusto dos Anjos reconhecer-se-á como o “poeta do hediondo”¹⁷, revelando uma autoconsciência que irmana monstruosidade e poesia. Com efeito, a leitura de “O lázaro da pátria”, à luz da sensibilidade que enfeixa a poesia de Augusto dos Anjos, permite interpretar o monstro retratado nesse poema como alegoria do próprio poeta. Consciente de que entre suas misérias há uma parcela herdada do meio, assediado em sua solidão por tormentos íntimos e sensível à ressonância de vazio que cerca o cosmo, o poeta de *Eu* emite seu parecer sobre a existência por meio de uma poesia dissonante, excêntrica – é precisamente ela a elefantíase dos dedos exposta ao mundo. Assim, a dissonância da poesia de Augusto dos Anjos assume a forma de um corpo dissonante – daí “O lázaro da pátria” ser a perfeita síntese de uma poética do monstruoso.

18. FRIEDRICH, Hugo.
Estrutura da lírica moderna, 1978.

Hugo Friedrich, em seu clássico *Estrutura da lírica moderna*, reconhece uma vertente da poesia europeia praticada a partir da segunda metade do século XIX que, ao reconhecer a ausência de lugar ao poeta na sociedade utilitária burguesa, responderá a essa condição de excentricidade com um código poético exclusivo, hermético, que se configura como nota dissonante diante das convenções de gosto¹⁸. Dessa poesia provém o cultivo das categorias negativas, do discurso oblíquo, que chega aos extremos de uma estética hermética e/ou de choque. Segundo a leitura de Friedrich, a dissonância seria um dos componentes fundamentais da poesia moderna.

19. BERARDINELLI, Alfonso.
Da poesia à prosa, 2007.

Embora, como aponta Berardinelli¹⁹, a categoria da dissonância de Friedrich não contemple a generalidade da poesia moderna, não se pode negar a filiação direta de Augusto dos Anjos a essa tradição, que tem referência em Baudelaire, um dos principais “faróis” da poesia de *Eu*, sobretudo no que tangue a sua estética de choque que se materializa no monstruoso. O soneto “O Lázaro da Pátria” (e os variados matizes do lirismo de *Eu*) faz pensar, particularmente, na famosa declaração de Arthur Rimbaud (ilustre discípulo de Baudelaire), presente na carta endereçada a Paul Demeny, uma das famosas *Cartas do*

vidente (1871), sobre o processo de conversão da sensibilidade comum em percepção poética:

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière. Il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il la doit cultiver: cela semble simple: en tout cerveau s'accomplit un développement naturel; tant d'égoïstes se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel! - Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse: à l'instar des comprachicos, quoi! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.²⁰

Para Rimbaud, tornar-se poeta implica um mergulho profundo na própria subjetividade, com o intuito de promover uma forma de transfiguração que tem em seu fim o desenvolvimento de uma mirada vidente. Antes de alcançar a vidência, contudo, é necessário que o poeta torne sua alma monstruosa, “cultive verrugas em seu próprio rosto”. Deformando-se, o poeta singulariza a si e ao seu olhar; por meio do desregramento dos sentidos (dirá Rimbaud adiante), dá-se a constatação do objeto da vidência: o “novo”, o mesmo “nouveau” que Baudelaire, no poema “Le voyage”, buscara no fundo do abismo²¹, traduzindo a experiência poética moderna como processo de precipitação no desconhecido.

De acordo com esses preceitos, o poeta vidente é antes um monstro; algo intuído pela lírica visionária e agressiva de Augusto dos Anjos, que encerra sua percepção agonizante da condição humana na entidade do corpo disforme. Em outro soneto, “Solilóquio de um visionário”, Augusto dos Anjos encontra na autodevorção dos olhos a condição da vidência: “Para desvirginar o labirinto / Do velho metafísico Mistério, / Comi meus olhos crus no cemitério / Numa antropofagia de faminto”²². Duas monstruosidades, canibalismo e automutilação, permitem o acesso ao “Mistério”. Não fortuitamente o ambiente da epifania é o cemitério; na cosmovisão de *Eu*, a morte e, principalmente, a putrefação (sua face material) surgem como representação concreta tanto do fatal princípio de perecimento, que une todos os organismos, como do inexorável Nada, que paira absoluto nos céus modernos, despovoados pelo empirismo científico.

O poeta visionário de um mundo reduzido à materialidade pela crise da metafísica está confinado à realidade concreta do corpo mutilado, putrefato e/ou deformado, corpo esse que não apenas surge como metáfora adequada de sua condição de singularidade, como também de sua integração com o cosmo (material e continuamente agonizante), por meio do canto (disonante e incômodo).

20. RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*, 1972, p. 260.

21. BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, 1942, p. 245.

22. ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*, 2010, p. 120.

Assumir-se monstro implica recolher-se à margem, seja da sociedade, seja, talvez mais, da própria vida. Dentro da perspectiva cósmica particular a *En* e da concepção evolucionista, em voga em seu tempo, tal recolhimento se dá junto aos estratos subterrâneos para onde foram relegados os seres mais inferiores da hierarquia natural. Em tais instâncias, a poesia de *En* encontra toda uma galeria de seres que formam um comovente espetáculo de horrores e que encontram voz no eu lírico, ao passo que também o refletem: o consórcio da subjetividade poética com essas alteridades desviantes forma uma estranha confraria de excluídos, deslocados e marginais. Alguns poemas, como “Noites de um Visionário”, explicitam a preocupação da lírica de Augusto dos Anjos em integrar o eu lírico às existências desprezadas, tornando-o porta voz da dor e da revolta universais:

E no estrume fresquíssimo da gleba
Formigavam, com a simplice sarcode,
O vibrião, o ancilóstomo, o colpode
E outros irmãos legítimos da ameba!

E todas essas formas que Deus lança
No Cosmos, me pediam, com o ar horrível,
Um pedaço de língua disponível
Para a filogenética vingança!²³

23. *Ibidem*, p. 154.

24. Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*, 1942, p. 230-231.

25. “Abel et Caïn”, de Baudelaire, apresenta o contraste entre a raça de Abel, depositária de todas as benesses da atenção do Criador, e a raça de Cain, negligenciada pela graça divina, entregue à fome, à privação. Ao fim do poema, a raça de Cain se revolta, ascende aos céus e destrona Deus. Dolf Oehler, sensível à leitura que Walter Benjamin faz do conteúdo social da poesia de Baudelaire, interpreta “Abel et Caïn” como uma alegoria da revolta dos oprimidos, encontrando no poema inclusive ressonâncias da revolução de 1848. Cf. OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses* (1830-1848): estética anti-burguesa em Baudelaire, 1997.

26. PAES, José Paulo, “Uma microscopia do monstruoso”, 2008b, p. 96-104.

Como se pode notar, os organismos que vivem no mais miserável dos ecossistemas (o estrume) aqui reclamam por uma voz que os vingue – a voz do poeta, manifestada em uma metáfora inquietante e violentamente concreta –, “um pedaço de língua”. Esse pedaço é justamente a poesia que não canta, mas, como no célebre “Abel e Caïn”²⁴, de Baudelaire, blasfema, protesta e agride a ordem estabelecida²⁵ (em sua máxima manifestação representada por Deus), conferindo voz ao coro formado por todos os marginais (o poeta incluso) que foram silenciados e confinados na condição de monstros.

Em “uma microscopia do monstruoso”, José Paulo Paes interpreta a constante referência a organismos microscópicos, feita por Augusto dos Anjos, como tentativa de aclimatar o apelo do monstruoso à perspectiva evolucionista da ciência de seu tempo. A microbiologia do século XIX revela um novo universo de monstros ínfimos que serão introduzidos pelo evolucionismo na genealogia do homem. Tal fenômeno coloca em evidência aqueles pontos em que o humano confina com o bestial, explorados amiúde pelas representações dos monstros e cuja origem remete ao zoomorfismo animista das religiões arcaicas, posteriormente demonizado pelo cristianismo²⁶.

A vantagem do uso dos novos monstros da microscopia para uma estética de choque como a de Augusto dos Anjos

parece advir de sua veracidade científica, amparada pelos postulados do evolucionismo, que liga os microrganismos mais ínfimos ao homem, revelando as zonas de sombra no humanismo. Daí surge a inquietante constatação daquilo que une o verme ao cidadão de bem – uma espécie de monstruosidade inerente à própria realidade orgânica. Em Augusto dos Anjos, essa constatação da monstruosidade vital é componente de sua mirada visionária e, mais do que isso, parece fornece-lhe uma plataforma de revolta contra a opressão exercida por uma noção higienista de humanidade que separa o homem dos animais e o corpo civilizado do cadáver putrefato. Formando uma espécie de *Vanitas*²⁷ moderno, Augusto dos Anjos integra organismos abjetos à tradicional panóplia do macabro, própria a esse gênero, compondo imagens teratológicas que expõem o lado sórdido do homem, que se envaidece do humanismo e da história, que alardeia os benefícios do progresso.

Embora não se furte a trair as marcas do lugar social específico e das experiências particulares que o engendram (a saber, o Brasil dos primeiros anos do século XX e o indivíduo Augusto dos Anjos), o discurso de *Eu* aspira à universalidade. Ângulo diverso é adotado por Monteiro Lobato em *Urupês* para evidenciar, apropriamo-nos da terminologia de Benjamin, a “facies hippocratica” da história. Enquanto Augusto dos Anjos encontra em si o microcosmo de uma monstruosidade universal, Monteiro Lobato observa os fenômenos repugnantes como uma alteridade, mas como um outro incomodamente próximo.

Urupês tange de modo explícito a uma realidade mais chã e imediata – a do Brasil que, na década de 1910, experimenta, enfim, um contraditório processo de modernização, e cuja elite social, em sua relação fetichista com os discursos de progresso e eugenia (de que não se isentou, aliás, o próprio Lobato), evita confrontar as realidades da miscigenação racial, do “atraso” socioeconômico do país e do recente passado escravagista que ainda deixa marcas sobre as relações sociais.

A literatura então em voga, na tentativa de contribuir ao “recalque” de tais fenômenos, tende a celebrar de modo algo mundano e superficial os poucos avanços que o país atingia, àquela altura, em direção ao modelo de sociedade burguesa europeia. As mentalidades oficiais da época cultivaram a ilusão de que a abertura de belas alamedas no Rio de Janeiro dariam passagem à locomotiva do progresso, de que a existência de obras literárias compostas de acordo com os mais sofisticados volteios retóricos asseguraria o desenvolvimento de uma cultura letrada efetiva, de que o desenvolvimento de uma visão idílica do campo dignificaria os alicerces rurais de nossa sociedade e de que a política e o discurso do “embranquecimento” racial aproximariam nossa gente das “raças superiores” da Europa. *Urupês*

27. *Vanitas*, cuja designação remete ao verso dos Eclesiastes: *Vanitas vanitatem omnia vanitas* (“ vaidade das vaidades, tudo é vaidade”), consiste em tipo de natureza morta bastante difundida no século XVII, sobretudo na pintura germânica e flamenga, que, com objetivo de condenar a vaidade, evoca a imagem na morte. Um *Vanitas* normalmente apresenta objetos mundanos ou ligados ao poder temporal, como taças, livros, punhais, espelhos, algibeiras, geralmente em desalinho ou corroídos, dispostos ao lado de símbolos da transitoriedade da vida, como velas apagadas, flores murchas, alimentos corrompidos etc. Na disposição de tais objetos, sempre recebe destaque uma caveira. Cf. KOOZIN, Kristine. *The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwick (1612-1656): Metaphoric Realism*, 1990.

volta os olhos para as esferas à margem de tais mistificações e depara-se com a realidade crua do campo.

O que, de fato, confere unidade aos contos de *Urupês* é uma ironia aguda, muitas vezes virulenta, que se vale do humor negro e da caricatura como formas de delinear os indivíduos e o ambiente, predominantemente rural, que os circunda, a partir da articulação de elementos próprios da tradição da sátira a outros comuns à narrativa moderna, como o recurso do *mis en abîme*, da estruturação dos contos em unidades de efeitos, do pendor para descrições econômicas em que abundam sinédques, etc. Em muitos contos, além dessa orientação, os motivos da doença, da violência, da tragédia e da perversidade surgem como componentes de uma cosmovisão específica.

Em “O engraçado arrependido”, assassinato e suicídio unem-se incomodamente ao motivo do riso; em “A vingança da peroba”, a indolência e a ignorância atribuída ao caboclo resultam na morte acidental de um menino, revestida por sugestões fantásticas; “Meu conto de Maupassant” apresenta relatos crus de matricídio e suicídio; a trama de “Pollice Verso” envolve um jovem médico sádico que enriquece às custas do sofrimento e do deliberado assassinato de um cliente; em “Bucólica”, o desencanto da visão idílica do campo é construído ao sabor do contato com a miséria do camponês, tendo como ponto ápice o relato da morte por abandono de uma criança deficiente; o narrador de “O mata-pau” encontra no vegetal parasita, que se nutre da morte da árvore hospedeira, uma alegoria adequada à trágica história de um casal de caboclos que, ao adotar um enjeitado, acaba por selar seu destino, vindo, no futuro, a ser vítima da traição do filho adotivo; “O estigma”, eco longínquo de “O gato preto” de E. A. Poe, apresenta um enredo em que um sinal que lembra um ferimento de bala trazido por um bebê ao nascer denuncia o assassinato cometido por sua mãe quando o tinha no ventre. Por fim, “Bocatorra” concentra e acentua o caráter inquietante da atmosfera que perpassa os outros contos, ao narrar a história de uma fazenda, notabilizada por um pântano insidioso, que se torna palco de um pesadelo real, envolvendo superstições, coincidências trágicas, necrofilia e a figura de um monstro local, um negro severamente deformado que lá vive sob a alcunha de Bocatorra.

Os demais contos não parecem integrar perfeitamente esse “sistema” de representação do campo sob a ótica do crime e da monstruosidade: “Os faloneiros” traz uma história de crimes que se passa em um farol e não no campo; “O comprador de fazendas” apresenta a sátira às ambições mesquinhas dos fazendeiros arruinados; “Colcha de retalhos” consiste em um comovente registro da inocência perdida, a que não faltam notas irônicas; e “Um suplício moderno” denuncia as condições humilhantes

em que vivem os estafetas por meio de uma narrativa ilustrativa. Esses últimos contos, embora marcados pela precariedade que Lobato expõe como “cor local” dos sertões brasileiros, não chegam aos extremos do registro de crimes, mortes e perversidades. A tragédia que os perpassa é muito mais cotidiana.

Em linhas gerais, o universo de *Urupês* surge como censura à idealização do caboclo e do campo, que, na literatura regionalista em voga em 1910, convertera o sertanejo em tipo ufanista equivalente ao índio romântico. Nesse sentido, o ensaio que dá título à coletânea “Urupês”²⁸ elegerá um símbolo grotesco para representar a miséria do camponês: “o sombrio urupê de pau podre”²⁹. Espécie de monstro localizado na zona limítrofe entre a fauna e flora (na sua condição de fungo), o referido cogumelo, subterrâneo e disforme, emerge da crítica lobatiana ao prosaísmo da literatura como alegoria dessa figura inconvenientemente real do caboclo, vítima da ignorância e da fome, inadaptável, por um lado, à onda de progressismo que se abate sobre o país e, por outro, impermeável ao verniz de idealização pitoresca:

O caboclo é soturno. [...] No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há cor, perfume, vida dionisíaca em escachô permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama... Só ele no meio de tanta vida não vive...³⁰

Com o disforme urupê, vem à tona seu universo, em que o elemento cômico e a nota caricaturesca, que compõem, por exemplo, o tipo do Jeca Tatu, celebrizado também pelo ensaio de Monteiro Lobato, trespassam, ao longo dos contos, enredos de violência extrema, que se desenrolam em um ambiente em que o chão é estéril, os casebres de sapé, o gado de costelas à mostra é eivado de bernês e a pobreza recebe contornos sinistros. Configura-se assim, como dito, uma cosmovisão disforme, matizada por tintas carregadas, uma exposição daquela realidade brasileira relegada à sombra pelo ufanismo da *belle époque* e, mesmo antes, pela tradição regionalista romântica.³¹ Tal cosmovisão, eventualmente, cede terreno ao monstruoso. Se, quando equiparado ao Jeca Tatu, o urupê serve de alegoria meramente caricaturesca e irônica à condição do caboclo, resvala no grotesco inquietante ao ligar-se também a Bocatorra, personagem do conto homônimo, habitante do mesmo ambiente que o Jeca, vítima do mesmo processo histórico de marginalização que ele, mas revestido pelos signos da monstruosidade explícita, do crime e mesmo por uma aura sobrenatural.

28. Publicado originalmente no jornal *Estado de São Paulo*, em 23 de 1914, ao lado de “Velha Praga” (que estampou, meses antes, o mesmo periódico), “Urupês” foi responsável pela celebridade de Monteiro Lobato como articulista polêmico. O projeto original de *Urupês* contava com o título “Dez mortes trágicas”, no entanto, por sugestão do colega Arthur Neiva, Lobato aproveita a fama adquirida com o ensaio, incorpora-o à obra, extraíndo dele o título da coletânea de contos. Embora pareça algo fortuito, o ensaio *Urupês*, ao integrar o livro de contos trágicos e violentos, em sua maioria transcorridos em um ambiente rural miserável, acaba, como sugere João Luiz Ceccantini, por ditar “o tom” da obra. CECCANTINI, João Luís Tápias. “Cinquenta tons de verde: Urupês, o primeiro *best-seller* nacional”, 2014, p. 46.

29. LOBATO, Monteiro. “Urupês”, 1972, p. 155.

30. *Ibidem*. p. 155.

31. No ensaio “Urupês”, Lobato, ao censurar a idealização do caboclo entre seus contemporâneos, remete explicitamente ao indianismo, alegando que “o indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se ‘caboclisto’”, denunciando a genealogia romântica desse tipo popular em seu tempo. Cf. LOBATO, Monteiro. “Urupês”, 1972, p. 146. Também numa das crônicas de *Cidades Mortas*, seu narrador, ao descrever as leituras populares na fictícia *Oblivion*, cidadezinha que representa a sátira de Lobato ao provincianismo do meio rural paulista, desfere ataques ao regionalismo romântico, em particular à obra de Bernardo Guimarães, autor que, segundo

o narrador de *Cidades Mortas*: “falsifica o nosso mato. Onde toda gente vê carrapatos, pernilongos, espinhos, Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes. Bernardo mente”. Cf. LOBATO, Monteiro. *Cidades Mortas*, p. 28-29.

Pode-se, pois, reconhecer uma gama variada de “urupês” em Lobato. De um lado estão aqueles que crescem mais à superfície, como o patriarca bêbado da família dos Nunes, de “A vingança da peroba”, ou o Pedro Suã, de “Bucólica”, que, apesar das histórias trágicas em que estão envolvidos (que, por circunstâncias distintas, envolvem a morte de seus filhos ainda crianças), ligam-se ao tipo do Jeca como estereótipo algo cômico (ao menos na pena de Lobato) do caipira ignorante, indolente e miserável. De outro, estão aqueles que crescem nas grotas mais profundas, onde vicejam a anormalidade e o crime. A esse tipo pertence Bocatorta. Com efeito, o conto “Bocatorta” demonstra que a cosmovisão de *Urupês*, quando extremada, toca o monstruoso – o protagonista da narrativa, na sua condição de negro e deformado, traz no corpo e na condição social a antítese do discurso eugênico comum aos primeiros anos do século XX, compartilhado por Lobato com tantos outros letrados da época. Nesse sentido, Bocatorta é uma monstrificação do Jeca.

O terror obsessivo que a jovem Cristina, filha do proprietário da fazenda onde vive Bocatorta, nutre pelo monstro é ilustrativo do simbolismo social que o envolve. Na ocasião em que seu noivo, Eduardo, em visita à fazenda do Atoleiro, demonstra curiosidade pela aberração, Cristina relembra os pesadelos de infância:

Bocatorta representara papel saliente em sua imaginação. Pequenita, amedrontavam-na as mucamas com a cuca, e a cuca era o horrendo negro. Mais tarde, com ouvir às crioulinhas todos os horrores correntes à conta dos seus bruxedos, ganhou inexplicável pavor ao notâmbulo. Houve tempo no colégio em que, noites e noites a fio, o mesmo pesadelo a atropelou. Bocatorta a tentar beijá-la, e ela, em transes, a fugir. Gritava por socorro, mas a voz lhe morria na garganta. Despertava arquejante, lavada em suores frios. Curou-a o tempo, mas a obsessão vincara fundos vestígios em su'alma.³²

32. LOBATO, Monteiro. “Bocatorta”, 1972, p. 102.

33. *Ibidem*, p. 105.

34. *Ibidem*, p. 111.

Cristina, cuja beleza se resume a “linda”, dito sem mais enfeites além do ponto da admiração³³, opera, em relação a Bocatorta, um verdadeiro contraponto. Com efeito, o narrador explora com maestria, ao longo do conto, os contrastes entre essas duas personagens, de que é exemplar o momento em que o pai de Cristina, Major Zé Lucas, e o feitor Vargas deparam-se com Bocatorta beijando o cadáver da menina, após violar seu túmulo: “Um quadro hediondo antolhou-se-lhes de golpe: um corpo branco jazia fora do túmulo – abraçado por um vulto vivo, negro e coleante como o polvo³⁴. As impressões incertas da noite são traduzidas na perspectiva oblíqua do narrador, que reduz o contraste entre os corpos ao claro-escuro. Além disso, o componente de asco e materialidade necessário à figuração do

monstruoso não deixa de se imprimir no vulto de Bocatorta: ele é “vivo”, “coleante como o polvo” – o efeito da aparição do vulto não visa atingir os olhos, mas o tato, imprimindo no leitor sensação invasiva das ventosas de um molusco.

As coincidências trágicas que levam a jovem (morta em consequência de uma pneumonia adquirida em viagem ao sítio do aleijão) a ser beijada por Bocatorta tangem não apenas a interditos sexuais, mas também sociais. Bocatorta macula com sua emblemática boca, epicentro de todo o horror provocado por sua figura, essa jovem que concentra todos os ideais de beleza e valores das elites brasileiras. Bela, jovem, branca, pertencente à classe dos proprietários, Cristina compõe ao lado de Bocatorta quadro semelhante às estampas de fins da Idade Média com o motivo *a morte e a donzela*³⁵, mas adequado ao contexto brasileiro. Diferentemente do que ocorre com esse motivo macabro, o beijo de Bocatorta não conspurca a vida com o horror da morte, mas os atributos da elite econômica resumidos em Cristina com pobreza, doença e marginalidade – elementos materializados no corpo do negro deformado.

De acordo com as investigações de Claude Kappler, o juízo sobre a monstruosidade é relativo, dependendo do lugar de que é emitido. Contudo, desde as primeiras especulações sobre esse fenômeno, o monstruoso liga-se à infração da normalidade. Remetendo ao tratado sobre a *Geração dos Animais*, de Aristóteles, Kappler demonstra que, já na antiguidade, o monstro constitui uma espécie de exceção, ou mesmo acidente, ao processo de geração dos organismos³⁶. Segundo Aristóteles, a geração de vida está subordinada à disputa entre dois princípios, um masculino e paradigmático, a Forma, e outro feminino, amorfo e matricial, a Matéria. Se a Forma triunfa sobre a Matéria, surge um organismo masculino, “perfeito”. Se o princípio da Matéria tem proeminência no processo, muitas possibilidades se abrem: desde o surgimento de fêmeas, tratadas por Aristóteles não como monstros de fato, mas espécie de “macho castrado”, até a geração de monstros *strictu sensu*³⁷.

A partir dos postulados de Aristóteles, é possível depreender o lugar que o monstro ocupa na existência – na condição de atestado do triunfo da Matéria, o monstro coloca-se na instância oposta ao paradigma e, conseqüentemente, da ordem; avesso dos ideais transcendentais e da *anima*, é matéria em sua imanência, o corpo e a carne que assumem dimensões absolutas. Talvez intuindo isso, Augusto dos Anjos tenha materializado a dissonância de sua poesia no corpo disforme; e Lobato, ao explorar o reverso dos modelos sociais de sua época, em sua investigação da miséria do campo, desenterra das grotas o monstruoso “Bocatorta”. Negro, descendente de escravos, miserável e deformado, o personagem de Lobato é um antípoda de carne da eugenia

35. Ligadas a outros motivos que atestam o triunfo da morte sobre a vaidade, como a *Dança Macabra*, as representações da *Morte e a donzela* tornar-se-ão populares a partir do século XIV, apresentando normalmente um esqueleto arrastando uma bela jovem ao túmulo, muitas vezes em atitude de conotações sexuais. Cf. SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*, 1999. Artistas do renascimento germânico popularizarão o tema, que chegará a obras famosas da modernidade, como os trabalhos de Edward Munch e Egon Schiele.

36. KAPPLER, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, 2004.

37. Aristóteles, apud. KAPPLER, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, 2004, p. 236-237.

e do progresso e também concentra um horror que excede as próprias possibilidades da linguagem – ele subverte, pois, todos os modelos, sociais e discursivos. Antes de concluir: “aquilo é feiúra que só vendo”, Vargas, capataz da fazenda do Atoleiro, tenta pintar a Eduardo um retrato de Bocatorta:

Vossa Senhoria ‘garre um juda de carvão e judie dele; ca-voque o buraco dos olhos e afunde dentro duas brasas alumando; meta a faca nos beiços e saque fora os dois; ‘ranque os dentes e só deixe um toco; entorte a boca de viés na cara; faça uma coisa desconforme, Deus que me perdoe. Depois, como diz o outro, vá judiando, vá entortando as pernas e esparramando os pés. Quando cansar, descanse. Corra o mundo campeando feiúra braba e aplique o pior no estupor. Quando acabar ‘garre no juda e ponha rente de Bocatorta. Sabe o que acontece? O juda fica lindo!...³⁸

38. LOBATO, Monteiro.
“Bocatorta”, 1972, p. 102.

A aparência de Bocatorta não se curva aos imperativos da palavra, obrigando Vargas a comunicá-la por via oblíqua e negativa: o mais feio dos Judas de carvão é belo diante dele. A despeito da tonalidade cômico-grotesca da descrição, o posterior contato com Bocatorta em sua imanência demonstra a insuficiência do discurso diante da experiência real da monstruosidade:

Bocatorta excedeu a toda pintura. A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca. Não tinha beiços, e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. E torta, posta de viés na cara, num esgar diabólico, resumindo o que o feio pode compor de horripilante. Embora se lhe estampasse na boca o quanto fosse preciso para fazer daquela criatura a culminância da ascosidade, a natureza malvada fora além, dando-lhe pernas cambaias e uns pés deformados que nem remotamente lembravam a forma do pé humano. E olhos vivíssimos, que pulavam das órbitas empapuçadas, veitados de sangue na esclerótica amarela. E pele grumosa, escamada de escaras cinzentas. **Tudo nele quebrava o equilíbrio normal do corpo humano, como se a teratologia caprichasse em criar a sua obra-prima.**

“Bocatorta”, como dito, não pode ser incluído em qualquer norma da natureza, da sociedade ou do discurso mimético. O que permite concluir que a explicitação do horror presente no fenômeno do monstro consiste em uma hipérbole do real – como já postulara Aristóteles, o monstro nasce do triunfo da imanência sobre o paradigma transcendente, de onde provém os modelos. Talvez por isso, a busca de Monteiro Lobato pela autenticidade do registro das condições de vida do homem do campo tenha aberto sua linguagem à distorção – a deformação

do real em *Urupês*, pode-se dizer, nasce de um processo de íntima proximidade com os fenômenos e de um esforço realista que reconhece a insuficiência das convenções da linguagem para tratar de determinadas realidades; por isso, o retrato cru que pretende do campo dispensa as convenções literárias da época, demandando novo código, que recorre à ironia, ao grotesco e à deformação e parece realizar-se plenamente na estética do monstruoso de “Bocatorta”, conto que reflete, a seu modo, a conhecida “crise da representação” comum à ficção moderna³⁹.

A dinâmica que gera o monstro também remete à aleatoriedade e ao caos; ao transgredir os modelos, os monstros são a afirmação perturbadora de que a natureza está sujeita a princípios incompreensíveis. Mesmo os monstros reais remetem, pois, ao mistério, sendo, amiúde, envolvidos pela aura do fantástico. Bocatorta está entre esses monstros, *outsider* por excelência, exceção a tudo que é regular, sua monstruosidade não o marginaliza apenas em relação à vida social, mas o aparta da própria condição humana. Seu lugar no mundo confina, pelo menos no imaginário do povo da fazenda do Atoleiro, com o sobrenatural; como testemunha, o Major Zé Lucas:

– Bocatorta é a maior curiosidade da fazenda, respondeu o major. Filho duma escrava de meu pai, nasceu, o mísero, disforme e horripilante como não há memória de outro. Um monstro, de tão feio. Há anos que vive sozinho, escondido no mato, donde raro sai e sempre de noite. O povo diz dele horrores – que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o demo. Todas as desgraças acontecidas no arraial, correm-lhe por conta. Para mim, é um pobre diabo cujo crime único é ser feio demais. Como perdeu a medida, está a pagar o crime que não cometeu.⁴⁰

Bocatorta recebe da imaginação coletiva atributos que demonstram a condição limítrofe entre a maravilha natural e a irrupção do sobrenatural que pesa sobre os monstros, na medida em que a deformidade abre o corpo ao mistério do desconhecido. A personagem exerce no conto a função de centro de onde irradia toda uma atmosfera que envolve com densa carga de estranhamento e desorientação o ambiente rural reconstruído aos retalhos pelos contos de *Urupês*, tornando anômalo aquilo que é familiar. Nesse sentido, o conto liga-se intimamente ao conceito de grotesco cunhado por Wolfgang Kayser:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações.⁴¹

39. As diversas estratégias utilizadas pela ficção realista para promover um registro autêntico do real, distanciando-se das convenções da objetividade, são tratadas por Tânia Pellegrini como atitudes modernas que se colocam críticas diante da pretensão à univocidade do discurso ficcional. Cf. PELLEGRINI, Tânia. “Realismo postura e método”. *Letras de hoje*, 2007, p. 137-155.

40. LOBATO, Monteiro. “Bocatorta”, 1972, p. 101.

41. KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: sua configuração na pintura e na literatura*, 2003, p. 40.

42. BAKHTIN, Mikhail.
*Cultura popular na idade média
e renascimento: o contexto de
François Rabelais*, 2013, p. 277.

Localizada em lugar intermediário entre o riso e o horror, e tendo evoluído na expressão moderna de motivo cômico extravagante para uma modalidade de expressão de tudo o que é perturbador, a categoria do grotesco pode ser interpretada como uma forma de representação da realidade sensível ao anômalo. É nas paragens do grotesco que o monstro encontra lugar cativo como motivo estético, concentrando todas as ambiguidades dessa categoria que remete ao fantástico, à caricatura disforme, à hibridação e aos elementos relegados à esfera do feio e do inconveniente, como o baixo-corporal interpretado por Bakhtin como motivos risíveis do realismo grotesco⁴². De acordo com a leitura de Kayser, pode-se deduzir que os mesmos efeitos de mal-estar e desorientação provocados pelos corpos grotescos (que concentram asco, riso, horror), quando galgam esferas mais amplas, como a dos acontecimentos e do ambiente, compõem uma cosmovisão integrada em que o estranho ameaça as nossas certezas.

43. LOBATO, Monteiro.
“Bocatorta”, 1972, p. 100.

No conto de Lobato, não gratuitamente, o monstro Bocatorta está integrado ao ambiente, imprimindo sua incômoda presença em toda a fazenda do Atoleiro. Seu correlato espacial é o pântano que surge no começo da narrativa. Sob aparência de um brejo vulgar, esconde um profundo abismo que já tragou animais e até, afiança o povo, um homem, o que o torna um lugar maldito, imaginado por todos como: “uma das bocas do próprio inferno”⁴³. O pântano surge precisamente como antítese grotesca do bucolismo; ele representa tudo que há de feio e perigoso no campo. Bocatorta, por seu turno, também representa tudo que há de feio nas massas desprezadas que vivem no sertão; é, como já mencionado, a antítese dos ideais de raça e civilidade da *belle époque*, escondendo, sob sua triste condição, a atividade criminoso da necrofilia. Como o pântano, Bocatorta também se resume a uma boca horrenda. Unindo-se ao abismo, a boca disforme torna-se motivo central do conto. A boca é o aspecto mais hediondo da aparência do Bocatorta; o beijo será o gesto de profanação dos interditos sociais e morais que subjazem ao conto; por fim, será na boca do pântano, tragicamente anunciada no início da narrativa, que Bocatorta será lançado para a morte, como punição por seu crime. O pântano e Bocatorta, pois, concentram em seus corpos monstruosos universos de horror, obsessão, miséria, fatalidade, sugestões sobrenaturais que configuram o conto – também não de maneira gratuita, o pântano sugere o nome à fazenda, Atoleiro, assim como Bocatorta dá título à narrativa.

Se for possível concentrar em um todo coerente a avaliação feita por Lobato das condições de vida no campo desde o artigo “Urupês” até “Bocatorta”, depreende-se uma visão grotesca da realidade que, ao expor o oposto das expectativas da *belle époque*

brasileira, encontra síntese na imagem do corpo monstruoso: seja o do abjeto urupê de pau podre, seja do negro deformado. Nesse sentido, “Bocatorta” corresponderia a uma espécie de afunilamento da mesma perspectiva que levou a poesia de Augusto dos Anjos a buscar no fenômeno da monstruosidade as cifras para a interpretação das angústias existenciais de sua época. Daí ser possível encontrar em *Eu* e alguns momentos de *Urupês* uma tentativa de revelar o lado oculto da *belle époque* na forma de um corpo monstruoso.

É possível dizer que a ciência moderna tentou domar o monstro, reduzindo à patologia o que antes fora tratado como manifestação do maravilhoso. Conscientes dos imperativos de seu tempo, Augusto dos Anjos e Monteiro Lobato, quando contemplam o fenômeno da monstruosidade, buscam reabilitar o fascínio que lhe é inerente, convertendo o monstro em alegoria de aspectos da sociedade brasileira convenientemente banidos dos modelos de cultura moderna. Pode-se dizer que seus escritos aqui tratados “reencantam” como forma de denunciar as mistificações com que a modernidade inscreveu-se entre nós; mistificações essas a que são convenientes o decoro literário do qual os dois escritores se afastam. A presença do monstruoso em *Eu* e *Urupês*, por isso, exige novas técnicas de composição literária, seja para que as inquietações filosóficas e metafísicas do nascente século XX possam se tornar motivos poéticos autênticos, como na lírica de Augusto dos Anjos, seja para a composição de um retrato franco da realidade, como em Monteiro Lobato. Ao lançarem seus monstros sobre a paisagem social e ideológica do Brasil, Augusto dos Anjos e Monteiro Lobato acabam por expor toda a “feitura” que medra no corpo de nossa história, conspurcando com inventividade e franqueza tudo que há de posição no projeto de modernização país.

Referências

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Huicitec, 2013.

BARROS, Eudes. *A poesia de Augusto dos Anjos: uma análise de psicologia e estilo*. Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor Editora, 1974.

- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Prefáces d'André Gide et de Théophile Gautier. Rio de Janeiro: Librairie Victor, 1942.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso; tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- CECCANTINI, João Luís. “Cinquenta tons de verde: *Urupês*, o primeiro *best-seller* nacional”. In: LAJOLO, Marisa (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro* (obra adulta). São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- FREUD, Sigmund. “O Estranho (1919)”. In: _____. *História de uma neurose infantil*. E. S. B., v. XVII. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JURKOV, Tania. “Blood, Monstrosity and Violent Imagery: Grand-Guignol, the French Theatre of Horror as a Form of Violent Entertainment”. [*sic*] *a journal of literature, culture and literary translation*. n. 1, p. 1-15, dez. 2013.
- KAPPLER, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*. Tradução de Julio Rodríguez Puértolas. Madri: Tres Cantos, 2004.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KOOZIN, Kristine. *The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwick (1612-1656): Metaphoric Realism*. New York: The Edwin Mellen Press, 1990.
- LOBATO, Monteiro. *Cidades Mortas*. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura da elite do Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OEHELER, Dolf. *Quadros parisienses* (1830-1848): estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. Tradução de José Macedo e Samuel Tintan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira”. In: _____. *Armaçém literário* – Ensaios. Organização e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 75-95.

_____. “Uma microscopia do monstruoso”. In: _____. *Armaçém literário* – Ensaios. Organização e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b, p. 96-104.

PELLEGRINI, Tânia. “Realismo postura e método”. *Letras de hoje*, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972, p. 260.

SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

O primitivo negativo: Dos animais ancestrais de Kopenawa à mostruação vazia em *O Congresso Futurista*

Julian Alexander Brzozowski
UFSC

Resumo

O presente artigo visa uma comparação em confronto da ideia de monstro encontrada na obra do xamã yanomami Davi Kopenawa *A queda do céu* com o movimento de desideração, desastre, da caminhada intelectual do Ocidente em direção ao esvaziamento do mito e suas monstrosidades de pura aparência que pululam o imaginário do filme *O Congresso Futurista*. Apoiado fortemente na elaboração de Jacques Lacan sobre o interesse do mito de dar conta de um único objeto, que é objeto de desejo, percorremos o trilho teórico do esgotamento de sentido do mundo em Jean-Luc Nancy em direção à noção do corpo enquanto arrealidade concentradora da potência cosmológica outrora reservada aos astros.

Palavras-chave: Xamanismo; Mitologia; Psicanálise; Desastre.

Abstract

The present article works on a comparison by confrontation of the depiction of the monster figure as found in the work of the yanomami shaman Davi Kopenawa *The Falling Sky* with the movement of desideration, disaster, of the intellectual path of the Occident towards the emptiness of myth and its monstrosities of pure appearance that populate the image of the film *The Congress*. Leaning strongly on the elaboration of Jacques Lacan about the interest of myth in dealing with a single object, which is the object of desire, we walk down the theoretical track of the exhaustion of sense in Jean-Luc Nancy towards the notion of the body as areality which now focuses the cosmological potency once bound to the stars.

Keywords: Shamanism; Mythology; Psychoanalysis; Disaster.

I. Tornar-se fantasma: Kopenawa com Warburg

No ano de 2015 foi publicado, pela Companhia das Letras na tradução de Beatriz Perrone-Moisés, a obra *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, ditada pelo xamã e ativista político Davi Kopenawa e redigida pelo etnólogo francês Bruce Albert. Aterrissando em terras brasileiras cinco anos após sua publicação original em francês pela editora Plon¹ e dois anos após sua versão estadunidense pela Harvard University Press², *A queda do céu* vem se provando objeto de estudo ímpar, ao tornar disponível o acesso a um poético e rigoroso testemunho de uma singular cultura através de outros meios que não os da imersão etnográfica. Como Viveiros de Castro o apresenta, em seu prefácio:

1. *La chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami*, 2010.

2. *The falling sky: words of a yanomami shaman*, Trad. Nicholas Elliott, 2013.

A queda do céu é um 'objeto' inédito, compósito e complexo, quase único em seu gênero. Pois ele é, ao mesmo tempo: uma biografia singular de um indivíduo excepcional, um *sobrevivente* indígena que viveu vários anos em contato com os Brancos até reincorporar-se a seu povo e decidir tornar-se xamã; uma descrição detalhada dos fundamentos poético-metafísicos de uma visão do mundo da qual só agora começamos a reconhecer a sabedoria; uma defesa apaixonada do direito à existência de um povo nativo que vai sendo engolido por uma máquina civilizacional incomensuravelmente mais poderosa; e, finalmente, uma contra-antropologia arguta e sarcástica dos Brancos, o 'povo da mercadoria', e de sua relação doentia com a Terra – conformando um discurso que Albert (1993) caracterizou, lapidarmente, como uma 'crítica xamânica da economia política da natureza'.³

3. Eduardo Viveiros de Castro apud ALBERT, Bruce, KOPENAWA, Davi. *A queda do céu*, 2015, p. 27.

Para além desses interesses contemplados por Viveiros em sua descrição da obra, uma quinta fatia estética do livro poderia ser pensada como sua parte técnica, na qual Kopenawa se ocupa em fabular sobre as operações xamânicas, suas ferramentas artísticas e realizações. Neste processo, aparece de maneira evidente a implicação das criaturas remetentes ao tempo mitológico yanomami e sua fundamental participação no processo de cura xamânica, na introdução dos espíritos malfeitores em um sistema poético que comporta imediatamente a doença e sua terapia, a embriogênese cosmológica e a resolução psíquica do mal-estar que afeta o corpo singular. Quando Davi Kopenawa descreve a matéria a ser utilizada na operação xamânica, refere-se às imagens (*utupè*) dos animais ancestrais:

As imagens de animais que os xamãs fazem dançar não são dos animais que caçamos. São de seus pais, que passaram a existir no primeiro tempo. São, como disse, as imagens

dos ancestrais animais que chamamos *yarori*. Há muito e muito tempo, quando a floresta ainda era jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nomes animais, se metamorfosearam em caça. Humanos-queixada viraram queixadas; humanos-veado viraram veados; humanos-cutia viraram cutias. Foram suas peles que se tornaram as dos queixadas, veados e cutias que moram na floresta.⁴

As notas de Bruce Albert que acompanham a palavra *yarori*, referentes aos capítulos 2 – *O primeiro xamã*, e 4 – *Os ancestrais animais*, nos são de extrema importância:

De *yaro*, (animal de) caça, seguido do sufixo *-ri* (pl. *pê*), que denota o que se refere ao tempo das origens, não humano, superlativo, monstruoso ou de extrema intensidade. Esses ancestrais (*nê pata pê*) compunham a primeira humanidade, que foi se transformando paulatinamente em caça, em razão de seu comportamento desregrado. Trata-se, na mitologia yanomami, de seres cuja forma pré-humana, sempre instável, está sujeita a uma irresistível propensão ao “devir animal” (*yaroprai*). De modo geral, os comportamentos que precipitam tais metamorfoses (*xi wãri-*) invertem as normais sociais atuais, particularmente as que regem as relações entre afins. São as imagens (*utupê*) desses seres primordiais que são convocadas como entidades (“espíritos”) xamânicas (*xapiri*). [...] Portanto, *yarori* (pl. *pê*) designa ao mesmo tempo os ancestrais animais mitológicos (os “pais dos animais”, *yaro hwiie pê*) e suas imagens (*utupê*) tornadas entidades xamânicas (*xapiri*). Essa triangulação ontológica entre ancestrais animais (*yarori pê*), animais de caça (*yaro pê*) e imagens xamânicas animais (também *yarori pê*) constitui uma das dimensões fundamentais da cosmologia yanomami.⁵

Os animais ancestrais, monstruosos seres metamórficos cuja humanidade não consegue resistir ao devir animal, não se separam semanticamente de suas imagens, *utupê*: na tradução de Albert do termo, “‘imagem corpórea, essência vital, forma mítica primordial’, e também ‘reflexo, sombra, eco, miniatura, réplica, reprodução, desenho’”⁶. Um monstro que não se difere de sua mostruação, portanto: um monstro cuja essência vital é sua própria aparência monstruosa, sua qualidade imagética indissociável de seu corpo.

A operação xamânica yanomami, descrita por Kopenawa, consiste em fazer descer as imagens (*utupê*) dos *yarori* tornadas entidades antropomórficas⁷, os *xapiri*, para que através da dança e do canto o xamã possa recrutá-los na teatral guerra a ser travada na esfera espiritual. O mal a ser apaziguado aparece, na dimensão terrena do corpo, sob a forma de doenças; mas esta é apenas a consequência de querelas que se dão neste outro plano, *imagético por excelência*, onde ocorre a performance xamânica. A qualidade passional da embriagada dança xamânica, que ativa uma

4. KOPENAWA, Davi. *A queda do céu*, 2015, 117.

5. *Ibidem*, p. 614-621.

6. *Ibidem*, p. 621.

7. Seria incorreto dizer “antropomórfica” para *xapiri*, tendo em vista a inconstância do litoral entre humano e não-humano para a cultura yanomami. Entretanto, os *xapiri pê* diferem dos *yarori pê* por serem caracterizados visualmente como humanos, ornamentados tal qual os xamãs, com caudais de arara nos braços, rabo de macaco cuxiú negro amarrado na testa, penugens brancas no cabelo negro e pinturas corporais de urucum. *Ibidem*, p. 122.

conversa ancestral com os *xapiri*, lança a sensibilidade artística do xamã em direção a um monstruoso primitivo, cujo correlato atual pode ser encontrado nos animais de caça.

Uma versão amazônica de Warburg com Darwin, portanto?

[...] [A] questão antropológica também se apresentou a Warburg em termos de *primitivismo natural*: porventura a dor trágica de Laocoonte não manifesta – “sublimando-a”, como dizia, a exemplo de Freud, o historiador das *Pathos-formeln* – uma relação ainda mais primordial? Não seria essa relação, infrassimbólica e infranarrativa, a do corpo humano com o sofrimento físico e com a violência da luta animal? Percebe-se que a *proximidade entre o humano e o animal* constitui um tema essencial do *Laocoonte*, bem como do ritual indígena estudado por Warburg: nos dois casos, o homem *enfrenta* o animal como um perigo mortal por excelência. Também nos dois casos, o homem *incorpora* ou se reveste do animal, fazendo de sua própria morte – ou melhor, do instrumento dela – uma espécie de segunda pele: na estátua helênica [o Laocoonte], as serpentes mostram-se quase como uma “sobremusculatura” dos três personagens, ou suas vísceras tornam-se visíveis por uma espécie de inversão fantasmática do dentro e do fora. No ritual da serpente, o animal é apresentado como uma coisa com que o homem se enfeita e cuja substância ele se torna capaz – ainda que artificialmente – de absorver.⁸

8. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, 2013 [2002], p. 193-6.

O trecho destacado é retirado do capítulo intitulado *Gestos memorativos, deslocados, reversivos: Warburg com Darwin*, d’*A imagem sobrevivente* de Didi-Huberman, dedicado à leitura de Warburg sobre *A Expressão das emoções no homem e nos animais* de Darwin. O interesse de Warburg pela obra, entretanto, em nada se baseia no interesse positivista de uma pretensa evolução das formas da arte. Da maneira pulsante que lhe é própria, Warburg encontra em Darwin a possibilidade de leitura do Laocoonte “pelo ângulo da *sobrevivência do primitivo*”, através de um “*princípio dialético do gesto expressivo*”¹⁰, que muito se aproxima de uma versão instintual do mesmo jogo de forças conflitantes que Freud leu nas performances das histéricas de Charcot¹¹.

9. Ibidem, p. 201.

10. Ibidem, p. 202.

11. Ibidem, p. 261-2.

Ao tratar da sobrevivência de fantasmas primitivos, Warburg se aproxima do léxico de Kopenawa. Este, ao sorver do pó de *yãkoana* que lhe permite entrar em contato com os *xapiri*, fala sobre entrar “em estado de fantasma”:

[Quando criança] ficava muito curioso quanto ao que poderia ver. Deitava em minha rede e ficava assim, parado. Aos poucos ia virando fantasma e, quando anoitecia, sonhava sem parar. Então, podia ver as magníficas imagens dos ancestrais animais, dos espíritos do céu e dos rios. Isso me acontecia muitas vezes, pois quando eu era pequeno,

gostava de experimentar o pó de *yãkoana*. Foi assim que me fizeram crescer.¹²

De modo muito similar à recusa positivista de Warburg e sua tempestuosa apropriação do darwinismo, Kopenawa, em sua arte, dissolve-se no tempo e encarna a qualidade fantasmal que lhe permite a aproximação com a ancestralidade ou, nas palavras de Didi-Huberman, “incorpora ou se reveste do animal, fazendo de sua própria morte – ou melhor, do instrumento dela – uma espécie de segunda pele”. É neste sentido que o xamã se distancia da figura do sacerdote, que ministra ritos e sacrifícios em nome de outrém, para fazer de seu próprio corpo o instrumento de conexão entre o terreno e o fantasmal: “o xamã é ao mesmo tempo oficiante e o veículo do sacrifício. [...] É o próprio xamã quem atravessa para o outro lado do espelho; ele não manda delegados ou representantes sob a forma de vítimas, mas é a própria vítima: um morto antecipado”¹³.

Ao passo em que, para o historiador da arte, é possível oscilar entre dois regimes de sensibilidade, mais ou menos investidas (Burckhardt ou Nietzsche), Kopenawa, enquanto xamã-artista, mergulha no anacronismo de maneira decididamente nietzscheniana, “recebe em cheio as ondas do tempo”¹⁴ e experiencia a si como sua própria imagem que é lançada na tempestade mnêmica:

[...] [A] força da *yãkoana* me pegava e em seguida me fazia morrer. Eu rolava e me debatia no chão, como um fantasma. Não via mais nada à minha volta, nem a casa, nem seus moradores. Gemia e chamava minha mãe: “*Napaaa! Napaaa!*”. Minha pele permanecia estirada no chão, enquanto os *xapiri* pegavam minha imagem e a levavam para longe, muito ligeiros. Eu voava com eles até as costas do céu, onde vivem os mortos, ou para o mundo subterrâneo dos ancestrais *aõpatari*. No final, me traziam de volta ao lugar onde jazia minha pele e eu recobrava consciência.¹⁵

É através da *yãkoana* que Kopenawa se vê dissolvido na trama do tempo, dentro da qual só pode subsistir sob a forma de imagem. Ao se aproximar do mundo dos ancestrais, o xamã encosta no regime de puro movimento que assombrava Warburg e suas serpentes¹⁶. Afinal, é esta a marca dos *yarori*: são descritos como monstros ancestrais de forma constantemente instável, que não resistem ao devir animal e assim se encontram em eterna metamorfose. Este é um traço estético vastamente compartilhado pela mitologia ameríndia: a noção do tempo mitológico como um regime de alteridade efervescente, em um fluxo metamórfico informe: “o mito propõe um regime ontológico comandado por uma diferença intensiva fluente, que incide sobre cada ponto de um contínuo heterogêneo, onde a transformação

12. KOPENAWA, Davi. *A queda do céu*, 2015, p. 97-8.

13. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*, 2015, p. 173-4.

14. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, 2013, p.115.

15. KOPENAWA, Davi. *A queda do céu*, 2015, p. 98.

16. Em suas *Memórias da viagem à região dos índios Pueblos na América do Norte*: “O formato serpentino do raio, o enigma de seu movimento (que não possui um ponto de partida e de chegada que se possa determinar com nitidez), seu perigo – isso tudo o raio compartilha com a serpente, que proporciona um máximo de movimento e um mínimo de superfície vulnerável. WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*, [1923] 2010, p. 263.

17. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*, 2015, p. 58.

18. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, 2013, p. 38.

II. O Ocidente afugenta o mito: O congresso futurista e a monstruosidade da pura aparecência

Na leitura que combina Warburg e Kopenawa podemos, portanto, ler algo de uma torção estética monstruosa quando o primitivo é colocado em questão. No caso do xamã, a noção do primitivo é pensada como um regime de intensa alteridade metamórfica, na intermitência constante entre o humano e o animal. Em Warburg, a animalidade ancestral é pinçada da teoria darwiniana, mas para extrair dali uma ideia muscular de traços circundantes ao jogo de forças dialético que orienta a *Pathosformeln*, em detrimento da noção positivista que uma teoria evolucionista das formas da arte poderia evocar.

À parte de uma ancestralidade estética ou muscular que denota a óbvia afinidade corpórea do humano com relação ao animal, a ideia de um momento da infância humana, um arcaísmo pré-linguístico real, ainda não apresenta evidência alguma aos estudos linguísticos. Conforme a citação de Émile Benveniste, que Agamben trabalha em *Infância e História*:

“Nós tendemos sempre para essa imaginação ingênua de um período original em que um homem completo descobriu um seu semelhante, igualmente completo, e entre eles, pouco a pouco tomaria forma a linguagem. Isto é pura fantasia. Nós não encontramos jamais o homem separado da linguagem e não o vemos jamais no ato de inventá-la... É um homem falante que nós encontramos no mundo, um homem que fala a outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem.” É através da linguagem, portanto, que o homem como nós o conhecemos se constituiu como homem, e a linguística, por mais que remonte ao passado, não chega nunca a um início cronológico da linguagem, a um “antes” da linguagem.¹⁹

19. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*, [1978] 2008, p. 60.

Uma relevante consideração, quando pensamos nas formas que essa ascensão estética ao primitivo pode assumir na modernidade.

Ao trabalhar a dor trágica sublimada do Laocoonte, nas vísceras tornadas serpentes como objeto visual sublimado, podemos aplicar a tal leitura a fórmula lacaniana da sublimação,

conforme apresentada no *Seminário 7: a elevação de um objeto à dignidade de Coisa*²⁰. Ora, a Coisa é nada menos que o mais pródigo dos objetos humanos, uma fugidia esfera de negatividade. Lacan evoca a imagem do oleiro, a “função artística talvez mais primitiva”²¹, como aquele que “cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo”, para pensar o vaso “como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa”²². Um vórtice de negatividade, portanto.

Na operação da sublimação, entretanto, há sempre uma lacuna entre objeto sublimado e a Coisa (um *resto*, para dizê-lo com Agamben²³): um espaçamento estético de abundância formal, ostentando infinitas máscaras. A Coisa nua ganha status mítico, como objeto de *zôé*; mas a sensibilidade humana, que não suporta seu olhar, a recobre de representações para que possa lidar com a monumental ausência de sentido concreto, universal, que lhe sustenta.

Em seu Seminário 4, Lacan explora a função ficcional do mito e sua fundamental imbricação com o florescimento da potência significante no homem:

Os mitos, tais como se apresentam em sua ficção, visam sempre mais ou menos, não à origem individual do homem, mas à sua origem específica, à criação do homem, à gênese de suas relações nutrizas fundamentais, à invenção dos grandes recursos humanos, ao fogo, à agricultura, à domesticação dos animais. Encontramos aí também, constantemente questionada, a relação do homem com uma força secreta, maléfica ou benéfica, mas essencialmente caracterizada pelo que tem de sagrado. [...] Essa potência sagrada, diversamente designada nos relatos míticos que explicam como o homem adveio em relação a ela, deixa-se situar para nós numa identidade manifesta com o poder da significação, e muito especialmente, de seu instrumento significante. Essa é a potência que faz o homem capaz de introduzir na natureza aquilo que une o próximo e o distante como o homem e o universo, capaz também de introduzir na ordem natural, não somente suas próprias necessidades e os fatores de transformação a elas submetidos, mas a noção, que vai mais além, de uma identidade profunda, jamais apreendida minimamente entre, por um lado, o poder que ele tem de manejar o significante ou ser por este manejado, incluir-se num significante, e, por outro lado, o poder que ele tem de encarnar a instância desse significante em uma série de intervenções que não se apresentam, originalmente, como atividades gratuitas, quero dizer, de realizar a pura e simples introdução do instrumento significante na cadeia das coisas naturais.²⁴

Unindo o pensamento de Benveniste e Agamben às formulações de Lacan, chegamos ao estatuto do mito no ocidente

20. LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 7: A Ética da psicanálise*, [1959-1960] 2008, p.137.

21. *Ibidem*, p. 146.

22. *Ibidem*, p. 148.

23. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, 2008.

24. LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 4: A Relação de objeto*, [1956-1957], 1995, p. 259-60.

25. Em *O Estádio do espelho*, de 1949, Lacan desbanca a inutilidade do cume filosófico existencialista: “Ao cabo do projeto histórico de uma sociedade de não mais reconhecer em si outra função que não a utilitária, e na angústia do indivíduo diante da forma concentracionista do vínculo social cujo surgimento parece recompensar esse esforço, o existencialismo julga-se pelas justificativas que dá para os impasses subjetivos que, a rigor, resultam dele: uma liberdade que nunca se afirma tão autêntica quanto dentro dos muros de uma prisão, uma exigência de engajamento em que se exprime a impotência da consciência pura de superar qualquer situação, uma idealização voyeurista-sádica da relação sexual, uma personalidade que só se realiza no suicídio, e uma consciência do outro que só se satisfaz pelo assassinato hegeliano. A essas proposições opõe-se toda nossa experiência”. LACAN, Jacques. *Escritos*, [1960] 1998, p. 102.

26. LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 10: A Angústia*, [1962-1963] 2005, p. 47.

27. LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 14: A Lógica do fantasma*, [1966-1967] 2008, p. 15.

28. NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*, [1993] 2003, p. 72.

29. *Ibidem*, p. 62.

moderno. A função da ficção mitológica pretende prestar contas à maneira segundo a qual o homem adveio em relação a linguagem, a potência de significação, de manejo do significante. Benveniste e Agamben desbançam a fantasia desse tempo pré-linguístico em que consistiria o passado mitológico: não há um antes da linguagem, o humano está desde sempre imerso nela. Quando o humano confecciona o significante tal qual o vaso de cerâmica, é um furo que o sustenta: a Coisa é que está em seu cerne. Entretanto, ainda que a expressão usada para aludir a tal objeto seja *ex nihilo*, a teoria lacaniana não leva águas ao moinho niilista do existencialismo, ao qual Lacan se opunha firmemente²⁵. Contrariamente, ele afirma que a teorização sobre o mito “tem seu valor, desde que saibamos que se trata da relação com o objeto que tem status de objeto de desejo”²⁶. Ou seja, desde que saibamos que o correlato da Coisa mítica no nível carnal, ou a maneira segundo a qual o homem adveio (singularmente) em relação a potência significante, é o objeto *a*, a saber: “o *seio*, o *cí-balo*, o *olhar*, a *voz*, essas peças destacáveis e, contudo, fundamentalmente religadas ao corpo: eis o do que se trata no objeto *a*”²⁷.

Trata-se, em outras palavras, da história do *desastre* de que fala Nancy em *O Sentido do mundo*: o movimento de queda da orientação celeste através dos astros em direção ao corpo, ao *desiderium* que engendra o desejo²⁸. Na impossibilidade de se admitir um sentido mitológico do mundo, de se pensar o mundo pressionado por uma força narrativa vetorial em direção a um além-mundo, um outro do mundo, é o mundo mesmo que passa a ser sentido. Este sentido só se dá no ser singular plural de cada corpo:

Ser se siente y se sabe ser: se puede decir perfectamente que aquí está el sentido mismo. Pero esto mismo no se siente ni se sabe bajo ningún modo de la apropiación sintiente o sapiente. Esto no hace sentido, no significa y no se significa. Ser llega, pero no se allega y no se recuerda – no sin resto. Y sin que esto lo prive de nada. O bien: ser tiene lugar, pero su lugar lo espacia. Ser cada vez es un área, su realidad se da en arrealidad. Es así que ser es cuerpo. No ‘incorporado’ ni ‘encarnado’, ni siquiera en ‘cuerpo propio’: sino cuerpo, contando en su saber, por lo tanto, su propio afuera, diferente.²⁹

Ou seja, a negatividade do furo cerâmico da Coisa em verdade nada priva o ser do corpo, que vive no resto, na lacuna estético-linguística que é seu próprio espaçamento: sua arrealidade. Isso desvia a atenção do abismo do ser em direção às infinitesimalmente coloridas máscaras que o objeto de desejo do corpo pode assumir.

O Congresso Futurista (The Congress), filme de 2013 do diretor israelense Ari Folman, explora as monstruosas consequências

que tal noção do ser e do corpo pode ter. Baseado no livro *Kongres futurologiczny* (1971) do escritor polonês Stanislaw Lem, o *Congresso* apresenta, sob o artifício da animação, um futuro no qual humanos assumiram a qualidade de imagens manipuláveis através do consumo de químicos específicos. Cada um projeta para o exterior uma vontade imagética e, atendendo o desejo individual, é possível proporcionar qualquer tipo de gozo estético vivenciado sob a forma de imagem. Como explica o personagem de Dylan (Jon Hamm), guia da desavisada protagonista reminescente de um passado do qual somos contemporâneos:

Não há mais ego. Graças a química, fomos redimidos. Não há mais ego, competição, violência, guerra, fortes ou fracos, segredos... Todos são o que são. Todo mundo é o que quer ser. E enquanto consomem sua nova personalidade, eles espalham no ar feromônios, que a sua mente traduz numa imagem. [...] Há um ano, quando eu estava consumindo mitologia grega, eu acordei metade homem, metade deus. Engravidei uma das filhas de Zeus, dei luz à uma cidade inteira e depois eu *fodi* a cidade, a queimei e a castiguei! É tudo sentimento!³⁰



Fig. 1: Os habitantes imagéticos do futuro apresentado em *O Congresso Futurista* (2013).

Diríamos: é tudo gozo, solitário gozo imagético que esteriliza a linguagem e domestica completamente o Outro. Os feromônios químicos exalados por cada um são traduzidos em imagens baseadas na biblioteca estética individual do receptor: as dobras estéticas que envolvem os singulares objetos *a* de cada transeunte irão projetar a aparência imagética de cada outro (tornado *mesmo*), inserindo-o em uma mitologia individual completamente esvaziada de sentido narrativo: não há mais segredos. O humano, aí, fez de sua extraordinária capacidade de formular imagens e com elas aceder ao gozo uma pura e vazia aparência; são todos monstruosos monstruários na forma de espelhos narcísicos (Fig. 1). A qualidade de extrema reflexividade estética do regime sensível d'O *Congresso* coloca em questão

30. Minutação: 1h31m. *The Congress*. Dir.: Ari Folman, Pandora Filmproduktion, 2013.

31. RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das imagens*, [2003] 2012, p. 9.

até mesmo seu estatuto de imagem, como nos sugere Rancière sobre o apocalipse das imagens: “se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo, não há mais imagem”³¹.

A desideração, o desastre mitológico, esse processo histórico, intelectual e sensível surge:

a partir de una formidable necesidad de poner en escena el sentido del sentido, de figurarlo, de agitar sus máscaras, sus destellos, sus trayectorias, en una dramatización intensa cuyo recurso es Occidente mismo en tanto oscurecimiento originario del sentido: interrupción del mito y del sacrificio, que se convierte en aquello que Occidente sólo puede mimar (es lo que dice de sí mismo).³²

32. NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*, 2003, p. 46.

Entretanto, essa translação dos astros em direção ao corpo, movimento fundador do desejo, só será compreendido em toda sua radicalidade ao observarmos que a instância de Outro do mundo também desabou da abóboda celeste e se instalou no desejo. Este é um lugar comum para a psicanálise, e em grande medida é nisso que insistem Warburg e Kopenawa: tanto a sobrevivência do primitivo manifesta na contração muscular inconsciente quanto o regime de metamorfose efervescente dos *yarori* apontam fundamentalmente para uma imprescindibilidade estética da esfera do *outro*, que deverá ser mantido em sua resiliente qualidade de intruso³³. Só assim a desejada emancipação do homem em direção ao livre sonhar poderá evitar de se tornar a maquinação narcísica do espelho em perpétuo gozo auto-erótico.

33. NANCY, Jean-Luc. *El intruso*, [2000] 2006, p. 12-3.

O sono da razão produz monstros. Bem, contanto que sejam outros monstros e não os *mesmos*, seguimos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. *O que resta de Auschwitz*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *O Seminário Livro 4: A relação de objeto*. Tradução: Dulce Duque Estrada, Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *O Seminário: Livro 7, A Ética da Psicanálise*. Tradução: Antônio Quinet. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O Seminário: Livro 10, A Angústia*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio De Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *O Seminário: Livro 14, A Lógica do Fantasma*. Tradução: Amélia Lyra, Conceição Beltrão Fleig, Dulcinéa de Andrade Lima Araújo, Irma Chaves, Ivan Corrêa, Letícia P. Fonsêca, Luiz Alberto Tavares, M^a Lúcia de Queiroz Santos, Mario Fleig. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *El Sentido Del Mundo*. Tradução: Jorge Manuel Casas, Buenos Aires: la marca editora, 2003.

_____. *El intruso*. Tradução: Margarita Martínez, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Org.: Leopoldo Waizbort, Tradução: Lenin Bicudo Bárbara, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Apresentação de "A paráfrase" de Jacques Rancière

Odára Raquel Kunkler

UFRN

Nadier Santos

Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Em novembro de 2015, em seu primeiro número, a revista *Conséquence* dirige-se a alguns filósofos para submeter-lhes um instigante e difícil questionamento a propósito de sua forma de escrever, mais especificamente, a respeito das relações de determinações mútuas entre seus estilos e seus métodos, seus objetos de especulação e suas exigências éticas e existenciais. Nesse contexto, trazemos aqui a contribuição de Jacques Rancière. Obviamente, a consequência imediata não poderia ser outra que a de trazer à luz um texto no qual a singularidade dá a tônica. Com efeito, nesse curto texto, Rancière volta-se sobre seu próprio trabalho e fornece valiosas informações sobre sua escrita e sobre como ela se relaciona com uma forma particular de estar no mundo, de conceber e fazer comunidade. Delineando um universo no qual pensar e escrever se indiferenciam e onde *A noite dos proletários* (1981) e *Aisthesis* (2011) são mencionados, Rancière discute como toma parte na circulação da escrita, que, para ele, configura-se como espaço de anonimato e igualdade aberto a potencialidades capazes de engendrar e pôr em movimento o novo. Aqui, a escrita deixa de ser meio de expressão para se tornar ela mesma trabalho do pensamento e elemento determinante de seus desdobramentos, dos possíveis percursos entre o visível, o dizível e o pensável.

A paráfrase¹

Jacques Rancière²

Por que escrever? Para responder a essa pergunta, sem dúvida é preciso partir uma vez mais da afirmação flaubertiana de que a escrita é uma “maneira especial de viver”. Não é questão, aqui, de uma torre de marfim onde o escritor se separaria da multidão, mas, todo o inverso, de uma certa maneira de fazer comunidade, de participar de um mundo e de falar aos outros. E, sem dúvida, é preciso fazer aqui uma distinção essencial. Como todo mundo, seguramente, eu escrevo e leio frequentemente para responder a uma obrigação: um curso, uma conferência, um artigo a preparar. Mas, essa escrita imposta seria impossível se o ato de escrever não fosse comandado por outra coisa, pelo contrário mesmo: eu escrevo – como leio – porque gosto do escrito, porque gosto do que a circulação do escrito supõe: uma relação material forte com as palavras e com os textos, mas também uma relação distante e não forçada entre uma palavra e seu destinatário. A escrita, como a leitura, vale quando ela tem seu próprio tempo, desconectada de toda performance social instituída. Ela vale pelo anonimato que institui. No ato de escrever, o outro não está mais ali sob a forma do aluno ou do mestre, ele está ali através da multidão infinita das frases que ressoam umas nas outras e no seio das quais se tenta produzir um novo arranjo, uma ressonância inédita. A palavra dita viva pode satisfazer-se dos limites da instituição ou pensar-se como algum recomeço radical do próprio sopro da expressão. Na escrita há sempre, ao mesmo tempo, o sentimento de estar só e o de ir atrás de uma multidão de outros que fazem seu caminho no que escrevo sem que esse caminho seja o ato de qualquer domínio. Da escrita, eu gostei de imediato do porquê Platão a condena: ela fala sem mestre que guie seu trajeto, sem que saiba a quem fala, menos ainda a quem é preciso falar. É por isso que gostei das bibliotecas – pelo menos daquelas que se constituíram sem que um sistema de classificação as precedesse e onde se pode circular através dos corredores – e dos arquivos – que

1. Traduzido de: RANCIÈRE, Jacques. “La paraphrase”. In: ————. *Conséquence*, Saint-Germain-le-Vieux, France, v. 1, n. 1, p. 35-39, nov. 2015.

2. Jacques Rancière é filósofo, Professor Emérito do Departamento de Filosofia da Université Paris 8. Seus textos impõem-se como referências fundamentais do pensamento contemporâneo, abrangendo uma diversidade temática que contempla a historiografia, a política, o cinema, a estética e a arte contemporânea. Em sua obra constam títulos como *La nuit des prolétaires*, *Le Maître ignorant*, *Les noms de l’histoire*, *La Méésentente*, *Le partage du sensible*, *La Fable cinématographique*, *Malaise dans l’esthétique* e *Le spectateur émancipé*.

testemunham o peso das palavras nas vidas, o peso delas ali onde não estão destinadas a uma consumação artística específica. É por isso que fiquei tão particularmente sensível a estes escritos que, normalmente, jamais nos deveriam ter alcançado e mesmo nunca, em certo sentido, deveriam ter sido escritos: esses textos de operários, de autodidatas que carregam a marca do momento do dia em que foram escritos, após as horas de trabalho, mas ainda mais o testemunho de uma ruptura no curso normal das vidas, da entrada em um mundo até então proibido ou impossível. O mundo da escrita é, em suma, a relação entre dois anonimatos: o da infinita democracia das palavras subtraídas dos universos condicionantes do comando e da utilidade e, ainda, o de todos esses sem-nome que só podem nele entrar por transgressão, apropriando-se da única condição realmente necessária para ter acesso a ele, o tempo.

Para mim, escrever é inscrever-me na tensão desse duplo anonimato. É, ao mesmo tempo, explorar esse universo infinitamente aberto e nele inscrever a marca das transgressões necessárias para acessá-lo. A isso associam-se os dois caracteres essenciais de minha escrita: seu caráter parafrástico e seu caráter indisciplinar. Começamos pela paráfrase. Eu entenderei, primeiramente, por isso, no sentido mais largo, o fato de escrever sobre alguma coisa que já foi escrita, de se inscrever no prolongamento de energias já traçadas, já em ato, mas em um modo de atualidade sempre suscetível de engendrar potências novas e de ser elevado a novas potencialidades. Há, primeiramente, eu o disse, uma relação com a materialidade já existente e já elaborada. Falar da literatura ou do movimento operário nunca me interessou em si, mas somente falar o mais próximo possível de textos, seja os de Flaubert ou de Mallarmé, seja os de obscuros operários do século XIX. Falar a partir da energia que eles fornecem e para prolongar essa energia. Em um texto, há um mundo sensível que espera que seus contornos, seus relevos, seus ritmos e suas intensidades sejam liberados e recolocados em movimento. Se eu escrevi sobre o cinema, não é porque desejava fazer uma teoria dessa arte. É primeiro porque, após ter gostado de um filme, eu tinha vontade de ler textos que me permitissem prolongar a sensação dele traduzindo em palavras o que me havia feito experienciar o desenrolar das imagens. Na maioria das vezes, procurava-os em vão. Eu tinha, assim, o sentimento de um prazer órfão. Tomei, então, para mim a tarefa de escrever esses textos que outros não haviam escrito para mim. Eu o fiz, uma vez mais, a partir dos movimentos, das intensidades e dos ritmos não somente desse ou daquele cineasta, mas desse ou daquele filme particular. Parafrasear é expressar de outra forma o que foi expresso. É uma operação geralmente julgada desnecessária ou parasitária

e, de bom grado, opõem-se a ela os dois bons métodos: o que pede que se atenha à potência própria do dado sensível e o que pede que dele se forneça a explicação. Enrolar meu discurso em torno das palavras dos operários emancipados, como fiz em *A noite dos proletários*, chocava igualmente aqueles que se apegam à virtude da autenticidade das “vozes de baixo” e aqueles que fazem dessas vozes a expressão de uma condição que se trata de explicar. Da mesma forma, a construção narrativa de minhas cenas do regime estético da arte em *Aisthesis* afasta, ao mesmo tempo, a opinião pré-concebida que quer nos colocar diante da fulgurância sensível da obra e o que pede que a expliquemos a partir das suas condições sociais. Ela parte, ao contrário, das palavras que já tentaram traduzir a singularidade sensível dela. É que o sensível nunca é esse imediato que uns querem ultrapassar e ao qual outros querem nos reconduzir. Ele já é sempre uma relação que pede para ser desdobrada. A parcialidade da imediatez e a solicitação de explicação são as duas faces de uma mesma moeda intelectual: aquela que atribui aos diferentes tipos humanos maneiras diferentes de pensar e de falar. A paráfrase, ao contrário, sustenta que cada palavra ou cada pensamento se tece no mesmo tecido comum, que o que a escrita deve, pois, fazer sentir é a presença desse tecido comum. Ela segue não somente as palavras do outro, mas também a potência que as produziu, a potência de desidentificação sustentada pela língua e, eventualmente, a violência necessária para dela se apropriar. A paráfrase toma o partido da igualdade. Ela o faz prolongando as palavras que lhe servem de matéria, afirmando que ela é do mesmo nível delas, que ela participa de uma mesma potência comum da linguagem. Nisso, ela elege estritamente a pressuposição da igualdade das inteligências. Mas, dizer que ela a elege é evidentemente uma racionalização retrospectiva. Eu não decidi por uma escrita parafrástica como aplicação de uma teoria da igualdade das inteligências. Essa escrita se impôs, praticamente, como o único meio de fazer justiça a esses textos, o que também quer dizer o único meio de estar à altura da exigência que eles impunham. É somente mais tarde que eu li os textos de Jacotot sobre a emancipação intelectual e encontrei formulado neles o pensamento da igualdade que minha escrita tinha posto em prática sob a coação de seu “objeto”.

É dizer também que a escrita não é para mim da ordem da expressão do pensamento. Ela é diretamente um trabalho de pensamento. Não há primeiramente o pensamento, que, em seguida, procura os meios adequados de sua transmissão. Eu sempre pratiquei a escrita como um meio de pesquisa. Ainda aqui foi dos escritores que eu aprendi. À frase de Boileau, “o que se concebe bem, enuncia-se claramente”, opõe-se o princípio de Flaubert: as assonâncias suspeitas da frase indicam ao escritor

3. Palavra que faz referência à leitura em voz alta ou ao local onde se realiza essa leitura. Não se trata, entretanto, de declamar ou de uma leitura moderada, mas antes de gritar o texto. Trata-se de mais um elemento do mito que envolve Flaubert em sua luta obstinada com a língua e suas possibilidades infinitas de ritmos e sonoridades em busca da expressão justa. Os irmãos Goncourt registraram em seu *Journal* e Maupassant contou em 1884 na *Revue Bleue*. Flaubert interrompia seu trabalho regularmente para testar em voz alta as frases que escrevia, e tão frequentemente que, após uma boa sessão de trabalho, declarava com satisfação ter os “pulmões em chamas”. A célebre *épreuve du gueuloir*. Era dessa maneira que Flaubert punha suas frases à prova da oralidade para decidir-se sobre a qualidade dos sons de cada palavra do texto, se seu ritmo e sua musicalidade eram satisfatórios. Para ele, dessa forma, as frases mal-elaboradas não resistiriam. Sua confiança no procedimento era tanta que chegava a afirmar: “Eu apenas sei que uma frase é boa após tê-la feito passar por meu *gueuloir*”.

que ele está no erro. Eu não submeto, decerto, minhas frases à prova de um *gueuloir*³. Mas, é bem a resistência da frase a dizer o que eu quero fazê-la dizer que me indica que o que quero dizer é confuso ou inadequado. É sua dificuldade em encadear-se com a que a precede ou a segue que põe em questão a via seguida, revela um problema despercebido ou abre um caminho novo. É por isso que a regra é sempre começar a escrever. Quando eu começo um texto, não sei jamais aonde ele vai me conduzir. Sou completamente incapaz de seguir o método daqueles que reúnem sua informação e constroem um plano antes de se porem a escrever. Eu espero que os significados trazidos pelo material no qual imergi se sedimentem em um conjunto confuso que a escrita terá por tarefa desembaraçar pouco a pouco ao mesmo tempo que a tonalidade deles se impõe. Eu parto, geralmente, de um bloco primeiro de significado: uma citação, uma imagem – eloquente ou enigmática –, uma proposição tomada de empréstimo a um(a) outro(a), um sintagma no ar do tempo, uma intuição meio formulada que lança o trabalho da escrita mostrando, na configuração das palavras, uma articulação de pensamento a pôr à prova e sugerindo vias para esse pôr à prova. Depois, é o trabalho da escrita que se encarregará de mostrar o impasse ou de impor desenvolvimentos, desvios, orientações novas. É por isso que eu não gosto das situações de palavra que não foram precedidas pelo trabalho da escrita – discussão improvisada, mesa redonda, etc. –, que supõem que se pensa buscando em sua cabeça. Eu sempre dizia aos estudantes: o pensamento não é o que se tem na cabeça, é o que se pôs diante de si, fora de si, em uma folha.

Dizer que a escrita é, assim, um método de pesquisa é também se recusar a adotar a separação entre os gêneros do discurso e entre as disciplinas. Adotar um modo narrativo para falar da emancipação operária ou da lógica do regime estético da arte não é pôr a história a serviço da filosofia ou a vivacidade do relato a serviço da explicação racional. É recolocar em questão essas próprias divisões. Não há pessoas que contam histórias e pessoas que raciocinam. O raciocínio e o relato são feitos das mesmas frases. Eles exercem, utilizando os poderes ordinários ou extraordinários da língua comum, o poder comum do pensamento, isto é, o poder de um pensamento que se busca através da escrita. Essa busca procede ela mesma segundo um modo essencial, o da correção. Corrigir não é encontrar uma melhor forma para o que se está a expressar. Corrigir quer dizer deslocar, com a relação entre as palavras, a relação entre os pensamentos, corrigir o modo mesmo segundo o qual uma coisa é dizível, isto é, ao mesmo tempo sensível e pensável. E o pensamento é primeiramente isso, uma modificação do pensável, do modo segundo o qual objetos se dão como pensáveis e dos esquemas

sob os quais um pensamento toma-os. A escrita, então, aparece como a forma geral do trabalho do pensamento. E ela se manifesta como tal se repudia a hierarquia que separa os modos do discursos. Eu me lembro da desolação que acolhe essa *Noite dos proletários* onde não havia “nada de teoria”, unicamente histórias. Na realidade, a teoria, como eu a pratico, não é essa visão superior produzida pelo trabalho do pensamento que se invoca preguiçosamente. É preciso tomar a metáfora ao pé da letra. A teoria é uma maneira de constituir a relação de um visível e de um pensável. E o que eu me apliquei a produzir pela escrita não é, de fato, nem relato nem raciocínio, mas uma forma própria de fazer explodir a barreira que os separa transformando a maneira mesma pela qual um e outro operam apresentações e encadeamentos de eventos. Nesse sentido, meu modo de escrita não é a aplicação de uma teoria. Ele é, para mim, idêntico ao trabalho teórico, ao trabalho que muda o que se chama as maneiras de ver, que são também maneiras de praticar a comunidade dos seres falantes.

A imagem – o distinto

Jean-Luc Nancy¹

A imagem é sempre sagrada, caso queiramos empregar esse termo que se presta à confusão (mas que, de início, irei empregar, provisoriamente, como um termo regulador para colocar o pensamento em marcha). O sentido de “sagrado”, com efeito, não deixa de ser confundido com o de “religioso”. Mas, a religião é a observância de um rito, que forma e que mantém uma ligação (com os outros ou consigo mesma, com a natureza ou com uma sobrenatureza). A religião não é, em si, ordenada ao sagrado. (Ela também não é ordenada à fé, que é ainda uma outra categoria.)

Quanto ao sagrado, ele significa o separado, o posto à parte [*à l'écart*],² o subtraído. Em certo sentido, religião e sagrado opõem-se como a ligação se opõe ao corte. Em outro sentido, a religião pode, sem dúvida, ser representada como algo que faz ligação com o sagrado separado. Mas, em outro sentido ainda, o sagrado só é o que é em razão de sua separação, e não há ligação com ele. Estritamente não existe, então, religião do sagrado. Ele é aquilo que, em si, permanece à parte [*reste à l'écart*], distanciando, e com o qual não se faz ligação (ou somente uma ligação muito paradoxal). É aquilo que não se pode tocar (ou permite somente um toque sem contato). Para escapar de confusões, irei nomeá-lo *o distinto*.

Aquilo que quer fazer ligação com o sagrado é o sacrifício, que de fato pertence à religião, de uma forma ou de outra. A religião acaba ali onde acaba o sacrifício. Ali, ao contrário, começam a distinção e a manutenção da distância e da distinção “sagrada”. É ali, talvez, que a arte sempre começou, e não na religião (ainda que tenha sido, ou não, a esta associada), mas à parte [*à l'écart*].

O *distinto*, segundo a etimologia, é o que é separado através de marcas (a palavra remete a *stigma*, marca com ferro, picada, incisão, tatuagem): aquilo que um traço retira e mantém à parte

1. Traduzido de Jean-Luc Nancy, “L’image – le distinct”, *Au fond des images*, Paris: Galilée, 2003; pp. 11-32. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela (N.T.).

2. Em várias passagens do texto, Jean-Luc Nancy faz ressoar o verbo “*écarter*” (separar, distanciar, distanciar-se, manter à distância, afastar, excluir, entre outras acepções) em diferentes sentidos, empregando ainda expressões francesas dele derivadas. Para que a trama conceitual realizada com o apoio de um significante tomado em diferentes contextos seja percebida, optei por colocar, entre colchetes, sempre que pareceu necessário, o termo tal como aparece no original (N.T.).

[à l'écart], marcando-o também com essa retirada. Não se pode tocá-lo: não que não se tenha o direito, e tampouco que faltem meios para isso, mas a questão, aí, é que o *traço distintivo* separa aquilo que não é mais da ordem do tocar, não exatamente um intocável, mas, sobretudo, um impalpável. Este impalpável se oferece, porém, sob o traço e pelo traço de sua separação [écart], por esta *distração* que o separa [l'écarte]. (Em consequência, minha questão primeira e última será: tal traço distintivo não é sempre o assunto da arte?)

O distinto está longe, ele é o oposto do próximo. O que não está próximo pode ser separado [écarté] de duas maneiras: separado [écarté] do contato ou, então, da identidade. O distinto é distinto segundo essas duas maneiras. Ele não toca, e ele é dessemelhante. Assim é a imagem: é preciso que ela seja destacada, posta fora e diante dos olhos (ela é, por isso, inseparável de uma face oculta, que não se descola: a face sombria do quadro, sua subface, quem sabe sua trama ou seu subjétil), e é preciso que ela seja diferente da coisa. A imagem é uma coisa que não é a coisa: essencialmente, ela se distingue desta.

Mas, o que se distingue essencialmente da coisa é a força, ou a energia, o empuxo, a intensidade. O “sagrado” sempre foi uma força, até mesmo uma violência. O que deve ser compreendido é o modo como a força e a imagem pertencem uma à outra inclusive na distinção, como a imagem se oferece através de um traço distintivo (toda imagem se declara ou indica-se “imagem” de alguma maneira) e como aquilo que ela oferece é, antes de tudo, uma força, uma intensidade, a própria força de sua distinção.

O distinto se mantém à parte [à l'écart] do mundo das coisas enquanto mundo da disponibilidade. Nesse mundo as coisas estão disponíveis, simultaneamente, para o uso e segundo sua manifestação. O que se retira desse mundo não se presta a nenhum uso, ou se presta unicamente a outra modalidade de uso, e não se apresenta na manifestação (uma força não é precisamente uma forma: trata-se também de compreender que a imagem não é uma forma e não é formal). É aquilo que não se mostra, mas que se reúne em si, a força tendida aquém ou além das formas, porém não como outra forma obscura: como o outro das formas. É o íntimo, e sua paixão, distinto de toda representação. Trata-se de compreender a paixão da imagem, a potência de seu estigmata ou, ainda, aquela de sua distração (daí, sem dúvida, toda ambiguidade e ambivalência que atribuímos às imagens,

que, em toda nossa cultura, e não apenas nas religiões, são tidas como frívolas e também como santas).

A distinção do distinto é, então, sua separação [*écartement*]: sua tensão é a manutenção de um distanciamento [*écart*] que é, ao mesmo tempo, atravessada por ela. No léxico religioso do sagrado, esse atravessamento constituía o sacrifício ou a transgressão: como antes já afirmei, o sacrifício é a transgressão legitimada. Ele consiste em *tornar sagrado* (a consagrar), ou seja, em fazer aquilo que, de direito, não pode ser feito (aquilo que não pode vir senão de outro lugar, desde o fundo da retirada).

Mas a distinção da imagem — embora bastante semelhante à do sacrifício — não é propriamente sacrificial. Ela não legitima e não transgride: ela atravessa a distância do retiro mantendo-a, porém, por sua marca de imagem. Ou melhor: pela marca que ela é, instaura simultaneamente a retirada e uma passagem que, no entanto, não passa. A essência de tal atravessamento depende do fato de que ele não estabelece uma continuidade: ele não suprime a distinção. Ele a mantém, embora fazendo contato: choque, confrontação, face a face ou enlace. É menos um transporte que uma relação. O distinto sobressalta e salta sobre o indistinto, mas nele não se encadeia. A imagem oferece-se, mas ela se oferece como imagem (há de novo ambivalência: somente imagem/verdadeira imagem...). É assim que uma intimidade se expõe: exposta, mas *por aquilo que ela é*, com sua força cerrada, não relaxada, reservada, não estendida. O sacrifício opera uma assunção, uma *suspensão* do profano no sagrado: a imagem, ao contrário, dá-se numa abertura que forma, de maneira indisso-ciável, sua presença e sua separação [*écart*].³

A continuidade só tem lugar no interior do espaço homogêneo e indistinto das coisas e das operações que as ligam. O distinto, ao contrário, é sempre heterogêneo, isto é, desencadeado — não encadeável⁴. O que ele transporta para perto de nós é, então, seu próprio desencadeamento, que a proximidade não apazigua e que, assim, mantém-se a distância: justo à distância do tocar, ou seja, à flor da pele. Ele se aproxima através da distância, mas o que ele traz para mais perto é a distância. (A *flor* é a parte mais fina, a superfície, aquilo que resta diante e que somente afloramos: toda imagem é *à flor*, ou é uma flor).

Assim fazem exemplarmente todos os retratos, que são como a imagem da imagem em geral. Um retrato toca ou, então, ele nada mais é que uma foto de identidade, uma sinalização, mas não uma imagem. Isso que toca é qualquer coisa de uma intimidade que chega à superfície. Mas, o retrato aqui é apenas um exemplo. Toda imagem concerne ao “retrato”, não porque

3. A relação entre a imagem e o sacrifício — relação de proximidade divergente — exigiria uma análise ainda mais precisa, em particular na dupla direção que se indica simultaneamente como aquela de um sacrifício da imagem, necessária em toda uma tradição religiosa (é preciso destruir a imagem e/ou torná-la inteiramente permeável ao sagrado), e aquela de uma “imagem sacrificial”, quando o sacrifício é ele mesmo compreendido como imagem (não como “somente uma imagem”, mas como o aspecto, a *espécie* (“espécies santas”), ou como o aparecer de uma imagem real). Conforme J.-L. Nancy, “L’Immémorial”, em *Art, mémoire, commémoration*, École nationale des arts de Nancy/Éditions Voix, 1999. Mas, na segunda direção, o sacrifício desconstrói-se a si mesmo, com todo o monoteísmo. A imagem — e com ela a arte em geral — está no centro dessa desconstrução. Marie-José Mondzain realizou, em *Image, icône, économie* (Paris, Le Seuil, 1996) [em português: *Imagem, ícone, economia* (As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo), tradução de Vera Ribeiro, RJ: Contraponto/MAR, 2013], uma notável análise das elaborações bizantinas que localizaram no coração de nossa tradição “um conceito da imagem que exige um vazio no coração de sua visibilidade”. Suas vias e intenções diferem das minhas, mas elas também se cruzam, e esse cruzamento é, sem dúvida, revelador de uma exigência atual: o reino das imagens “plenas” encontra a resistência de um discurso que quer deixar ressonar o fundo das imagens como aquilo que, nomeado “vazio” por Marie-José Mondzain, pode também receber o nome de “distinto”, que tento aqui lhe dar.

4. O pensamento de Bataille não teve outro centro senão esse.

5. Conforme J.-L. Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

ela reproduza os traços de uma pessoa, mas porque ela *tira* (é o valor semântico etimológico do termo), porque ela *extrai* alguma coisa, uma intimidade, uma força⁵. E, para extraí-la, ela a subtrai à homogeneidade, ela a distrai, ela a distingue, ela a destaca e ela a projeta adiante. Ela a projeta adiante de nós, e esse jato, essa projeção faz sua marca, seu traço e seu *estigma*: seu traçado, sua linha, seu estilo, sua incisão, sua cicatriz, sua assinatura, tudo isso de uma só vez.

A imagem joga-me na cara uma intimidade que a mim chega em plena intimidade – pela vista, pela audição ou pelos próprios sentidos das palavras. A imagem, com efeito, não é somente visual: ela é também musical, poética e, ainda, táctil, olfativa ou gustativa, cinestésica, etc. Esse léxico diferencial é insuficiente, e aqui não há tempo de analisá-lo. A imagem visual assume seguramente um papel de modelo, e por razões precisas que, sem dúvida, serão esclarecidas mais à frente. No momento, darei apenas o exemplo de uma imagem literária, cujo recurso visual é evidente, mas que, entretanto, resulta de uma escritura:

A porta da casa do advogado Royall, situada à extremidade da única rua do vilarejo de North Dormer, acabava de ser aberta. Uma moça apareceu e parou um instante no umbral.

Do céu primaveril e transparente uma luz prateada se espalhava sobre os tetos do vilarejo, sobre os bosques de pinheiros e as campinas ao redor. Acima das colinas flu tuavam nuvens brancas e algodoadas, cujas sombras eram caçadas por uma brisa ligeira através dos campos...⁶

6. Edith Warton, *Été*, Paris, 1018, 1985, sem nome do tradutor [em português: *Sussurros de verão*, tradução de Frederico Sequeira, Lisboa: Planeta, 2006].

Surpreendida no enquadramento de uma porta aberta sobre a intimidade de uma morada, uma moça de quem não vemos nada, senão a juventude, expõe a iminência — “um instante” suspenso — de uma história e de não se sabe que encontro, que choque feliz ou doloroso: ela a expõe na luz vinda do céu, e o céu fornece o enquadramento largo e “transparente”, ilimitado, no qual se destacam os enquadramentos sucessivos de uma rua, de uma casa e de uma porta. Trata-se, aqui, menos da imagem que, aliás, não deixamos de imaginar (aquela que cada leitor forma ou forja a seu modo e segundo seus modelos): trata-se de uma função de imagem, luz e relação justa de sombra, enquadramento e afastamento, saída e toque de uma intensidade.

Trata-se disto: com a “moça” (cujo nome é uma intensidade apenas para ela) “aparece” todo um mundo, que também

“para no umbral” — no umbral do romance, no traço inicial de sua escritura —, ou que nos detém em seu umbral, no traço que partilha o fora e o dentro, a luz e a sombra, a vida e a arte, cuja partilha é, nesse instante, traçada por aquilo mesmo (a distinção) que faz com que o atravessemos sem o abolir: um mundo onde entramos restando, todavia, diante dele e que se oferece, assim, plenamente pelo que ele é, um *mundo*, ou seja, uma totalidade indefinida de sentido (e não apenas um simples ambiente).

Se é possível que o próprio traço, a própria distinção, separe e faça comunicar (comunicando também a própria separação...), isso é porque o traço da imagem (seu traçado, sua forma) é ele mesmo (qualquer coisa de) sua força íntima: pois a imagem não “representa” essa força íntima; ela é, porém, esta força íntima, ela a ativa, ela a tira e a retira, ela a extrai ao mesmo tempo que a retém, e é com essa força que ela nos toca⁷.

A imagem sempre vem do céu — não dos céus [*cioux*], que são religiosos, mas dos céus [*ciels*]⁸, termo específico da pintura: não *heaven* em seu sentido religioso, mas *heaven* enquanto *sky*, o *firmamentum* latino, abóboda fechada na qual os astros estão pendurados, dispensando seu brilho. (Atrás da abóboda se mantêm os deuses de Epicuro — ainda ele — indiferentes e insensíveis, até mesmo a eles mesmos, logo sem imagens, e privados de sentidos.)

O céu da pintura retém em si o sagrado do céu, que é por excelência o distinto e o separado: o céu é o separado, ele é, desde o princípio, nas antigas cosmogonias, aquilo que um deus ou uma força mais recuada que os deuses separa da terra:

Quando o Céu foi separado da Terra
— Até então solidamente mantidos juntos —
E as deusas mães apareceram.⁹

Antes do céu e da terra, quando tudo se mantém junto, não há nada de distinto. O céu é o distinguido por essência, e por essência ele se distingue da terra que ele ilumina. Ele é também a distinção e a distância: a claridade estendida, longínqua e próxima a um só tempo, a fonte de luz que nada ilumina (*lux*), mas através da qual tudo é iluminado, e tudo entra na distinção, que é, por sua vez, a distinção da sombra e da luz (*lumen*), pela qual uma coisa pode brilhar e ter seu brilho (*splendor*), isto é, sua verdade. O distinto *distingue-se*: ele se põe à distância [*à l'écart*], ele marca então essa separação [*écart*] e ainda a faz marcante — *ele*

7. Do mesmo modo, em Epicuro, as imagens das coisas — os *eidola* — só são *simulacros* (na língua de Lucrécio) na medida em que eles são também partes da coisa, partes que são átomos em transporte até nós, tocando e impregnando nossos olhos. Conforme Claude Gaudin, *Lucrece, la lecture des choses*, Fougères, Encre Marine, 1999, p. 230.

8. Jean-Luc Nancy vale-se aqui da distinção entre o plural usual do substantivo *ciel* (céu), *cioux*, e o plural empregado em campos precisos, como o da pintura, *ciels*, em que constitui um termo técnico (N.T.).

9. Relato sumério e acadiano da criação, em Jean Bottéro e Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, Paris, Gallimard, 1989, p. 503.

se faz remarcar. Ele chama também a atenção: nessa e dessa sua retirada há um atrativo, um aticamento e uma atração. A imagem é desejável ou ela não é imagem (mas *chromo*, ornamento, visão ou representação; não é, entretanto, assim tão fácil, como alguns gostariam, diferenciar a atração do desejo da solicitação do espetacular...).

A imagem vem do céu: ela não desce dele, ela procede dele, ela é de essência celeste e contém nela o céu. Toda imagem tem seu céu, seja ele representado como fora da imagem, seja ele não representado: ele dá a ela sua luz, mas a luz de uma imagem vem da própria imagem. A imagem é, assim, seu próprio céu, ou o céu destacado por ele mesmo, vindo com toda a sua força preencher o horizonte, mas também elevá-lo, sublevá-lo ou perfurá-lo, conduzi-lo à potência infinita. A imagem que o contém desborda dele e nele se retém, como as ressonâncias de um acorde, como o halo de uma pintura. Não há, para tanto, necessidade de nenhum lugar ou emprego consagrado, nem de alguma *aura* mágica conferida à imagem. (Seria ainda possível dizer: a imagem, que é seu próprio céu, é o céu sobre a terra e como terra — ou a abertura do céu na terra (quer dizer, de novo, um mundo), e é por isso que a imagem é, necessariamente, não religiosa, pois ela não religa a terra ao céu, mas retira este daquela. Essa é a verdade de toda imagem, inclusive religiosa, a menos que a religiosidade do sujeito degrade ou esmague a imagem, como acontece nas quinquilharias de todas as religiões).

A força celeste, força que o céu *é* — a saber, a luz que distingue, que torna distinto —, é aquela da paixão, da qual a imagem é o transporte imediato. O íntimo aí se *exprime*: mas essa expressão deve ser entendida no sentido o mais literal. Não é a tradução de um estado de alma: é a própria alma que se pressiona e que se apoia sobre a imagem ou, sobretudo, a imagem é esta pressão, esta animação e esta emoção. Ela não lhe dá sua significação: nisso ela não possui nenhum objeto (ou “assunto”, como se diz acerca do assunto de um quadro)¹⁰, e ela é, do mesmo modo, desprovida de intenção. Não é, portanto, uma representação: ela é uma impressão do íntimo e de sua paixão (de sua moção, de sua agitação, de sua tensão, de sua passividade). Não é uma impressão no sentido de um tipo ou de um esquema arquivado, fixado¹¹. É, acima de tudo, o movimento da impressão, o golpe que marca a superfície, o levantamento e a escavação desta, de sua substância (tela, folha, cobre, pasta, argila, pigmento, película, pele), sua impregnação e sua infusão, o encerramento ou a vomição, nela, do impulso. A impressão é, simultaneamente, a receptividade de um suporte informe e a atividade de uma forma: sua força é a mescla das duas.

A imagem toca-me, e, assim tocado e retirado por ela, nela, eu a ela me mesclo. Nada de imagem sem que eu mesmo seja

10. Jean-Luc Nancy aproveita-se aqui da ambiguidade do termo *sujet*, que pode ser traduzido, no português, como “sujeito” ou, ainda, como “tema” ou “assunto” (N.T.).

11. Trata-se, então, de despertar a “instabilidade” que a “ontotipologia” analisada por Philippe Lacoue-Labarthe “estava encarregada de imobilizar”. Conforme “*Typographie*”, em *Mimesis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975, p. 269. A arte — se a imagem de que falo concerne à arte — sempre foi esse despertar, e a evocação de um despertar bem anterior a toda “ontotipologia”.

também à sua imagem, sem, entretanto, passar por ela, por pouco que eu a olhe, quer dizer, por pouco que lhe dê atenção.

A imagem é separada de duas maneiras simultâneas. Ela é destacada de um fundo e ela é recortada em um fundo. Ela é descolada e cortada. O descolamento a retira e a leva adiante: ele faz dela um “diante”, uma face, lá onde o fundo permanecia sem face e sem superfície. O recorte faz as bordas, onde a imagem se enquadra: é o *templum* traçado sobre o céu pelos augúrios romanos. É o espaço do sagrado ou, sobretudo, o sagrado como espaçamento que distingue.

Assim, por um procedimento mil vezes retomado na pintura, uma imagem descola-se de si mesma e reenquadra-se como imagem — à maneira desta tela de Hans von Aachen¹² que se desdobra em um espelho que parece estar posto diante de nós, ao mesmo tempo em que ele está, na imagem, posto frente àquela que nele se reflete:

12. Hans von Aachen, *Jeune Couple* (de fato o pintor e sua mulher), Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 1: *Jeune Couple*, de Hans von Aachen
Fonte: Google Imagens

Nessa dupla operação, o fundo desaparece. Ele desaparece em sua essência de fundo, que é de não aparecer. Pode-se, então, dizer que ele aparece pelo que ele é desaparecendo. Desaparecendo como fundo, ele passa integralmente à imagem. Ele não aparece, e a imagem não é sua manifestação, nem seu fenômeno. Ele é a força da imagem, seu céu e sua sombra. Essa força pressiona “no fundo” da imagem, ou, sobretudo, ela é a pressão que o fundo exerce sobre a superfície — isto é, sob ela, nesse impalpável não-lugar que não é simplesmente o “suporte”, mas o *reverso* da imagem. Este não é um “reverso da medalha” (uma

outra face, e decepcionante), mas o sentido insensível (inteligível) *como tal*, *sentido* ainda assim pela imagem.

A imagem reúne a força e o céu com a própria coisa. Ela é a unidade íntima dessa união. Ela não é nem a coisa nem a imitação da coisa (e o é tanto menos, como já foi dito, porque ela não é necessariamente plástica ou visual). Ela é a semelhança da coisa, o que é diferente. Em sua semelhança, a coisa é destacada de si mesma. Ela não é a “própria coisa” (ou a coisa “em si”), mas a “mesmidade” da coisa presente como tal.

Com seu célebre “Isto não é um cachimbo”, Magritte nada mais faz que anunciar, ao menos à primeira vista ou à primeira leitura¹³, um paradoxo banal da representação enquanto imitação. Mas, a verdade da imagem é inversa. Ela é, sobretudo, a imagem do cachimbo acompanhada de “isto é um cachimbo”, não para rearmar o mesmo paradoxo ao inverso, mas, ao contrário, para afirmar que uma coisa apenas se apresenta na medida em que ela se assemelha a si e em que ela diz (muda) de si: eu sou esta coisa. A imagem é o dito não linguageiro ou o mostrar da coisa em sua mesmidade: mas esta mesmidade não é somente não dita ou “dita” de outro modo, ela é uma *outra mesmidade* que aquela da linguagem ou do conceito, uma mesmidade que não provém da identificação nem da significação (aquela de “um cachimbo”, por exemplo), mas que não se sustenta senão de si-mesma na imagem e como imagem.

A coisa *em* imagem é, assim, distinta de seu ser-aí, no sentido do *Vorbanden*¹⁴, de sua simples presença na homogeneidade do mundo e no encadeamento das operações da natureza ou da técnica. Sua distinção é a dessemelhança que habita sua semelhança, que a trabalha e que a turva com um impulso de espaçamento e de paixão. O que é distinto do ser-aí é o ser-imagem: ele não está aqui, mas lá, longe, em um distanciamento cuja “ausência” (pela qual se quer com frequência caracterizar a imagem) nada mais é que um nome precipitado. A ausência do assunto [*sujet*] tornado imagem [*image*] não é nada além de uma presença intensa, retornada a ela-mesma, reunindo-se em sua intensidade. A semelhança reúne na força e reúne-se como força do *mesmo* — do mesmo diferindo em si de si: daí advém o prazer que nos toma. Nós tocamos no mesmo e nessa potência que afirma: eu sou o que sou, eu o sou muito além ou muito aquém do que sou para você, para suas visadas e para suas apreensões. Nós tocamos a intensidade dessa retirada ou desse excesso. Assim, a *mimesis* encerra uma *methexis*, uma participação ou um contágio com os quais a imagem nos captura.

13. Além dessa primeira vista, há a análise bastante sutil feita por Michel Foucault, em relação à qual isso que aqui segue não é estranho (“Ceci n’est pas une pipe”, em *Dits et écrits* I, Paris, Gallimard, 1994) [em português: “Isto não é um cachimbo”, em *Ditos e escritos*, v. III, *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manuel Barros de Motta, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. RJ: Forense-Universitária, 2001; pp. 247-263].

14. “Posto ali diante, disponível”, segundo a terminologia de Heidegger em *O ser e o tempo*, não no sentido do *Dasein*, o qual, como seu nome não indica, não está justamente ali, mas sempre alhures, no aberto: a imagem teria alguma coisa do *Dasein*...?

O que nos toca é esta conveniência a si que a semelhança conduz: ela *se* assemelha e, assim, ela *se* reúne¹⁵. Ela é uma totalidade que se convém. Vindo adiante, ela vai ao “interior”. Seu “interior” não é outro senão “adiante”: seu teor ontológico é super-fície, ex-posição, ex-pressão. A superfície, aqui, não é relativa a um espectador em face: ela é o lugar da concentração na conveniência. Por isso, ela não possui modelo, mas seu modelo está nela, ele é sua “ideia” ou sua energia. Ele é uma ideia que é uma energia, um impulso, uma tração e uma atração de mesmidade. Não uma “ideia” (*idea, eidolon*) que é uma forma inteligível, mas uma força que força a forma a tocar-se ela-mesma. Se o espectador permanece em face, ele nada mais vê que uma disjunção da semelhança e da dessemelhança. Se ele entra na conveniência, então ele entra na imagem, ele não a vê mais — ainda que ele não deixe de estar diante dela. Ele a penetra, ele é penetrado: por ela, por sua distância e sua distinção, a um só tempo.

A conveniência da imagem em si exclui precisamente sua conformidade a um objeto percebido, a um sentimento codificado ou a uma função definida. A imagem, ao contrário, jamais acaba de cerrar-se sobre si. Por isso, ela é imóvel, estável em sua presença, conveniência de um evento e de uma eternidade. A imagem musical, coreográfica, cinematográfica ou cinética em geral não é menos imóvel nesse sentido: ela é a distensão de um presente de intensidade. A sucessão é aí também uma simultaneidade. A exemplaridade do domínio visual, a respeito da imagem, deve-se ao fato de que ele é, antes de tudo, o domínio da imobilidade como tal: a exemplaridade do domínio audível, ao inverso, seria aquela da distensão como tal. A imobilidade — imutabilidade, impassibilidade — numa extremidade e, na outra, a distensão, o arrebatamento da separação [*l'écart*]: os dois extremos da mesmidade.

Em francês, diz-se “sábio como uma imagem”: mas a sabedoria da imagem, caso seja uma retenção, é também a tensão de um ímpeto. Ela é antes de tudo oferecida e dada a pegar. A sedução das imagens, seu erotismo, não é outra coisa que sua disponibilidade para serem pegadas, tocadas pelos olhos, pelas mãos, pelo estômago ou pela razão, e penetradas. Se a carne teve um papel exemplar na pintura, é porque ela está em espírito, muito além da figuração das nudezas. Mas, penetrar a imagem, assim como uma carne amorosa, quer dizer ser penetrado por ela. O olhar impregna-se de cor, a orelha, de sonoridade. Não há nada no espírito que não esteja nos sentidos: nada na ideia que não esteja na imagem. Eu me torno o fundo do olho do pintor que me olha, assim como o reflexo do espelho (no quadro de Aachen), eu me torno a dissonância de um acorde, a impulsão

15. Aqui, e em outras passagens, Jean-Luc Nancy joga com a semelhança fônica dos significantes “ressembler” (parecer, ser semelhante) e “rassembler” (reunir, juntar) (N.T.).

de um passo de dança. “Eu” não é mais questão de “eu”. *Cogito* torna-se *imago*.

Mas toda coisa, na distância onde se separa [*s'écarte*] de sua conveniência a fim de se convir, deixa seu estatuto de coisa e torna-se uma intimidade. Ela não é mais manipulável. Ela não é nem corpo, nem instrumento, nem deus. Ela está fora do mundo, sendo em si a intensidade de uma concentração de mundo. Ela também está fora da linguagem, sendo em si a reunião de um sentido sem significação. A imagem suspende o curso do mundo e do sentido — do sentido enquanto curso do sentido (sentido em discurso, sentido que tem curso...): mas ela afirma tanto mais um *sentido* (logo um “insensível”) a isso *mesmo* que ela faz sentir (ela-mesma). Há na imagem, que entretanto não possui “interior”, um sentido não significante, mas nem por isso insignificante, e tão certo quanto sua força (sua forma).

16. Seja ele literal (católico, ortodoxo), seja simbólico (protestante).

Nem mundo, nem linguagem, poderia ser dito que a imagem é “presença real”, caso se queira recordar do valor cristão¹⁶ desta expressão: na “presença real” não é justamente a presença ordinária do real que está em pauta: não é o deus presente no mundo como se lá se encontrasse. Essa presença é uma intimidade sagrada que um fragmento de matéria libera à absorção. Ela é presença real porque ela é presença contagiosa, participante e participada, comunicante e comunicada na distinção de sua intimidade.

17. Conforme Federico Ferrari, “*Tutto è quello che è*”, em *Wolfgang Iain*, Milan, West Zone Publishing, 1999. Federico Ferrari diz que a arte não reenvia a nada de invisível, e dá o que a coisa é: isso eu digo com ele, mas isso significa que o “invisível” não é alguma coisa oculta aos olhos: ele é a coisa *mesma*, sensível ou dotada de sentido segundo seu “*quello che è*”, seu “*o que ela é*” — em suma, ele é seu ser.

É por isso, aliás, que o deus cristão, e, mais que qualquer outro, o deus católico, teria sido o deus da morte de deus, o deus que se retira de toda religião (de qualquer laço com uma presença divina) e que parte em sua própria ausência, nada mais sendo que a paixão do íntimo e da intimidade da languidez ou do sentir: o que dá a sentir toda como sendo aquilo que ela é, a coisa mesma distinguida em sua mesmidade¹⁷.

Algo similar acontece, segundo outra exemplaridade, com isso que se denomina “imagem poética”. Essa não é a decoração fornecida por um jogo de analogia, de comparação, de alegoria, de metáfora ou de símbolo. Ou ainda, em cada uma dessas possibilidades, ela é outra coisa que o jogo prazeroso de um deslocamento cifrado.

Quando Rilke escreve:

No fundo de todo meu coração fanerógamo...¹⁸

18. Fragmento francês de 1906, recolhido em *Chant élogné*, trad. Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1990.

a metáfora conjuntamente botânica e sexual de um coração aberto, expondo-se, traz consigo o choque de sentido e de som que se produz, e não sem um sorriso, entre o nome e o adjetivo:

tal choque comunica a espessura da palavra “fanerógamo”, sua substância estranha tanto à língua francesa quanto à língua dos sentimentos, um duplo afastamento que, ao mesmo tempo, dispõe o “coração” em planta ou em flor, em prancha botânica. Mas ele comunica também, e assim, a visibilidade feita em concomitância pelo sentido e pela sonoridade da palavra, que lhe dá o relevo de uma sorte de indecência na forma poética, ao mesmo tempo que ele conduz discretamente “coração fanerógamo” no ritmo decassílabo do qual é o hemistício, numa referência discreta, mas distinta (tanto mais distinta que discreta, não esmagada por um ritmo barulhento) à prosódia francesa na qual toca o poeta alemão. A imagem é tudo isso — ao menos: ela está no corte do verso e no descolamento da língua, está na suspensão do ritmo e da atenção, está nesse “fundo” no qual o “f” se desdobra no “ph”, consoante ensurdecida, eco deste outro verso (outro decassílabo) de uma variante do mesmo poema:

... as palavras massivas, as palavras profundas de ouro...

no qual a poesia torna-se ela-mesma matéria de imagem¹⁹.

Pois, a imagem é sempre material: ela é a matéria do distinto, sua massa e sua espessura, seu peso, suas bordas e seu brilho, seu timbre e seu espectro, seu passo, seu ouro.

Ora, a matéria é, antes de tudo, a mãe (*materies* provém de *mater*, é o coração da árvore, o cerne da madeira dura), e a mãe é aquilo de que e em que, a um só tempo, há distinção: em sua intimidade separa-se outra intimidade, e forma-se outra força, outro mesmo se destaca do mesmo para ser si-mesmo. (O pai, ao contrário, é referência de identificação: figura e não imagem, ele não tem nada a ver com o ser-si, mas com o ser-tal-ou-qual ao longo do curso homogêneo das identidades.)

Clara e distinta, a imagem é uma evidência. Ela é a evidência do distinto, sua própria distinção. Não há *imagem* a não ser quando há essa evidência; senão, há decoração ou ilustração, isto é, suporte de uma significação. A imagem deve tocar a presença invisível do distinto, a distinção de sua presença.

O distinto é invisível (o sagrado sempre o foi) porque ele não pertence ao domínio dos objetos, de sua percepção e de seu uso, mas àquele das forças, de suas afecções e de suas transmissões. A imagem é a evidência do invisível. Ela não o faz visível como um objeto: ela acede a seu saber. O saber da evidência não é uma ciência, é o saber de um todo como todo. De uma só vez, que é a sua vez, a imagem libera uma totalidade de sentido ou uma verdade (como gostaríamos de dizer). Cada imagem é uma

19. Nancy vale-se aqui da incidência, nos versos citados, da fricativa “f”, impossível de ser recuperada na tradução ao português. A grafia e o som “f” aparecem nas palavras *fond* (“fundo”) e *phanérogame* (“fanerógamo”), do verso antes citado, e ecoa no seguinte: “... les mots massifs, les mots profonds en or...” (N.T.).

20. Fragmento póstumo, *Werke*,
Munich, Carl Hanser Verlag,
1956, t. III, p. 832.

variação singular da totalidade do sentido distinto: do sentido que não encadeia a ordem das significações. Esse sentido é infinito, e cada variação é ela-mesma singularmente infinita. Cada imagem é um desvio finito do sentido infinito, cujo infinito é comprovado justo por esse desvio, pelo traço da distinção. A superabundância das imagens na multiplicidade e na historicidade das artes responde à inesgotável distinção. Mas, cada vez, ao mesmo tempo, é o gozo do sentido, a comoção e o gosto de sua tensão: um pouco de sentido em estado puro, infinitamente aberto ou infinitamente perdido (como gostaríamos de dizer).

Nietzsche dizia que “nós temos a arte para não *submergirmos no fundo da verdade*”²⁰. É preciso, contudo, precisar que isso não se passa sem que a arte toque a verdade. A imagem se mantém diante do fundo não como uma rede ou uma tela. Nós não submergimos, mas o fundo sobe até nós com a imagem. A dupla separação da imagem, seu descolamento e seu recorte, forma, ao mesmo tempo, uma proteção contra o fundo e uma abertura a ele. Na realidade, o fundo não é distinto como fundo senão na imagem: sem ela, nada mais haveria que uma aderência indistinta. E, mais precisamente ainda: na imagem, o fundo distingue-se desdobrando-se ele-mesmo. Ele é a concomitância da profundidade de um possível naufrágio e da superfície do céu luminoso. A imagem flutua, em suma, ao sabor das ondas, brilhando ao sol, posta sobre o abismo, molhada pelo mar, mas ainda assim luzente daquilo mesmo que a ameaça e que a leva. Tal é a intimidade, conjuntamente ameaçante e cativante, do distanciamento desde o qual ela se retira.

A imagem toca esta ambivalência pela qual o sentido (ou a verdade) distingue-se sem cessar da rede das significações, na qual ela não deixa de tocar: cada frase formada, cada gesto realizado, cada visada, cada pensamento coloca em jogo o sentido absoluto (ou a própria verdade) que não cessa também de se afastar e de se ausentar de toda significação. Mais ainda: cada significação constituída (por exemplo, esta proposição, e todo esse discurso aqui presente) forma também por ela mesma uma marca distintiva do umbral além do qual o sentido (a verdade) ausenta-se. Não é alhures, mas aqui mesmo que ele de fato se ausenta.

Por isso, a arte é necessária, e não é um divertimento. A arte *remarca* os traços distintivos do ausentamento da verdade, razão pela qual ela é a verdade em absoluto. Mas é também por isso que ela é inquietante e que pode ser ameaçadora: tanto porque ela se furta à significação ou à definição, quanto porque ela pode ameaçar a si própria e destruir, nela mesma, as imagens de si, caso estas sejam imobilizadas em um código significante e em uma beleza assegurada. É por isso que há uma história da arte e nela tantas comoções: pois a arte não pode ser uma observância religiosa (nem de si-mesma nem de outra coisa), ao contrário,

ela é sempre retomada na distinção disso que se mantém separado [*écarté*] e inconciliável, na exposição incansável da intimidade sempre desligada. Seu desligamento — sua *delicadeza* sem fim e seu arrebatamento — é o que a precisão da imagem enlaça e desenlaça a cada vez.

Fiquemos com uma última imagem, que diz o dom de amor e de morte de uma imagem²¹: “*A imagem dos dias passados*” que entenece, cantada por Violeta, é aquela da juventude e do amor perdidos, mas ela é a sua verdade ao mesmo tempo eterna e ausente, inalterável em sua distinção. Mais ainda, e enfim, esta imagem não é outra que a da própria ópera que termina, a música que vem a *ser* o amor e o desespero, e que expira revelando-os, infinitamente distintos em seu distanciamento.

21. Verdi, *La Traviata*, ato III, “*Prendi, quest'è l'immagine...*”: Violeta, no momento em que morre, estende seu retrato a Alfredo. A música, já fúnebre, escande uma aproximação de morte que interrompe a subida tensa das cordas, o *parlando*, a que se segue o último grito cantado.



Haxixe: um portal para o horror

Sebastián Torterola Antelo

UERJ

Resumo

Como interpretar o que se vê em uma situação de consciência expandida? A primeira vez que o escritor uruguaio Horacio Quiroga prova o haxixe, a substância confronta-o com o horror e a morte. Seguindo a detalhada descrição que o autor faz da experiência, este artigo tenta propor modos de interpretar o material resgatado por ele de sua viagem de treze horas por uma realidade não ordinária. O trabalho apoia-se, primeiro, nas ferramentas analíticas oferecidas pela psicanálise, em uma tentativa de abordar a questão do ponto de vista da fenomenologia tradicional. Depois, acompanhando certas preocupações filosóficas que propõem a necessidade de uma nova fenomenologia, acode-se a uma análise da perspectiva do inumano: aquilo que existe independentemente da relação entre nós e o mundo, uma existência anônima e inimaginável, que é acessada pelo sujeito, neste caso, por meio de um enteógeno. Essas duas possibilidades de análise estão baseadas em premissas de épocas distantes, mas que se interconectam no artigo para apresentar uma interpretação contemporânea de um conto de 1900.

Palavras-chave: horror; enteógeno; haxixe; outside; Quiroga.

Resumen

¿Cómo interpretar lo que se ve en una situación de conciencia expandida? La primera vez que el escritor uruguayo Horacio Quiroga prueba el hachís, la sustancia lo enfrenta al horror y a la muerte. Siguiendo la detallada descripción de la experiencia realizada por el autor, este artículo intenta proponer formas de interpretar el material rescatado de su viaje de trece horas por una realidad no ordinaria. El trabajo se apoya, primero, en las herramientas analíticas ofrecidas por el psicoanálisis, en un intento de abordar la cuestión desde el punto de vista de la fenomenología tradicional. Luego, acompañando ciertas preocupaciones filosóficas que proponen la necesidad de una nueva fenomenología, se recurre a un análisis desde la perspectiva de lo inhumano: aquello que existe independientemente de la relación entre nosotros y el mundo, una existencia anónima e inimaginable a la que el sujeto accede, en este caso, a través de un enteógeno. Dos posibilidades de análisis basadas en premisas de épocas distintas, pero interconectadas en el artículo para presentar una interpretación contemporánea de un cuento de 1900.

Palabras clave: horror; enteógeno; hachís; outside; Quiroga.

*Porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,
con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.*

Pablo Neruda

Em 1900, o escritor uruguaio Horacio Quiroga decide provar haxixe pela primeira vez. O resultado da experiência, acontecida em Montevideú, aparece descrito em “El haschich”, breve e pormenorizada narração do autor sobre a experiência de treze horas (das 15h30min às 4h30min) sob o efeito da substância.

Por que falar sobre o relato de uma viagem psicodélica? Os enteógenos¹, por sua capacidade de alteração da consciência, abrem as janelas ocultas da casa do ser; transportam seus passageiros para realidades não ordinárias, consciências expandidas e corpos outros; e também brincam com os sentidos, atribuindo cheiros aos sons, instalando visões embaixo das pálpebras e desterrando o tempo e o espaço da percepção. Ao instaurar tal estado de exceção, permitem enxergar novos contornos nos limites do humano. Não são poucos os viajantes que, depois de se verem e verem o mundo da perspectiva nova do enteógeno, voltam diferentes, muitas vezes comparando a experiência com uma revelação mística profundamente transformadora. Isso se explica por alguns efeitos comuns que podemos observar em depoimentos de literatos psiconautas², como a diminuição das barreiras psíquicas que separam consciência e inconsciência e, conseqüentemente, uma tendência a suspender temporariamente as camadas sociais que compõem o ego individual para ir ao encontro de algo maior, descrito como “a totalidade” ou “o divino”, em que se entra em contato com a verdadeira essência das coisas e da própria existência.

De fato, o termo proposto por Robert G. Wasson (enteógeno: que tem um deus dentro) também sugere uma conexão com o divino, introduzindo uma questão fundamental do debate: o conhecimento através da experiência. Para quais destinos viajamos? Que paisagens e seres vemos? A substância nos engana ou nos mostra aspectos reais que permanecem ocultos ao cotidiano? As visões e sensações vêm de fora ou apenas extravasamos o que já estava dentro de nós? As interpretações serão diversas, mas só poderão ser ensaiadas por quem tiver contato direto com a verdade do enteógeno.

Assim como a literatura de viagem tem suscitado o interesse permanente dos povos pelas notícias que ela traz sobre “novos mundos” ainda desconhecidos, vejamos, então, os resultados da aventura interna de Horacio Quiroga, cuja intensidade se resume na primeira linha do texto: “me colocou de frente para a morte”³.

1. Termo que preferimos por caracterizar especificamente as substâncias psicodislépticas (aquelas que modificam a atividade mental), diferenciando-as das psicoestimulantes (cocaína, êxtase, anfetaminas) e dos psicodpressores (ópio, álcool).

2. Ver ARTAUD, Antonin. *Os Tarabumaras*, 2000; HUXLEY, Aldous. *The Doors of Perception & Heaven and Hell*, 2004; e WASSON, R. Gordon. “Seeking the magic mushroom”, *Life Magazine*, May 13, 1957.

3. QUIROGA, Horacio. “El Haschich”, 1942, p. 167-172.

13h30min – Até que enfim iria conhecer o haxixe!

Ao introduzir o relato, o autor denota um grande entusiasmo pela proximidade do evento, o que permite ver o halo de mistério e sedução gerado pela substância. Como introdução, Quiroga explicita sua experiência anterior com narcóticos como o clorofórmio, o éter e o ópio, todos avaliados muito negativamente pelo autor. Com o haxixe não será diferente, mas, apesar das dificuldades, aparentemente sua vontade de experimentação não diminui.

Neste ponto, é tentador associar Quiroga à figura de Charles Baudelaire, autor de “O poema do haxixe”. Ambos admiradores fervorosos de Edgar Poe, com vidas turbulentas e acidentadas, também compartilham uma atividade intensa como viajantes enteogênicos. Aliás, não seria aventurado pensar que o próprio texto de Quiroga seja inspirado nas experiências de Baudelaire em Paris, já que o uruguaio era autodeclarado modernista e admirador do francês.

Baudelaire refere-se a esse aparente paradoxo como o gosto pelo infinito, característica humana que implica, por um lado, na procura de um estado excepcional de espírito e de uma lucidez plena e, por outro, na depravação natural representada pelo vício, que encarna uma fuga obsessiva da realidade, causada pela efemeridade recorrente desse paraíso obtido “de um só golpe”⁴ por meio das drogas. O francês afirma que esse “veneno excitante”⁵ é um meio do Espírito das Trevas para subjugar a humanidade, causando-lhe o que ele denomina “devastação moral”. Tal conclusão, porém, não provém de um ermitão que dedicou sua vida a zelar pela moral de sua época, mas de um boêmio que viveu essa dualidade em primeira pessoa.

É com essa mistura de curiosidade e medo mencionada por Baudelaire que Quiroga entrega-se ao experimento. Além de suas ambivalentes experiências com narcóticos no passado, também contribui para essa dualidade a reputação misteriosa do haxixe, que podemos comprovar no pedido que o amigo farmacêutico faz ao autor: “máxima discrição”⁶. Tal fama é causada em parte pela falta de informação (a intenção de Quiroga é justamente compartilhar o relato para quem não sabe nada sobre a substância ou seus efeitos) e em parte pela origem não ocidental da substância. Muito comum na África muçulmana, no mundo árabe e na Índia, o cânhamo e seus derivados (haxixe, kif, bhang, dawamesk) têm estado historicamente integrados às culturas nativas, com usos tanto terapêuticos e médicos como espirituais⁷.

4. BAUDELAIRE, Charles. “O Poema do Haxixe”, 1998, p. 13.

5. *Ibidem*, p. 50.

6. QUIROGA, Horacio. “El Haschich”, 1942, p. 168.

7. ESCOHOTADO, Antonio. *Historia General de las Drogas*, 1998.

8. Ibidem, p. 349.

9. Definido por Baudelaire como a mistura do extrato gorduroso do haxixe com açúcar e diversas fragrâncias, tais como baunilha, pistache, amêndoa ou almíscar; habitualmente consumido com café.

10. RANK, Otto. *The Double*, 1979.

A ocupação desses territórios pelos europeus a partir da colonização teve como resultado sucessivas proibições do uso do cânhamo, sob o argumento de que este induzia a excessos, delírios e loucura e, em termos gerais, constituía uma ameaça à integridade e à moralidade. Uma dessas proibições foi uma portaria emitida pelo então general Napoleão Bonaparte, no Egito, em 1800, cuja consequência mais saliente foi chamar a atenção (um aspecto bastante comum das proibições) dos franceses para o enteógeno⁸. Nesse grupo, encontrava-se o médico Moreau de Tours, que levou o *davamesk*⁹ para a França e lá formou o “Clube dos haschischiens”, com sede no célebre Hotel Pimodan. O grupo era formado por Baudelaire e outros integrantes da classe artística e intelectual parisiense, como Gautier, Delacroix, Nerval, Rimbaud, Hugo e Balzac. Moreau usou o fármaco em suas pesquisas psiquiátricas e, posteriormente, sugeriu o uso do cânhamo para gerar “psicoses de laboratório”, termo que também poderia ser aplicado ao depoimento de Quiroga.

Psicodelia e psicanálise

Feitas essas considerações, num primeiro momento acudimos à psicanálise para uma abordagem inicial da viagem enteogênica a bordo do corpo tomado pelo haxixe. Para isso, estabeleceremos contato direto com o Círculo de Viena através de dois de seus mais ilustres integrantes: Sigmund Freud e Otto Rank.

Podemos relacionar a dualidade que acompanhará Quiroga durante todo o texto com a noção do duplo, que aparece na relação do autor com a expectativa do experimento, combinando o desejo por descobrir os mistérios do haxixe com a aura de respeito que ele provoca, indicando também um medo subjacente que, como veremos, manifestar-se-á pleno e intenso durante a viagem psicodélica: o medo da morte.

Em seu trabalho sobre o duplo e o narcisismo¹⁰, Otto Rank pesquisa as formas por meio das quais tendemos a excluir a ideia da morte, que é particularmente dolorosa para nossa autoestima, mas que está intrinsecamente associada ao desejo pelo *self* manifestado no complexo de Narciso. Assim, o mecanismo de defesa para afastar a ideia da morte é estabelecer um equivalente tão distante e prazeroso quanto possível, como forma de compensação. Como sabemos, na fábula de Narciso, o amor próprio exacerbado leva o protagonista à morte. Rank analisa o personagem Dorian Gray, de Oscar Wilde, cuja obsessão por si mesmo é comparável à de Narciso, mas cuja fragilidade mostra o que esse “amor” tem por trás: o simples pensamento de

imaginar-se velho o faz pensar em suicídio, ou seja, alguma coisa nele parece resistir ao amor-próprio exclusivo. Eis a ambivalência: o medo e o ódio com respeito ao duplo-eu estão conectados com o amor narcísico por ele e com a resistência a esse amor.

No caso de Quiroga, as duas faces do duplo, medo e desejo, estão condensadas na pulsão de morte: o medo está nos fantasmas que lhe aparecem com o haxixe e na sensação de morte inevitável que o autor experimenta; o desejo está na inevitabilidade dos fatos. A decisão de Quiroga de ir até as últimas consequências, ingerindo uma dose exagerada do enteógeno, apesar das advertências do fornecedor, mostra a intensa atração que a ideia do haxixe desperta nele. O autor não atua com cautela, não toma as precauções médicas necessárias, não considera as suas infelizes experiências anteriores com narcóticos nem o fato de desconhecer os efeitos do haxixe. Não é uma pesquisa científica num ambiente controlado como faria Albert Hofmann com o LSD¹¹, nem um projeto literário calculado e planejado com especialistas, como fez Aldous Huxley¹² com a mesalina; Quiroga segue o impulso dionisíaco e se entrega por completo, sem pretender objetividade alguma e oferecendo a sua essência na experiência que *a posteriori* relatará.

A forte presença da morte também é uma característica dominante na vida pessoal de Quiroga, que, durante sua infância, presenciou a trágica morte de seu pai após o disparo acidental de uma espingarda durante um passeio de barco num riacho. Anos depois, sua mãe casou-se novamente, mas, aos seus quinze anos, o padrasto sofreu um derrame cerebral com paralisia, motivo pelo qual este decidiu suicidar-se com um tiro de pistola. Em 1901, um ano depois de escrever “El haschich”, a morte bateu a sua porta novamente, levando dois irmãos vítimas de febre tifoide no Chaco argentino; e, em 1902, ao se oferecer para limpar a arma de seu amigo Federico Ferrando, que iria duelar, ele causaria mais um tiro acidental que atingiria o amigo na boca, matando-o instantaneamente. Segundo os relatos da época, a polícia encontrou Quiroga tomado pela culpa tentando se jogar em um poço que existia no quintal da casa para se suicidar¹³.

Tomando algumas ideias centrais de Freud na sua formulação da psicanálise, é possível estabelecer um vínculo claro e direto entre a vida de Quiroga e as visões e sensações experimentadas por ele sob o efeito do haxixe.

11. HOFMANN, Albert. *La historia del LSD. Cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo*, 2013.

12. HUXLEY, Aldous. *The Doors of Perception & Heaven and Hell*, 2004.

13. ROCCA, Pablo. *Cronología bio/ bibliográfica fundamental de Horacio Quiroga*, 1994.

15h30min – Monstruosas aranhas verdes

O caráter sinistro dos acontecimentos mencionados na vida do autor também aparecerá de forma contundente no

relato do experimento com comparável intensidade. A prosa, repleta de epítetos hiperbólicos (“terrível”, “monstruoso”, “horror”, “atroz”), garante esse sentimento no leitor. Vale a pena evocar um fragmento para reviver os seus efeitos:

...me volví vivamente hacia Brignole, lleno de terror. Fui a hablarle, y su cara se transformó instantáneamente en un monstruo que saltó sobre mí: no una sustitución, sino los rasgos de la cara desvirtuados, la boca agrandada, la cara ensanchada (...) una desmesuración atroz. Todas las transformaciones –mejor: todos los animales– tenían un carácter híbrido, rasgos de éste y de aquél, desfigurados y absolutamente desconocidos. Todos tenían esa facultad abalanzante, y aseguro que es de lo más terrible.¹⁴

14. QUIROGA, Horacio. “El Haschich”, 1942, p. 167.

É uma viagem para um mundo pintado de verde, uma confusa floresta mutante onde os humanos são substituídos por animais ferozes e hostis de origem desconhecida e amorfa, que atacam o estranho visitante em múltiplos pontos do corpo com a velocidade de um instante e sem dar chance de proteção. Em momentos particulares, apresentam-se como animais identificáveis, como onças, aranhas ou cobras; e o que é pior: as próprias extremidades dele transformam-se em monstros híbridos que o atacam diretamente nos olhos. No entanto, quando o panorama se torna mais difuso e indeterminado, Quiroga experimenta a sensação mais abrangente de uma “animalidade fantástica”.

Assim atacam os “animais do haxixe”, que o autor se esforça por definir e caracterizar. Todos eles vêm de fora, do mundo exterior. Mas, a psicoterapia não hesitaria em afirmar: “esses demônios vêm de dentro”. De fato, não parece arriscado estabelecer que, aqui, a química, atuando como debilitadora dos mecanismos de defesa do eu, nada mais marca no depoimento de Quiroga do que o retorno do reprimido.

A respeito da repressão, Freud explica que se trata de um mecanismo de defesa engendrado após estabelecer-se uma separação nítida entre atividade consciente e atividade inconsciente da alma. A essência da repressão consiste em rejeitar algo da consciência e mantê-lo afastado dela. Assim, diz ele, repressão e inconsciente são correlativos, funcionando da seguinte maneira: a repressão atua no sistema psíquico do consciente, relegando as pulsões ao plano inconsciente, onde estas se organizam e desenvolvem com maior riqueza, encontrando formas extremas de expressão nas sombras. Aliás, segundo sua experiência clínica, se essas expressões fossem traduzidas e apresentadas ao neurológico, elas não apenas lhe pareceriam alheias, como também o amedrontariam e, inclusive, apresentariam “uma intensidade pulsional extraordinária e perigosa”,¹⁵ resultado de um desdobramento desinibido da fantasia.

15. FREUD, Sigmund. “La represión”, 1980, p. 144.

Quiroga está prostrado no seu pequeno apartamento da Cidade Velha, mas o haxixe desencadeia a potência criativa do seu inconsciente. Uma vez fora, o reprimido transforma seu amigo Brignole numa fera predadora, transtroca o seu entorno familiar em ameaças e lança-se sobre o sujeito que o reprimiu clamando vingança. Passada a experiência, ao responsabilizar a química pela criação de todo o terror, o autor escolhe um caminho bem conhecido por ele desde a infância: a negação. O relato corrobora as palavras de Freud: caso se tratasse apenas do efeito de um estímulo exterior, a fuga seria a solução mais imediata; mas a pulsão impossibilita a fuga, já que o eu não pode escapar de si mesmo. Em Quiroga, o eu escapa-se a cada momento para voltar inexoravelmente à imobilidade, à inevitabilidade dos ataques e à falta de vontade, expressada num desesperado: “não podia querer”¹⁶.

No entanto, considerar essa experiência desde uma perspectiva freudiana também nos leva ao conceito de determinismo, que estabelece que nada no plano psíquico obedece ao livre alvêdrio ou à casualidade. Isso significa que, se o método psicanalítico for aplicado a atos falhos ou casuais aparentemente desprovidos de propósito (esquecimentos, erros involuntários, deslizos), sempre é possível provar que estes estão motivados e determinados por motivos não consabidos à consciência. O determinismo também é uma forma de explicar como, até que algum evento mude o padrão (uma sessão de terapia, por exemplo), as ações e decisões na vida do sujeito estarão determinadas por motivações inconscientes que o impelem sem alcançar o plano consciente, num processo cíclico que pode perdurar de geração em geração.

Nessa linha, se atribuirmos as visões do haxixe ao inconsciente de Quiroga, é impossível não relacionar a experiência com os acontecimentos posteriores na vida do escritor, que, depois de matar acidentalmente a Ferrando, muda-se para a Argentina, onde alcança a sua maturidade como escritor morando na selva de Misiones com sua esposa e dois filhos, afastado da civilização, entre jacarés, formigas carnívoras e plantações de erva-mate. Após cinco anos de vida isolada, a esposa Ana María Cirés suicida-se tomando veneno. Em 1937, após ser diagnosticado com câncer gástrico, o próprio Quiroga escolhe a morte por meio do cianureto. Mas, o seu suicídio não acaba com a morte: seus filhos Eglé (em 1939), Darío (em 1954) e Petrona (em 1988) também se suicidam. Buscando explicações para essa sinistra tradição, os biógrafos apontam que o pai de Quiroga era descendente do célebre caudilho argentino Facundo Quiroga, cujo trágico assassinato por adversários políticos na localidade de Barranca Yaco, Córdoba, criou uma lenda em torno de seu nome, imortalizada em um poema de J. L. Borges. O verso que

16. QUIROGA, Horacio. “El Haschich”, 1942, p. 169.

17. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*, 1974, p. 61.

dá nome ao poema é citado pelo escritor uruguaio J. C. Onetti ao rememorar a única vez que viu fortuitamente Horacio Quiroga, já doente, esperando um táxi que o levasse para o hospital numa esquina de Buenos Aires: “El general Quiroga va en coche al muere”¹⁷.

23h – Via-me na cama, deitado e morrendo

Mas, não é o objetivo deste artigo tentar um diagnóstico psicoterapêutico do escritor, caindo na imprudência de patologizar as reflexões de um dos melhores escritores de nossa América. Após buscar apoio em conceitos que podemos considerar como pertencentes à fenomenologia tradicional iniciada por Husserl, cujo objeto é o vínculo existente entre o ser humano e o mundo através da consciência, passarei a caracterizar as observações de Quiroga considerando uma proposta fenomenológica não antropocêntrica, formulada por Dylan Trigg como a fenomenologia do horror. A crítica ao antropocentrismo é, justamente, o foco central das propostas mais renovadoras da filosofia atual¹⁸.

18. Ver LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *Para além do princípio antrópico*. Por uma filosofia do Outside, 2012.

Tal proposta surge como uma crítica à fenomenologia clássica, entendendo que esta apresenta duas limitações. A primeira, de natureza epistemológica, é a impossibilidade de abordar o problema das coisas em si mesmas, independentemente da perspectiva da experiência humana. Dessa forma, ela não permite escapar ao vínculo sujeito-mundo, e a única ideia possível de “exterior” (*outside*) é um exterior narcisista, enclaustrado pelos limites da percepção humana. Esse sistema, diz Trigg, não é suficiente para nos enfrentarmos com o problema do outro, uma alteridade genuína e verdadeiramente estranha (*alien*).

A segunda limitação, ética, é que aquela fenomenologia atua com base em uma noção restrita do que significa ser humano, caracterizada por uma homogeneização do corpo e por uma ênfase na unidade e na plenitude, isto é, em vez de problematizar o vínculo ser-mundo, ela parece assumir a missão de reforçar essa relação como um objetivo próprio, o que deve ser questionado. Aliás, essa concepção deixa fora do campo de análise o não humano ou inumano, o desconhecido, o anônimo, o que simplesmente existe “lá fora”.

Se a fenomenologia tradicional procura abordar a realidade tal como ela aparece para a consciência, como enfrentar o problema de uma consciência expandida? Parece mais apropriado considerar uma fenomenologia preocupada em explorar os limites da alteridade.

O horror do corpo

Um sujeito corpóreo não necessariamente é um sujeito humano. De um momento para outro, o corpo de Quiroga é invadido, hibridiza-se e lança-se contra si mesmo. O inumano surge no humano e submete-o. Um corpo anterior à assimilação cultural, anterior à identidade, desestabiliza a experiência de ser sujeito e estabelece uma experiência não assimilada. É a resposta afetiva do horror, que possibilita a transformação do si mesmo num genuíno *outro*. É a inumanidade do humano falando por si mesma.

O horror vem menos do desconhecido que do incontrolável, do que invade independentemente da vontade do escritor, que se declara em colapso. Após tentar descrever um sentimento desconhecido com referências familiares, Quiroga deixa escapar um “que sei eu”, afirmação de uma presença inumana que não é uma qualidade, nem objeto, nem sujeito. Esse “algo” indefinível se relaciona com o *there is* postulado por Levinas¹⁹: um estado anônimo do ser, uma existência que precede ao nascimento do mundo, algo que pertence às sombras e somente pode ser acessado nas sombras. Por esse motivo, existe fora do plano do sujeito e do objeto, do interior e do exterior, e invade as facetas da existência sem estar aprisionado por elas.

Um exemplo da natureza deste *there is* pode ser encontrado no advento da noite, que dissolve as formas das coisas e muda o nosso ambiente independentemente da nossa vontade. Quando a noite se instala, já não há “isto” ou “aquilo”. Mas, o fundamental é que esse apagamento não nos leva ao nada, a uma ausência da existência, pelo contrário, a escuridão da noite invade como uma inevitável e inquietante presença, na qual participamos quer queiramos, quer não.

O horror do corpo aparece em Quiroga da mesma forma em que, no pôr do sol, o encontro entre luz e sombra confunde os limites do real. Assim como esse jogo de luzes e sombras reveste os contornos do mundo conhecido com uma máscara ambígua que nos paralisa, o humano do escritor mescla-se subitamente com o inumano anônimo, e a sua realidade desfigura-se e hibridiza como se o mundo tivesse aberto as portas ao caos.

Mas, o horror de Quiroga não é essencialmente humano? Levinas responde: é justamente por causa de supervivência desse humano que podemos pensar o inumano. O horror, diz ele, é um movimento que irá despojar a consciência da sua própria subjetividade. Na experiência do escritor, a consciência perde por completo a compostura e a orientação: o eu escapa-se “a cada momento”, sente que “deixa a terra”, entrar em si custa-lhe “esforços inauditos”. No entanto, o sujeito permanece

19. Emmanuel Lévinas, apud. TRIGG, Dylan, *The Thing. A Phenomenology of Horror*, 2014, p. 48.

presente, já que, como é afirmado pelo autor, “conserva a inteligência íntegra ainda nos maiores desacertos”. No dizer de Trigg, a materialidade do corpo físico sobrevive à dissolução do sujeito pessoal.

Vale notar que, nessa situação, Trigg descreve o lugar ocupado pelo sujeito como um “horizonte de eventos” (também: “ponto de não-retorno”), termo presente na teoria da relatividade de Einstein que se refere a uma fronteira do espaço-tempo de um buraco negro, na qual a força da gravidade é tão forte que nem mesmo a luz pode passar por ela. Por esse motivo, um observador (sujeito) que se encontre de um lado dessa fronteira não pode ser afetado pelos eventos que aconteçam do outro lado.

O mesmo termo em inglês, *Event Horizon*, é o nome de um filme de Paul Anderson, de 1997, que se apresenta como uma versão de Hollywood de *Solaris*, clássico de 1972 do diretor russo Andrei Tarkovski. No filme russo, *Solaris* é um novo planeta recentemente descoberto que está sendo estudado por cientistas que orbitam ao redor dele dentro de uma aeronave. Porém, os cientistas descobrem em *Solaris* um misterioso mecanismo de defesa que os afeta de uma forma inédita: os piores medos de cada um se materializam e começam a interagir com eles. O horror instala-se dentro da aeronave como resultado da dissolução da fronteira interior/externa e da impossibilidade de distinguir a realidade de um “outro” estado desconhecido.

No filme de Hollywood (divulgado no Brasil como *O enigma do horizonte*), o contexto é similar: a tripulação da nave Lewis & Clark, uma equipe de resgate espacial, recebe a missão de buscar a *Event Horizon*, uma nave desaparecida sete anos antes que acabara de enviar uma mensagem de socorro. A bordo de Lewis & Clark, o cientista que inventou *Event Horizon* revela o motivo do desaparecimento desta: o motor dela é um buraco negro artificial, que permite à nave viajar a uma velocidade inédita, devido a sua capacidade de gerar um atalho ou uma ponte entre o espaço e o tempo. A impossibilidade de saber aonde o buraco negro levou a nave nos últimos sete anos põe os personagens diante do desconhecido inimaginável, que se concretiza quando a nave mostra sinais de ter vida própria e um caráter onipresente. O horror experimentado por eles chega ao máximo ponto quando, recriando o conceito de *Solaris*, a nave brinca com as percepções dos personagens, revelando, através de imagens e sons, os seus medos e as suas sombras mais secretas, que, em vários casos, guiam os tripulantes diretamente à morte.

Em ambos os filmes, assim como no texto de Quiroga, o desafio dos limites do humano traz a consequência de uma presença/existência que não é possível (porque não é humana), mas que se apresenta palpável e reclama aos personagens a atitude de enfrentá-la como real.

Um mundo sem humanos

O desconhecido apresenta-se como uma região particularmente relevante para as novas elaborações da filosofia, que costuma se apoiar na literatura para ganhar impulso. Na sua análise das implicações filosóficas da obra de H. P. Lovecraft²⁰, Graham Harman afirma que a teoria e a prática humanas são propensas a serem surpreendidas por erupções repentinas de natureza desconhecida, alojadas numa escuridão inacessível ao homem. A importância dessa escuridão inacessível é que ela contém a essência das coisas, já que, seguindo Heidegger, o nosso contato habitual com as coisas é feito através de processos nos quais (ao contrário do postulado pela fenomenologia de Husserl) não há participação da consciência, mas relações assumidas como realidade e que, portanto, permanecem inquestionadas.

No intuito de radicalizar a visão de Heidegger, Harman tomará a sua perspectiva para propor uma fenomenologia não centrada na esfera humana, mas nos objetos. Porém, como vimos, a fenomenologia do horror, que inspira este artigo, dissolve a dicotomia objeto/sujeito ao postular o *there is* que simplesmente existe no anonimato. Posicionado justamente no cenário de um mundo sem sujeitos nem objetos, a figura de Lovecraft é resgatada um século depois como prenúncio do fim do ser humano e até da própria filosofia, como o escritor de horror que criou uma mitologia que permite “despertar as forças avassaladoras que definem as possibilidades e os limites do homo sapiens”²¹ numa época de pleno auge do conhecimento (*Jogos*).

Mas, de que forma Lovecraft faz essa contribuição? De uma perspectiva inversa à dos filósofos que discutem o ser; em vez de definir os caminhos (ou a impossibilidade) do homem para entrar em contato com as coisas em si mesmas, o escritor americano imagina tudo aquilo que faz parte do não-ser (inacessível), do eminentemente inumano, e coloca isso nas suas histórias de uma forma inquietante. A ressignificação de Lovecraft, das suas sociedades alienígenas e deidades espantosas trazidas aos leitores pelas fendas e entrelinhas da linguagem, adquire valor em nossa época por representar uma ameaça ao sentido, ou seja, o indizível feito literatura, que inspira uma filosofia fora do humano.

Já em Quiroga, o indizível aparece não como resultado da sua imaginação ficcional, mas fruto da experiência direta, como se o haxixe lhe abrisse um portal “real” para o mundo imaginado por Lovecraft nos seus passeios solitários por Providence. O que inquieta em “El haschich” não é a capacidade de Quiroga de desafiar a imaginação com artimanhas retóricas, mas a simples e comovente confissão do seu encontro com o horror. Ele

20. HARMAN, Graham. *Weird Realism*. Lovecraft and Philosophy, 2012.

21. LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *H. P. Lovecraft. A disjunção no Ser*, 2013, p. 10.

existe e está à espreita, é prévio à imaginação e ao corpo humano, extingue e recombina qualidades de sujeito/objeto/animal/coisa e pode ser comunicado exatamente como: “que sei eu”.

Considerações finais

Ao comparar os argumentos aqui apresentados de uma fenomenologia tradicional com os de uma fenomenologia contemporânea, podemos nos valer de ambos para explicar uma situação de realidade não ordinária, em que o cotidiano se vê invadido por uma presença que o sujeito não reconhece. Para a maioria dos casos de comportamentos afastados de uma suposta normalidade, a psicanálise atribui ao inconsciente a capacidade de guardar e manter latente tudo o que o processo de repressão envia-lhe. Assim, através de ações e falas que muitas vezes aparecem como triviais, podemos adivinhar o que foi reprimido e vê-lo com clareza em manifestações patológicas nos casos clínicos que configuram problemas de saúde mental.

A diferença de perspectiva com esta “nova fenomenologia”, aplicada ao texto que aqui analisamos, é que a psicanálise sempre atribuirá a responsabilidade de tudo o que transitar as fronteiras do consciente para o inconsciente (e vice-versa) à intervenção do sujeito. No entanto, a fenomenologia do horror diz: há *coisas* que nada tem a ver com o sujeito, coisas que são reais, mas que não podemos imaginar (e que, inclusive, negaríamos a sua existência se tivéssemos essa possibilidade) porque são alheias a nós. Para ela, é preciso admitir que há existência além do humano e que nada sabemos dela até que sua presença entre em contato com a nossa. É o momento em que sobrevém o horror.

Como contraponto ao determinismo de Freud, e através da noção de *there is* de Levinas, é possível considerar essa “existência anônima” que invade Quiroga como um indeterminismo, uma existência não antropocêntrica que reside e se manifesta de maneira completamente alheia ao vínculo ser-mundo e que é acessada pelo escritor por meio do haxixe.

Dessa forma, assim como os mundos imaginados por Lovecraft inspiram uma renovação na filosofia contemporânea, a questão dos enteógenos e seus estados de consciência expandida merece novos capítulos dentro dessa renovação, já que o questionamento de uma história da filosofia excessivamente antropocêntrica está intimamente ligado a questionar a história da cultura como história da abstinência²².

22. SLOTERDIJK, Peter. *Extrañamiento del mundo*, 2001, p. 123.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos Artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, v. VI. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.
- _____. “La represión”. In: _____. *Obras Completas*, v. 14. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1980.
- ESCOHOTADO, Antonio. *Historia general de las drogas*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- HARMAN, Graham. *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*. Zero Books, 2012.
- HOFMANN, Albert. *La historia del LSD. Cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- HUXLEY, Aldous. *The Doors of Perception & Heaven and Hell*. New York: Harper, 2004.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *H. P. Lovecraft. A disjunção no Ser*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.
- _____. *Para além do princípio antrópico. Por uma filosofia do Outside*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.
- ANDERSON, Paul. *O enigma do horizonte*. Paramount, 1997. Título original: *Event Horizon*.
- ONETTI, Juan Carlos. “Hijo y padre de la selva”. *El País*, 20 fev. 1987. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1987/02/20/cultura/540774001_850215.html>. Acesso em: 30 abr. 2017.
- QUIROGA, Horacio. *El crimen del otro y otros cuentos*. Montevideo: Claudio García & Cia. Editores, 1942.
- RANK, Otto. *The Double*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1979.
- ROCCA, Pablo. *Cronología bio/bibliográfica fundamental de Horacio Quiroga*. Montevideo: Instituto Nacional del Libro, 1994.
- SLOTEDIJK, Peter. *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Solaris*. Mokép, 1972. Título original: *Соларис: Solyaris*.

TRIGG, Dylan. *The thing*. A phenomenology of horror. Winchester: Zero Books, 2014.

WASSON, R. Gordon. *El camino a Eleusis*. Una solución al enigma de los misterios. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1980.

_____. Seeking the magic mushroom. *Life Magazine*, May 13, 1957. Disponível em: <<http://www.imaginaria.org/wasson/life.htm>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

Ensaio com monstros do mundo e do pensamento criados por Borges

Heloisa Helena Siqueira Correia
UNIR

Resumo

As reflexões que se seguem abordam a monstrosidade a partir da concepção segundo a qual o monstruoso é o “caos” da forma. O texto tem por objetivo aproximar-se da monstrosidade presente na obra de Jorge Luis Borges que não foi incluída pelo autor em seu bestiário. Para tanto, parte-se da monstrosidade divina, em seguida, opera-se a identificação mundana de alguns objetos e seres monstruosos observando a particularidade de suas monstrosidades e, por fim, encontra-se com os perigos inerentes às personagens Funes e Hitler. A realização de tal percurso implica o diálogo pontual com autores como Theodor Adorno, Michel Foucault, Maria Esther Maciel, Júlio Jeha e Sergio Bellei. Percebe-se, então, a necessidade da assunção e da convivência com a monstrosidade manifesta ao modo de qualidades, faculdades, conceitos e objetos, caminho possível para o respeito às diferenças.

Palavras-chave: monstrosidade; Jorge Luis Borges; personagens; objetos; conceitos.

Resumen

Las reflexiones que siguen abordan la monstrosidad a partir de la concepción según la cual lo monstruoso es el “caos” de la forma. El texto tiene por objetivo aproximarse a la monstrosidad presente en la obra de Jorge Luis Borges que no fue incluida por el autor en su “bestiario”. Para ello, se parte de la monstrosidad divina, luego, se opera la identificación mundana de algunos objetos y seres monstruosos observando la particularidad de sus monstrosidades y, por fin, se encuentran los peligros inherentes a los personajes Funes y Hitler. La realización de tal recorrido implica el diálogo puntual con autores como Theodor Adorno, Michel Foucault, Maria Esther Maciel, Julio Jeha y Sergio Bellei. Se puede percibir, entonces, la necesidad de la asunción y de la convivencia con la monstrosidad manifesta al modo de cualidades, facultades, conceptos y objetos, camino posible para el respeto a las diferencias.

Palabras clave: monstrosidad; Jorge Luis Borges; personajes; objetos; conceptos.

Antes que eles destruam vocês

Atenção amigos ocultos

drácula

nosferatu

frankenstein

mr. hyde

jack the ripper

m – o vampiro de dusseldorf

monstros do mundo inteiro:

uni-vos!

Sebastião Uchoa Leite

Parte-se da consideração segundo a qual a monstruosidade é algo que diz respeito ao (aparente) caos da forma, da ordem e da medida. Essa “forma disforme”, sua desordem e desmedida, é sinal de algo oculto e poderoso, que pode ou não se revelar: a maldade, a divindade, a vida do inanimado, a excepcionalidade de certas qualidades dos objetos deflagradores da *hybris*; a vida em ambientes inóspitos ao homem comum; a suspeita de um invisível deformado; o latejar de uma existência fronteira dos seres, objetos, conceitos, argumentos e raciocínios.

Objetiva-se, com o texto, explorar alguns monstros criados pelo escritor Jorge Luis Borges que não fazem parte do bestiário que compõe a obra *Manual de Zoología Fantástica*, publicada em 1957 e ampliada em 1969, quando adquire o título de *El libro de los seres imaginarios*. Os monstros que se quer abordar possuem vida ao modo de seres, conceitos e objetos e são divinos e mundanos. São seres híbridos, sim, mas se referem especialmente à teratologia do conceito e do raciocínio, igualmente implicada na conduta política ou, antes, reveladora do modo como as pessoas tratam a diferença.

Ao modo de ensaio, este texto não pretende atingir completamente a estrutura linear, o encadeamento discursivo cartesiano, a concatenação lógica dos pensamentos, a apresentação de definições. Esforça-se por pensar em relação. O filósofo Theodor Adorno, em “O ensaio como forma”, imprime em pensamento a flexibilidade do ensaio. Em seu texto lê-se:

Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o

mutável e efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito.¹

O ensaio transforma-se ao mesmo tempo em que está sendo escrito e é provisório, parcial e efêmero. Sua forma corresponde ao conteúdo do mundo e da vida, e procura respeitá-los. Como texto cuja forma não é definitiva e não tem pretensões de verdade, antes é apenas exercício, o ensaio nunca está pronto e acabado de uma vez por todas. O conteúdo da forma ensaio também procura respeitar a dinâmica da vida e do mundo, por isso trata os conceitos de modo relacional. Assim como Adorno observa que o ensaio “se recusa a definir os seus conceitos”², que os conceitos “só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si”³, e que “o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método”⁴, o presente texto relaciona conceitos ao tentar refletir.

A consciência quanto aos limites e às possibilidades guardadas no pensar e escrever ensaisticamente não assegura a força do olhar traduzido pelo pensamento na escritura e não deseja a construção de uma resposta, certeza ou verdade definitivas. Daí o presente trabalho não apresentar resposta ou conclusão. Essa ausência afina-se com o espírito que move o leitor da obra de Jorge Luis Borges e indica que se poderá desdobrar o trabalho de modo plural. Afinal, os monstros quem são? Podem ser nós mesmos... são muitos...

Convivência com monstros: o divino e o mundano

Parte-se, primeiramente, da monstrosidade divina notável na referência antiga aos titãs, deuses não antropomórficos, anteriores à geração olímpica e ao padrão apolíneo. Lembre-se principalmente de Cronos e Prometeu; o primeiro, monstruosamente cruel, devora seus próprios filhos para evitar o vaticínio segundo o qual um deles lhe tomaria o poder⁵, o segundo sofre desmesuradamente, uma dor monstruosa, cuja desmesura é causada pela punição de Zeus⁶, por isso também monstruoso.

Outro modo do monstruoso, igualmente assustador, diz respeito às ocorrências narrativas em que os deuses se apresentam em todo o seu esplendor, como Zeus fez frente a Sêmele, levando-a às cinzas⁷. Ou ainda, quando o próprio Deus pronuncia a Moisés: “Não podes ver a minha face, porque homem algum pode ver-me e continuar vivo”⁸. Ameaça ou apenas aviso, sua monstrosidade é protegida, velada.

1. ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”, 2003, p. 25.

2. *Ibidem*, p. 28.

3. *Ibidem*, p. 28.

4. *Ibidem*, p. 30.

5. HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses, 1991, p. 42.

6. ÊSQUILO. *Prometeu acorrentado*, 2005, p. 5-6.

7. BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*, 2002, p. 196-197.

8. ÊXODO 33:20.

9. BORGES, Jorge Luis. “Lucas XXIII”, 1993, p. 218.

Em uma referência a certa voz em determinado texto borgeano, o leitor percebe a ênfase de que há algo monstruoso no divino, que é da ordem do incognoscível, não pode ser conhecido. Em “Lucas, XXIII”, Borges refere-se ao possível diálogo na cruz entre Jesus e o suposto malfeitor que a seu lado era crucificado. O último assim se dirige ao deus feito homem:

Acuérdate de mí cuando viniere
A tu reino, y la voz inconcebible
Que um día juzgará a todos los seres
Le prometió desde la Cruz terrible
El Paraíso. (...)

Mesmo o leitor habituado às singulares adjetivações praticadas pelo escritor admira-se dessa vez, afinal, a voz divina só pode mesmo ser inconcebível ao limitadíssimo ser humano; e a cruz, por sua vez, é máquina humana terrível, mortal, usada para dar cabo do que não se pode compreender, nesse caso, o próprio Deus. Deve-se sublinhar que a voz divina, no caso, só é inconcebível porque, no processo de adjetivação, Borges devolve ao dono da voz sua face não humana, o que lhe dá um tom monstruoso (possuidor de todo o poder).

Em seguida, o leitor de Borges pode caminhar pela mundanidade para encontrar, dessa vez, os objetos monstruosos, alguns coetaneamente mágicos, fantásticos, sobrenaturais ou extraordinários: como o Aleph, o hrönir, os tigres azuis, o livro de areia e o espelho, a biblioteca de Babel, a loteria e o labirinto, o zahir e o disco, a memória de Shakespeare; ou a máquina de pensar de Raimundo Lúlio, reanimada pelo escritor argentino, entre tantos outros que funcionam como objetos arqueológicos, provas da existência de outros mundos (outra *res extensa?*). Entre os objetos monstruosos mencionados, destacam-se, por ora, os tigres azuis e a biblioteca de Babel.

10. BORGES, Jorge Luis. “Tigres azules”, 1994f, p. 381-388.

Os tigres azuis, no conto borgeano homônimo¹⁰, são personagens cuja aproximação é preparada ao mesmo tempo em que as expectativas de narrador e leitor são frustradas e renovadas; a narrativa refere-se, primeiramente, a tigres, animais reais, simbólicos, oníricos e literários. O personagem narrador, professor de lógica ocidental e oriental, recebe a notícia de que foram encontrados tigres azuis próximo ao delta do Ganges, ao que ele se dedica a refletir, a hipostasiar – o azul talvez signifique negro – e a sonhar¹¹.

11. Ibidem, p. 381-382.

Nova notícia, dessa vez afirmando o encontro de tigres azuis em uma aldeia distante do Ganges, leva nosso narrador protagonista a viajar ao encontro dos ansiosos animais. Uma vez na aldeia, narrador e leitor têm suas expectativas destruídas pelas artimanhas diárias dos moradores que frequentemente anunciavam a presença dos tigres; com o professor, saíam para

capturá-los e, ao mesmo tempo, desempenhavam, isto sim, uma cena de falso alarme, daí todas as excursões fracassadas. O narrador suspeita várias vezes que há um segredo entre os homens da aldeia¹², mas nem sequer desconfia do que serão, efetivamente, os tigres azuis que encontrará:

12. *Ibidem*, p. 382-383.

El suelo era agrietado y arenoso. En una de las grietas, que por cierto no eran profundas y que se ramificaban en otras, reconocí un color. Era, increíblemente, el azul del tigre de mi sueño. Ojalá no lo hubiera visto nunca. Me fijé bien. La grieta estaba llena de piedrecitas, todas iguales, circulares, muy lisas y de pocos centímetros de diámetro. Su regularidad les prestaba algo artificial, como si fueran fichas.

Me incliné, puse la mano en la grieta y saqué unas cuantas. Sentí un levísimo temblor.¹³

13. *Ibidem*, p. 394.

Após o encontro quase fortuito com as pedras azuis, no interior da choça, o protagonista perceberá como tais pedras se multiplicam monstruosamente sem cessar. O texto borgeano é revelador:

Una suerte de cosquilleo, una muy leve agitación, dio calor a mi mano. Al abrirla vi los discos: eran treinta o cuarenta. Yo hubiera jurado que no pasaban de diez. Los dejé sobre la mesa y busqué los otros. No precisé contarlos para verificar que se habían multiplicado.¹⁴

14. *Ibidem*, p. 384.

As pedras azuis recebem a reverência e o pavor dos homens da aldeia, que as tinham como “as pedras que procriam”, ensinamento passado oralmente entre as gerações; eles também nunca as tocavam. O estupor e o horror que acometiam as pessoas impediam-nas de tocar as pedras que denominavam de tigres azuis¹⁵.

15. *Ibidem*, p. 385.

O narrador, por sua vez, recolhe as pedras, temeroso de haver profanado algum milagre, e, em sua choça, elucubra sobre elas:

Si me dijeran que hay unicornios en la luna yo aprobaría o rechazaría ese informe o suspendería mi juicio, pero podría imaginarlos. En cambio, si mi dijeran que en la luna seis o siete unicornios pueden ser tres, yo afirmaría de antemano que el hecho era imposible. Quien ha entendido que tres y uno son cuatro no hace la prueba con monedas, con dados, con piezas de ajedrez o con lápices. Lo entiende y basta. No puede concebir otra cifra. Hay matemáticos que afirman que tres y uno es una tautología de cuatro, una manera diferente de decir cuatro... A mí, Alexander Craigie, me había tocado en suerte descubrir, entre todos los hombres de la tierra, los únicos objetos que contradicen esa ley esencial de la mente humana.¹⁶

16. *Ibidem*, p. 385-386.

A constatação de que as pedras não obedecem às leis da matemática, e de que isso se trata de um “milagre atroz que solapava a ciência dos homens”, apenas superpõe hipérboles que apontam para o impossível e o divino. Ao final do conto, o professor dará as pedras como esmola a um mendigo que só pode receber como esmola exatamente as tais pedras. Protagonista e mendigo referem-se a elas como moedas e como uma esmola espantosa¹⁷.

17. Ibidem, p. 387-388.

Eis o monstruoso que abole as certezas científicas da matemática, a mais rigorosa ciência quanto ao raciocínio e à abstração? Ao argumento monstruoso do conto talvez apenas um professor, a um só tempo, de lógica ocidental e oriental, pôde ter acesso. No Prólogo – de 1985 – da obra *Los conjurados* encontra-se a seguinte ideia borgeana: “Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo”¹⁸.

18. BORGES, Jorge Luis. “Los conjurados”, 1994b, p. 455.

Percebe-se, facilmente, que o monstruoso, muitas vezes, situar-se-á nas fronteiras, ou que sua natureza híbrida é fronteira, como ocorre com seres incognoscíveis e objetos que contradizem a bela ordem, o bom cálculo e o excelente raciocínio. Esses exemplos demonstram como se dá também a convivência entre o milagre e a razão. Assim como a criatura de Frankenstein, como afirma Sergio Bellei, “é apresentada em uma geografia literal e simbólica de limites, margens e fronteiras”¹⁹, também os conceitos que rompem com a lógica científica são situados nas fronteiras do saber, e as ações que são desdobramentos de tais conceitos permanecem nas fronteiras da vida social.

19. BELLEI, Sérgio. *Monstros, índios e canibais*, 2000, p. 25

Em contrapartida, é importante lembrar o controle exercido pela polícia discursiva, apontado por Foucault em *A ordem do discurso*, texto de 1970. Os tigres azuis fazem parte de uma teratologia que ameaça a ciência:

No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber. O exterior de uma ciência é mais e menos povoado do que se crê: certamente, há a experiência imediata, os temas imaginários que carregam e reconduzem sem cessar crenças sem memória; mas, talvez, não haja erros em sentido estrito, porque o erro só pode surgir e ser decidido no interior de uma prática definida; em contrapartida, rondam monstros cuja forma muda com a história do saber.²⁰

20. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, 1998, p. 33.

Não há dúvidas quanto ao controle que as disciplinas (e as sociedades) exercem sobre suas fronteiras, sobre o que deve se manter de fora ou o que tem licença para entrar e sair, etc. O que não é digno da disciplina (e da sociedade) em questão ou não está de acordo com o que cada saber compreende como

medida, ou é, então, desmedida, representa monstruosidade, perigo e selvageria.

Em sentido oposto, é possível falar de outra invenção borgeana monstruosa, antes anunciada, a biblioteca de Babel. O crítico e escritor Gass compara os monstros coletados pelo escritor argentino em *Manual de zoología fantástica* (1957) e o monstro, segundo o crítico, “muito mais irresistível” inventado por Borges em 1941: a biblioteca de Babel: “É nessa biblioteca que vivemos; é nessa biblioteca que dormimos; nossas confusões não alteram mais as partes dos animais, levam nosso conhecimento na direção de uma culminância da ilusão”²¹.

Quem se dedica a ler, pesquisar, fazer ciência e investigar entende palavra por palavra o que está sendo dito. Textos multiplicados ao infinito por meio de estudos comentados, releituras que se sobrepõem a leituras, interpretações que digladiam ferozmente, textos cuja leitura pode preparar infinitamente a leitura do texto especial ou intrincado. Caminhos labirínticos do saber que, além de tortuosos, percorrem-se solitariamente e no perigo da escuridão. Neles pululam referências que se perdem e mitos que se renovam, utopias que se perseguem e textos devorados por fogueiras assassinas. María Esther Maciel, ao tratar das afinidades entre Dante e Borges, assim afirma:

Borges construiu – com esmero – espaços imaginários e labirínticos, como atesta o conto “A biblioteca de Babel”, no qual o autor faz emergir, nos limites simétricos das galerias que compõem sua biblioteca monstruosa, uma desordem infernal, similar a um pesadelo.²²

Tudo isso talvez seja monstruoso, perturbador da ordem, da clareza e da luminosidade que o conhecimento deveria proporcionar e, ao mesmo tempo, é o que se constitui como guardião do conhecimento. Sem a monstruosidade, sem que sejamos interpelados ou atormentados por tantos desfazerem, não haverá conhecimento. E o que há fora de tal biblioteca? Seu aparente exterior ainda é ela mesma; afirma Borges em 1941: “El universo (que otros llaman la Biblioteca)”²³. Nossa vida diária, nossa cotidiana leitura dos acontecimentos do mundo, nosso senso-comum, nossas pequenas e contínuas crônicas e nossos diálogos parecem estar, igualmente, tingidos pela monstruosidade labiríntica da biblioteca. Ela é território para todos, os monstros nela alojam-se ou serão extirpados por classificações, critérios, luz e certezas da razão. John Updike, em 1965, salienta em relação à Biblioteca de Babel: “Este monstruoso y cómico modelo del universo contiene toda la gama de escue-las filosóficas – idealismo, misticismo, nihilismo”²⁴. Fácil supor que os conceitos contraditórios, os pequenos e os grandes atos bárbaros e os comportamentos encadeados aos saberes, também são acolhidos pela democrática biblioteca hexagonal.

21. GASS, William Howard. *A ficção e as imagens da vida*, 1971, p. 126.

22. MACIEL, María Esther. “Enciclopédias da noite: Dante, Borges e Joyce”, 2009, p. 53.

23. BORGES, Jorge Luis. “La biblioteca de Babel”, 1994c, p. 465.

24. UPDIKE, John. “El autor bibliotecário”, 1987, p. 167.

Concluindo tal raciocínio sobre as fronteiras e já iniciando a reflexão sobre os seres monstruosos, retoma-se um excerto do texto borgeano sobre a dublagem, de 1932:

Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de drágon, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad, en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos, el **ti-yiang**, pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y de cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los geómetras del siglo XIX, el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que está limitada por ocho cubos y por veinticuatro cuadrados.²⁵

25. BORGES, Jorge Luis, “Sobre el doblaje”, 1994d, p. 283-4.

Facilmente se percebe que a natureza da monstruosidade acerca da qual o escritor se dedica a refletir no texto “Sobre el doblaje” é identificada em variadas instâncias da cultura. Essa presença torna elástica a fronteira colocada entre mitologia, teologia, zoologia e geometria. Borges menciona a quimera e o *ty-yiang*, ambos de monstruosidade evidente, a trindade, nunca encarada como monstruosa pelos fiéis, mas sim de modo reverente, e o hipercubo, até então de realidade apenas lógica e, portanto, abstrata, para explicitar a presença do monstruoso em variados ramos da cultura, em detrimento dos possíveis regulamentos em torno das fronteiras. No ensaio-conto “Historia de la Eternidad”, encontramos uma passagem que reforça a monstruosidade da trindade:

Ahora, los católicos laicos la consideran un cuerpo colegiado infinitamente correcto, pero también infinitamente aburrido; los ‘liberales’ un vano cancerbero teológico, una superstición que los muchos adelantos de la República ya se encargarán de abolir. La trinidad, claro es, excede esas fórmulas. Imaginada de golpe, su concepción de un padre, un hijo y un espectro, articulados en un solo organismo, parece un caso de teratología intelectual, una deformación que sólo el horror de una pesadilla pudo parir. El infierno es una mera violencia física, pero las tres inextricables Personas importan un horror intelectual, una infinidad ahogada, especiosa como de contrarios espejos.²⁶

26. BORGES, Jorge Luis. “Historia de la eternidad”, 1994b, p. 359.

27. BORGES, Jorge Luis. “There are more things”, 1994e, p. 33-37.

Para as reflexões sobre os seres híbridos monstruosos, seres míticos, oníricos, animais hipotéticos, pode-se retomar a leitura do conto “There are more things”²⁷; nele o leitor encontrará (encontrará?) outro tipo de monstro, o mitológico. Novamente, a tensão narrativa não permite ao leitor suspeitar o que virá, as pistas dadas pelo narrador só serão reconhecidas depois da leitura total do conto. Sabe-se que há um habitante incomum na Casa Colorado, denominação da casa leiloadada, cujo antigo dono é o falecido tio do personagem-narrador. Este, ao longo

do texto, rememora algumas ocasiões da infância que passara na moradia com seu tio. O que lhe atíça a curiosidade no momento é a compra da Casa Colorada pelo judeu Max Preetorius e as providências tomadas: todos os móveis, livros e utensílios da casa foram jogados fora, e o novo comprador, que adquirira o imóvel pelo dobro do valor, voluntariamente, encomenda novo mobiliário para a casa²⁸.

O personagem narrador, assim, fala do espaço irreconhecível que vê ao entrar na casa, pois a sala de jantar e a biblioteca de sua memória de infância tinham sido destruídas, e, em seu lugar, havia apenas um único e largo cômodo. Nas palavras dele:

Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror.

(...)

Recupero ahora una suerte de larga mesa operatoria, muy alta, en forma de U, con hoyos circulares en los extremos. Pensé que podía ser el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se revelaba así, oblicuamente, como la de un animal o un dios, por su sombra.²⁹

28. Ibidem, p. 35-36.

29. Ibidem, p. 37.

O que o narrador encara é uma arquitetura sem sentido e sem lógica, algo nada razoável. O que o faz, repentinamente, lembrar:

De alguna página de Luciano, leída hace años y olvidada, vino a mi boca la palabra *anfísbena*, que sugería, pero que no agotaba por cierto, lo que verían luego mis ojos. Asimismo recuerdo una V de espejos que se perdía en la tiniebla superior.

¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que él para nosotros? ¿Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo, habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta precisa noche?³⁰

30. Ibidem, p. 37.

A passagem transcrita é exemplar no que toca aos questionamentos que a monstruosidade adquire na obra de Borges, o monstruoso está ali, sim, para confundir certezas, para levantar a cortina e para criticar a ordem, a organização e a racionalidade que expulsam os monstros. Homem e monstro encontram-se na narrativa borgeana:

Me sentí un intruso en el caos. Afuera había cesado la lluvia.

(...)

Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos.³¹

31. Ibidem, p. 37.

A curiosidade no personagem narrador é o que lhe permite alargar seu conhecimento para além do marco divisório do “natural” e espantar-se. Julio Jeha, no ensaio “Monstros como metáforas do mal”, explica como o ultrapassamento de fronteiras é ameaçador e transgressor:

Os limites sociais afetam nosso conhecimento do mundo e vice-versa. Toda vez que ampliamos nosso domínio epistemológico, quer conquistando novos territórios, quer desbravando-os, as fronteiras que controlam nossas vidas também se movem (embora nem de pronto, nem facilmente). O mesmo acontece quando descobrimos ou inventamos algo: nossa visão de mundo tem de acomodar outros seres ou novos fenômenos e isso pode causar incerteza epistemológica. Nossa experiência se baseia em fundamentos epistemológicos e ontológicos; mudanças epistemológicas vão gerar alterações ontológicas, e um acréscimo ontológico vai forçar nosso conhecimento a se expandir. Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem – as fronteiras –, estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E transgressões geram monstros.³²

32. JEHA, Julio. “Monstros como metáforas do mal”, 2007, p. 21.

O monstro, então, é aquilo que não se pode compreender como “a voz inconcebível” antes citada, ele é também transgressão, e a esse respeito basta pensar que a realidade do personagem narrador foi transgredida a tal ponto que o texto encerra antes de o leitor saber o que o narrador avistara. Acrescente-se, ainda, outro raciocínio: se há alargamento epistemológico pode e deve haver alteração política: o monstro está ao lado e dentro de nós.

O monstruoso, desse modo, faz lembrar que o monstro convive conosco e seu exílio é ilusório e ensandecedor, o belo e o monstro convivem em sociedade, na cultura, no pensamento, na razão, no governo, na racionalidade social e, se isso não é jogado fora, sufocado ou maquiado, então o outro finalmente poderá aproximar-se sem ter que se tornar o mesmo.

Livra-se, assim, a sociedade do círculo cujo vício é o Mesmo embriagando-se do Mesmo? No pensamento foucaultiano, tal círculo adquire intenso tom de denúncia. Entre as peripécias do pensamento moderno, afirma Foucault:

Passou-se assim de uma reflexão sobre a ordem das Diferenças (com a análise que ela supõe e essa ontologia do contínuo, essa exigência de um ser pleno, sem ruptura, desdobrado em sua perfeição, que supõe uma metafísica) a um pensamento do Mesmo, sempre a ser conquistado ao que lhe é contraditório: o que implica (além da ética de que se falou) uma dialética e essa forma de ontologia que, por não ter necessidade do contínuo, por não precisar refletir o ser senão nas suas formas limitadas ou no afastamento de sua distância, pode e deve dispensar a metafísica. Um

jogo dialético e uma ontologia sem metafísica se interpe- lam e se correspondem mutuamente através do pensamen- to moderno e ao longo de toda a sua história: pois é um pensamento que não se encaminha mais em direção à for- mação jamais acabada da Diferença, mas ao desvelamento do Mesmo sempre por realizar.³³

33. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, 1987, p. 356.

É possível ler certo absolutismo implícito na figura do Mesmo? Para onde vão os monstros, as diferenças? Por que as diferenças sempre terão que ser superadas? Não terão. Será necessário que o Mesmo não encontre o Outro e encontre sempre consigo mesmo? O Mesmo que não encontra a si mesmo e sim com o Outro é o que assume a monstruosidade que há em toda beleza, em toda organização social, em qualquer tábua de valores, admite a diferença no seio de sua existência, afirma que há barbárie na civilização. Em volta de tudo isso, ronda a insegurança e a violência.

Outro ser monstruoso dado por Borges é Irineo Funes, personagem do conto “Funes el memorioso”, homem dono de memória monstruosa. No conto, de 1944, a memória infinita, e por isso monstruosa, participante da configuração humana, geraria a existência de uma subjetividade humana populosa, incansável e milimetricamente detalhista, em uma palavra: insuportável.

Pela narrativa, o leitor é informado de que a personagem sofre um processo de alteração de percepção por motivo de uma grave queda. O narrador do conto explica tal mudança de percepção da personagem nos seguintes termos:

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. (...) Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.³⁴

34. BORGES, Jorge Luis. “Funes el memorioso”, 1994a, p. 488-489.

35. *Ibidem*, p. 488.

Aproximando-se de Funes, compreende-se, desse modo, que a personagem percebe cada elemento singular na sua miríade de singularidades: partes, características, tons, semitons, circunstâncias e movimento; entretanto, o texto refere-se a um momento de sua vida em que a realidade de Funes é “casi intolerable”³⁵. Desse modo, o desejo humano pela memória infalível guarda sua monstruosidade, e o texto borgeano é crítico com relação a isso.

De modo contrário, no entanto, o esquecimento também pode ser monstruoso. Borges dedica-se, ao que parece, insistentemente às duas faculdades: memória e esquecimento, e demonstra sua importância e seu perigo.

36. BORGES, Jorge Luis. “Utopía de un hombre que está cansado”, 1994g, p. 52-56.

Nessa linha de reflexão, é possível relacionar com nossa discussão determinado conto borgeano de 1975, intitulado “Utopía de un hombre que está cansado”³⁶. Há, no texto, referências a um tempo futuro em que não importam os fatos e a certas escolas futuras em que se ensina a arte do esquecimento. Ao final do texto, há uma menção a Hitler, tomado como um filantropo que teria inventado o crematório.

A simples menção de que o transcorrer do tempo possa apagar o que, hoje, compõe o conjunto de explicações acerca dessa personagem e, ainda mais, inventar uma síntese contrária, suscita o horror. Nosso *ethos* não permite tal liberdade da ficção. Mas, por outro lado, a ficção borgeana não está, de modo radical, levando às últimas consequências o problema da memória e do esquecimento? Os valores éticos, enquanto em nossa memória, mantêm leitor e homem em alerta contra a barbárie, o que implica se manter atento também em relação a si mesmo e aos pseudos atos humanitários. Sem a memória de valores, isto é, sem o cultivo e o fortalecimento de atitudes éticas e sem a assunção política de ações guiadas por valores éticos, o esquecimento pode proporcionar a reabilitação de monstros, como o falso filantropo do texto antes mencionado, monstro nem tão querido assim.

Referências

ADORNO, Theodor. W. “O ensaio como forma”. In: _____. *Notas de literatura*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-45.

BELLEI, Sérgio. *Monstros, índios e canibais*. Ensaios de crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000, p. 25.

BORGES, Jorge Luis. “Funes el memorioso”. In: _____. *Obras Completas: 1923-1949*, v. 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994a, p. 485-490.

- _____. “Historia de la eternidad”. In: _____. *Obras Completas*: 1923-1949, v. 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b, p. 353-367.
- _____. “La biblioteca de Babel”. In: _____. *Obras completas*: 1923-1949, v. 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994c, p. 465-471.
- _____. “Lucas, XXIII”. In: _____. *Obras completas*: 1952-1972, v. 2. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993, p. 218.
- _____. “Sobre el doblaje”. In: _____. *Obras completas*: 1923-1949, v. 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994d, p. 283-4.
- _____. “There are more things”. In: _____. *Obras Completas*: 1975-1985, v. 3. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994e, p. 33-37.
- _____. “Tigres azules”. In: _____. *Obras completas*: 1975-1985, v. 3. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994f, p. 381-388.
- _____. “Utopía de um hombre que está cansado”. In: _____. *Obras completas*: 1975-1985, v. 3. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994g, p. 52-56.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia (A Idade da Fábula)*. Histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução J. B. de Mello e Souza. Versão para eBook eBooksBrasil.org. Digitalização do livro em papel. 2005. (Clássicos Jackson, v. XXII). Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2017.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1998.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução S. T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GASS, William Howard. *A ficção e as imagens da vida*. Tradução Edilson Alkmim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- JEHA, Julio. “Monstros como metáforas do mal”. In: _____. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 9-31.
- UPDIKE, John. “El autor bibliotecário”. In: ALAZRAKI, Jaime (Org.). *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1987, p. 152-169.

O monstro embargado: metamorfose kafkiana em um conto de José Saramago

Marcelo Pacheco Soares
IFRJ

Resumo

Na literatura e nas demais artes, a figura do monstro refere-se, muito comumente, a uma representação do *outro*, da manifestação de uma alteridade em certa comunidade. Nesse sentido, a novela de Franz Kafka *A metamorfose*, trazida a público em 1915, fornece, no processo da transformação monstruosa sofrida por seu protagonista, Gregor Samsa, potencial denúncia de uma alienação da identidade a que está submetido o ser humano nas sociedades hodiernas. E, dada a pertinência desse tema na conjuntura do século XX, a poética kafkiana exercerá forte influência sobre a literatura novecentista do Ocidente. O presente artigo investiga algumas dessas manifestações da metamorfose kafkiana na literatura portuguesa, notadamente no conto “Embargo”, que José Saramago publica nos anos de 1970, narrativa que, por sua vez, ao estabelecer com a novela de Kafka evidente diálogo intertextual, expõe não somente a alienação, mas também a reificação do homem urbano contemporâneo pela sociedade de consumo.

Palavras-chave: Monstro; Alteridade; Franz Kafka; Contística portuguesa novecentista; José Saramago.

Resumen

En la literatura y en las demás artes, la figura del monstruo se refiere, comúnmente, a una representación del Otro, a la manifestación de una alteridad en determinada comunidad. En este sentido, la novela *La metamorfosis*, de Franz Kafka, editada en 1915, dispone, en su proceso de transformación monstruosa experimentada por su protagonista, Gregor Samsa, una potencial denuncia de la alienación de la identidad a la que está sometido el ser humano en las sociedades actuales. Y, dada la importancia de este tema en el contexto del siglo XX, la poética kafkiana ejerce gran influencia en la literatura occidental de tal siglo. Este artículo explora algunas de estas manifestaciones de la metamorfosis kafkiana en la literatura portuguesa, sobre todo en el cuento “Embargo”, que José Saramago publicó en la década de 1970, una narrativa que, a su vez, estableciendo un franco diálogo intertextual con la novela de Kafka, expone no sólo la alienación sino también la cosificación del hombre urbano contemporáneo por la sociedad de consumo.

Palabras clave: Monstruo; Alteridad; Franz Kafka; Cuentística portuguesa del siglo XX; José Saramago.

1. KAFKA, Franz. *A metamorfose*, 2006, p. 13.

2. KAFKA, Franz. *Die Verwandlung*, 1916, p. 7.

3. Espaço profícuo para essa constatação é a exposição fotográfica do artista visual João Castilho, em que se apresentam vinte e sete versões em português desse período inaugural da narrativa em imagens de suas edições em livros, a qual se encontra disponível online em <http://www.joaocastilho.net/v2/pt/trabalhos/metamorfose>.

4. “Monstros como metáfora do mal”. JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*, 2007, p. 20-1.

“Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”¹. Como é certamente escusado dizer, essa frase inaugura a famosa novela *A metamorfose* (*Die Verwandlung*), que o escritor tcheco Franz Kafka publica pela primeira vez em 1915 na revista *Die Weißen Blätter*, na Alemanha, antes de no ano seguinte trazê-la a lume em edição em livro. Foi quando então essa centenária narrativa entregou uma nova figura ao bestiário da literatura fantástica ocidental: o *monstro* Samsa.

É claro que, embora se apresente como um caminho fácil, não identificamos a *monstruosidade* do Samsa transformado em inseto necessariamente baseados no uso do adjetivo *monstruoso* que encontramos na tradução para o texto, da qual aqui fazemos uso, empreendida por Modesto Carone. No original (“Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt”²), a palavra *ungeheueren* abriga, mais precisamente, uma acepção de grandeza excessiva (e essa ideia de excesso lemos como *não natural*), desse modo, a princípio, apenas tangenciando o significado do termo utilizado por Carone. Trata-se, aliás, de eleição vocabular semelhante à cumprida pela maioria das traduções brasileiras e portuguesas da novela³, embora, dentre elas, encontremos também, em lugar de *monstruoso*, desde opções que desse sentido se aproximam, como *grotesco*, até adjetivos dimensionais adjacentes ao seu significado original, tais quais *gigantesco* e *enorme*. Por outro lado, a mais recente, que Celso Donizete Cruz realiza para a editora Hedra em 2009, abrindo quiçá um novo viés para a percepção da obra kafkiana na cultura de língua portuguesa, utiliza um sintagma mais distinto semanticamente dos seus predecessores: *insuportável inseto* — preferência que, ao lançar mão de um adjetivo profundamente focado na subjetividade dos que o rodeiam e não em uma imagem descritiva mais objetiva do protagonista, condiz com o projeto do tradutor de priorizar, defende-se que por fidelidade ao sentido do próprio texto original e da poética de Kafka, não a ocorrência fantástica em si — a transformação — mas consequências sociais suas.

Por tudo isso, seria apenas circunstancial que considerássemos Samsa uma *monstruosidade* em razão do uso dessa palavra, que lhe é etimologicamente próxima, na maior parte das traduções em língua portuguesa. Antes, fiamo-nos na evidência de que Samsa transformara-se num ser cuja definição passa justamente por termos como os que Julio Jeha, em análise diacrônica do vocábulo *monstro*, elenca: “um prodígio”, “uma criatura meio humana, meio animal”, “um desvio do que nela [a natureza] usualmente ocorria”, “pessoa desfigurada”, “ser malformado”⁴. E, especialmente, consideramos o fato de o personagem

tornar-se algo *dessemelhante* à sociedade pequeno-burguesa de que fazia parte até então na qualidade de caixeiro-viajante que exerce a função de sustentar o seu círculo familiar, a qual não poderá mais cumprir, tornando-se assim, do ponto de vista social, não mais um *mesmo* mas um *outro* (que se difere socialmente dos traços padronizados do meio em que está inserido, isto é, que surge de uma radical ruptura com o que George Herbert Mead, filósofo americano da virada do século XIX para o XX, chamou de “outro generalizado”, grupo social cujos membros são reconhecidos pela leitura em comum que fazem dos signos que o cercam e que, de certo modo, identifica-se com aquele *Outro* que Lacan grafa com maiúscula, nomenclatura a que ainda faremos menção). Nesse sentido, a tradução de Donizete Cruz, ao classificar o inseto em que Samsa metamorfoseara-se como *insuportável* a essa mesma *comunidade* (a que, afinal, ele não será mais *comum*, com que não mais *comungará* de uma mesma compreensão de mundo nem das mesmas reações ordinárias), curiosamente nos parece capaz de demonstrar sua monstruosidade com maior precisão do que os adjetivos pelo qual optam outros diversos tradutores.

Ora, como bem aponta José Gil, “o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo”⁵. Assim é que, por consequência, haverá, inclusive nas esferas das artes, profunda relação entre o monstruoso e a representação do *outro* (enquanto, na verdade, *alter ego*). A monstruosidade é a “forma extrema de alteridade”⁶, segundo enfatiza o especialista em cinema Luiz Nazário, porque “o monstro é a diferença feita carne”⁷, conforme conclui Jeffrey Jerome Cohen — seja um *outro* coletivo ou originário de uma coletividade externa (todo um povo julgado como incivilizado, por exemplo) ou um *outro* individual que, originalmente *mesmo*, se abastarda totalmente do seio dessa civilização (aquele que se exclui / é excluído da sociedade de que origina por comportamentos classificados como ilegais ou imorais ou anormais). Por fim, trata-se da “ideia do monstro e a sua ligação com as noções do bárbaro e do selvagem”⁸ e “como referência a todo ser que morfológica ou culturalmente se distinga das normas estéticas ou éticas vigentes”⁹, como complementa Célia Magalhães, investigadora das marcas do monstruoso na literatura. Diz-nos também Héctor Santiesteban:

El monstruo es metáfora; un ser llevado a otra forma, a otra existencia, pero en esencia el mismo; es el mismo, pero transportado a lo otro; de ahí la sensación de otredad que experimentamos con el monstruo. [...] Ese llevar a otra forma es llevar a otro ser. Por ello es que sentimos esa sensación de otredad asombrosa. Lo monstruoso es lo otro; es lo ajeno a nosotros.¹⁰

5. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. GIL, José. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, 2000, 176.

6. NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*, 1998, p. 29.

7. “A cultura dos monstros: sete teses”. COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, 2000, p. 32.

8. MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*, 2003, p. 23.

9. *Ibidem*, p. 26.

10. “El monstruo y su ser”. SANTIESTEBAN, Héctor. *Relaciones*, 2000, p. 99.

Dessa forma, o aspecto sublinhado pela opção adjetival do tradutor Donizete Cruz, a qual enfatiza o quanto a sociedade julga o personagem kafkiano *insuportável*, seria o da incapacidade de essa mesma sociedade exercer um dialético discurso de alteridade em relação a Samsa, cuja condição absoluta de *outro* surge revelada em seu novo aspecto monstruoso.

Célia Magalhães lembra-nos ainda que, por exemplo, “em *Frankenstein*, a fonte de ameaça e de alteridade está no mesmo que se torna outro através de uma metamorfose autogerativa, ou seja, da autoalienação do sujeito e da multiplicação consequente de identidades”¹¹. Ao contrário do que parece, essa citação nossa não é fortuita. Se buscássemos algum traço de hereditariedade na análise genética da monstruosidade em Samsa, quiçá aqui encontrássemos vestígios do DNA dessa marcante figura do gótico europeu oitocentista. O referido desdobramento identitário refere-se, é claro, ao fato de a criatura ser formada por várias partes de corpos de origens diversas, imagem que colabora para a construção de um discurso que revela o temor da sociedade de seu tempo (e não só, lamentavelmente, tendo mesmo essa discussão um infeliz caráter atual, inclusive na Europa) do sincretismo racial e cultural, interpretado como uma degeneração: ora, tal degeneração trata-se precisamente do *mesmo que se torna outro*, a partir desse processo de contaminação. Mas não é exatamente esse o gene que enxergamos se manifestar com veemência na novela kafkiana e sim o anterior: *a autoalienação do sujeito resultado de uma metamorfose autogerativa*. Samsa, de fato, em razão de sua transmutação em inseto — que Gilles Deleuze e Félix Guattari, no meritório ensaio sobre o autor intitulado *Kafka - para uma literatura menor*, identificaram com um movimento de *devenir-animal* — perde, na destruição da sua familiaridade física com os demais membros do meio social em que se encontra, esse *outro generalizado* de que já fizera parte, sua utilidade perante essa mesma sociedade, o que configura a sua *metamorfose em outro*, um *outro* deveras *insuportável*. Mas uma questão, ao menos, surge de modo significativamente distinta em Kafka em relação ao seu antecessor do século XIX: a absoluta falta de espanto no que diz respeito ao surgimento do monstro, a tornar esse *outro*, *ex-mesmo* (ou até então suposto *mesmo* apenas, como defendemos), figura na verdade natural, ou naturalizada, ainda que bastante incômoda — daí a importância de, desde o instante inicial da novela, a metamorfose já estar consumada. Theodor Adorno, muito a propósito, reconhece que, em Kafka, “não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade”¹². *Frankenstein*, de certo modo, corrobora o discurso de que o sincretismo cultural representa um fator de corrupção social; *A metamorfose*, pelo contrário, evidencia (denunciando a necessidade de que seja reconhecido) o *devenir-monstro* que cada um abriga dentro de si

11. MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*, 2003, p. 32.

12. “Anotações sobre Kafka”. ADORNO, Theodor. *Prismas - crítica cultural e sociedade*, 1998, p. 243.

oculto sob a máscara de uma identidade alienada, entendendo aqui por alienação a autorrepresentação não através de significantes seus mas daqueles que se originam apenas nos *outros*: ou seja, a novela intui ter por base o processo por que teria passado Samsa ao tornar-se o *mesmo* de *outros* perdendo assim o seu próprio *eu*, o qual, todavia, surge-nos repentinamente reencontrado na *metamorfose* ocorrida pouco antes do início da narrativa e cujo efeito testemunhamos no seu período inaugural.

Em Samsa, pois, concluímos que se representa uma subjetividade que, a despeito de sua existência, o homem não reconheceria em si mesmo e surge de súbito delatada na narrativa, condição de *outro* social que, com efeito, vem dessa forma se revelar para ele mesmo — e, por consequência, para os leitores que com ele potencialmente se identifiquem: “Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens”¹³, como aponta José Gil. Assim, nessa sociedade em que uma identidade geral é forjada por vetores externos e a subjetividade é alienada na vã tentativa de nos poupar da segregação, o *dever-monstro* desse herói kafkiano, o inseto que inadvertidamente lhe vaza, que desavisadamente lhe escapa, seria a exibição da sua verdadeira natureza, o que o isola do *comum*, a qual até então fora mantida solapada tão somente por uma necessidade de integração civil. Conforme reconhece por fim Donizete Cruz: “Ele [Samsa] só toma consciência de sua alienação ao ser alienado de sua forma humana. Não é o fato de se transformar em inseto o que o aliena, isso só lhe revela sua real alienação”¹⁴. E se, como sublinha Michel Foucault em suas aulas sobre a anormalidade (referindo-se a, por assim dizer, monstros reais) observada entre os séculos XVII e XIX, “o monstro é, por definição, uma exceção”¹⁵, a monstruosidade de Samsa não habita propriamente nessa sua natureza animal mas na singular (e por isso inesperada; mais do que isso: a todos *insuportável*) manifestação dessa mesma natureza. Teriam sentido análogo as palavras de Adorno: “A individuação tornou-se tão difícil para os homens, e é ainda hoje tão incerta, que eles são tomados por um susto mortal assim que se levanta um pouco o seu véu”¹⁶.

Em suma, a novela constrói não simplesmente a *metamorfose* do *mesmo* em *outro*, mas, de modo mais preciso, a de um suposto *mesmo* cuja identidade totalmente alienada fora apenas socialmente fraudada (os “homens fabricados em linhas de produção”¹⁷ identificados por Adorno) em seu verdadeiro e até então oculto *outro* — figura in-comum à sua pretensa comunidade. Ora, se Lacan vê, do ponto de vista psicanalítico, a formação do *eu* a partir da sua interação com outros¹⁸ — o *pequeno outro*, que nada mais é que o *eu* visto como *outro* a partir da fase da

13. “Metafenomenologia da monstruosidade: o *dever-monstro*”. GIL, José. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, 2000, 168.

14. “Introdução”. CRUZ, Celso Donizete. *A metamorfose*, 2009, p. 21-2.

15. FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974 - 1975)*, 2001, p. 72.

16. “Anotações sobre Kafka”. ADORNO, Theodor. *Prismas - crítica cultural e sociedade*, 1998, p. 249.

17. Idibem.

18. “O eu é referente ao outro. O eu se constitui em relação ao outro. Ele é o seu correlato”. LACAN, Jacques. *O seminário - livro 1: os escritos técnicos de Freud*, 1979, p.63.

19. Sobre isso, lembra-nos Antonio Quinet: “Eis o engodo do imaginário: o sujeito desconhece que o outro é a projeção de seu eu ideal e, para se livrar de sua menos-valia em relação a ele, entra numa luta de puro prestígio com ele. Esse outro que é meu próximo é minha alteridade egoica, projeção narcísica de meu eu, espelho que me envia minha própria imagem a ponto de considerá-la semelhante. Este outro, se é alter, é alter ego, nada mais do que meu ego alterado. Trata-se aqui de um outro egoico”. QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*, 2012, 55.

20. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka - para uma literatura menor*, 2002, p. 36.

21. NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*, 1998, p. 40.

22. “Anotações sobre Kafka”. ADORNO, Theodor. *Prismas - crítica cultural e sociedade*, 1998, p. 249.

infância do estágio do espelho e, em consequência disso, do *outro* que passa a ser visto como *eu*¹⁹; e o *grande Outro*, referência que permite delimitar o sujeito, o qual é, por sua vez, uma entidade sem identidade que apenas é momentaneamente constituída em função necessariamente de sua relação com o *Outro* — sendo, assim, o processo de alienação incontornável na construção da subjetividade; é verdade também que a vertente patológica desse processo residirá na incapacidade de o sujeito desalienar-se dos significantes que o *Outro*, como lugar do inconsciente, impõe-lhe através da linguagem, abdicando de deslizamentos nessa sua experiência objetiva, estando assim aprisionado a desempenhar os papéis que lhe são imputados socialmente. Deleuze e Guattari, por sua vez, nos indicam que “todo o devir-animal de Gregório, o seu devir coleóptero, besouro, escaravelho, barata, é que traça a linha de fuga intensa em relação ao triângulo familiar, mas, sobretudo, em relação ao triângulo burocrático e comercial”²⁰. Por isso: “*A metamorfose*, de Franz Kafka, é o mais perfeito relato de uma autodepreciação gerada socialmente — a monstruosidade como um sentimento da alma”²¹, conforme reconhece Nazário. Daí por fim que, citando uma vez mais Adorno: “A gênese social do indivíduo revela-se no final como o poder que o aniquila. A obra de Kafka é uma tentativa de absorver isso”²². Tal alienação social verificada desde o século anterior é, segundo uma visão marxista, fruto da lógica em que se pauta a organização da população em grandes metrópoles após as Revoluções Francesa e Industriais e do imperativo cada vez mais premente de construir sociedades de consumo com gostos assemelhados e necessidades idênticas, de modo a tornar rentável a produção em série de produtos. Determinados exercícios de alteridade, portanto, contrariariam razões de ordem desenvolvimentista e econômica. Dado que esse processo potencializa-se no decorrer dos anos 1900, tornando-se uma questão do homem da sociedade contemporânea pertinente a ser investigada, a influência kafkiana se fez sentir por toda a literatura ocidental do século XX, em razão da efetividade do método de representação-denúncia dessa condição empreendido por Kafka.

É preciso dizer que, por isso mesmo, o uso do adjetivo *kafkiano* não se dará nunca impunemente. Em função das características muito particulares da obra do escritor tcheco, o termo está hoje carregado de significados que ultrapassam os sentidos imediatos fornecidos pelos dicionários que poderiam, restritamente a princípio, permitir o seu emprego em contextos em que se referisse a algo como “relativo a Kafka” ou “aquele que é admirador de Kafka ou conhecedor de sua obra”, por exemplo. Modesto Carone, ao identificar nos seus personagens as angústias sofridas pelo homem moderno habitante das sociedades de controle (foucaultianamente falando), define que

a rigor é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (*Übermacht*) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão *planetária* da alienação — a impossibilidade de moldar seu destino segundo uma vontade livre de constrangimentos, o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis.²³

A propósito desse assunto, Durval Muniz de Albuquerque Júnior explica:

Kafka foi muitas vezes acusado de desenhar estruturas, pensar mundos dos quais suas personagens não poderiam escapar, em que são apenas objetos passivos e não sujeitos ativos. Foi cunhado, inclusive, o adjetivo kafkiano para se referir a estes mundos que parecem nascidos de pesadelos, que parecem absurdos por discreparem do mundo cotidiano e rotineiro, por nascerem de uma ruptura inesperada com a ordem, por serem excepcionais, bizarros, grotescos, por mergulharem suas personagens em sucessivas situações das quais não conhecem as motivações, que não conseguem explicar racionalmente e das quais não conseguem escapar, embora elas possuam uma lógica própria, difícil de dominar.²⁴

E Edson Passetti também reflete:

Com Kafka apareceu a palavra kafkiano, uma designação para os excessos de racionalidades impessoais nas funções, cargos e procedimentos que orientam a produtividade moderna, suas construções de verdades amparadas em realidades e sonhos, envolvendo gentes e animais, surpreendentes instantes onde se espera o previsível.²⁵

Sendo essa particular *mimesis* kafkiana algo inescapável em uma realidade que cada vez se aproxima mais *destes mundos que parecem nascidos de pesadelos*, com seus *excessos de racionalidades impessoais*, sua influência, reiteramos, será francamente verificada na literatura que lhe sobrevém, não sendo diferente, olhando de modo mais específico, com a ficção portuguesa. A fim de, por amostragem (e na inversão espaço-temporal do percurso crítico empreendido por Jorge Luis Borges em “Kafka e seus precursores”), evidenciar tal ascendência em seus predecessores portugueses, poderíamos citar a importante escritora, além de estudiosa da obra desse escritor, Agustina Bessa-Luís, que, especialmente nos contos do início da carreira literária, apresenta-se devedora de uma estética kafkiana, como aliás já verificamos em outra oportunidade²⁶. Designadamente acerca da relação com *A metamorfose*, resgataríamos também a leitura ficcional que Alfredo Margarido realiza da novela com o seu romance *A centopeia* de 1961 (já após ter encontrado Kafka em *No fundo deste canal*,

23. CARONE, Modesto. *Lições de Kafka*. 2009, p. 100.

24. “No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final”.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Kafka, Foucault: sem medos*, 2004, p. 17.

25. “Foucault-Kafka, sem medos”. PASSETTI, Edson. *Kafka, Foucault: sem medos*, 2004, p. 10.

26. A propósito disso, verificar nosso artigo “Como apalpar o impalpável?! Leitura intertextual do conto kafkiano “A Pousada”, de Agustina Bessa-Luís”, publicado no número 22 da *Revista Veredas*, da Associação Internacional de Lusitanistas, em 2014.

publicação do ano anterior). Mas, interessados que somos sobretudo pelo gênero conto, duas outras breves narrativas despertariam nossa atenção inicial, ao evidenciarem marcas dessa vertente kafkiana e mais diretamente dialogarem com a novela tcheca: “O cavalo branco” de Álvaro Guerra e “Doenças de pele” de Herberto Helder.

Apresentado em *Memória*, livro de 1971, “O cavalo branco” (curtíssimo conto, desenvolvido mesmo em um só parágrafo, dotado de um ritmo que acelera a partida de xadrez que nele se opera) foi recolhido mais tarde na *Antologia do conto fantástico português* em que E. M. de Melo e Castro compila narrativas oitocentistas e novecentistas do gênero, com a primeira edição em 1965 e uma segunda ampliada em 1974. No conto de Álvaro Guerra, um homem, o narrador, se descobre, enquanto pensa no referido jogo, transformado na peça que dá título à narrativa, de modo que, conseqüentemente, a sala de sua casa torna-se o tabuleiro do jogo. Aqui, seu devir-animal é potencializado pelo caráter inanimado desse cavalo, fazendo com que o processo evolua para uma absoluta reificação. Sua reação diante da metamorfose, no entanto, coaduna com a transitoriedade desse sentimento de espanto, marca da poética kafkiana e, por consequência, da narrativa fantástica novecentista que Kafka, afinal, inaugurara: “logo o meu espanto foi substituído por agudo interesse na localização das outras pedras, nas perspectivas do jogo”²⁷. A mão que o maneja (e literalmente, então, o manipula), descrita como “mole, viscosa, fria, esverdeada, de longos e descarnados dedos, impossível de identificar com mão de homem ou mulher”²⁸, associa-se com a imagem vulgarmente atribuída a seres extraterrestres (à época identificados como marcianos, os *monstros* do espaço, por isso chamados *alienígenas*, os *aliens*, isto é, os *outros*). Em se tratando de um conto de 1971, é possível que essa identificação se relacionasse aqui com a teoria de que *eram os deuses astronautas*, muito em voga no tempo da publicação do conto, difundida pelo livro do suíço Erick von Däniken sob rigor científico duvidoso (para dizer o mínimo), a qual expõe a possibilidade de que antigas civilizações terrestres ter-se-iam desenvolvido sob o fomento de extraterrestres²⁹. Independente de quem literalmente o controla — um ente extraterreno de raça superior ou uma divindade — do ponto de vista metafórico o que temos aí representados são os idênticos vetores sociais de controle que, no caso de Gregor Samsa, mantinham-no sob a forjada forma humana anterior à narrativa da novela. Em “O cavalo branco”, não por acaso ameaça o personagem metamorfoseado no tabuleiro uma torre e um bispo negros, representantes, respectivamente, do panoptismo das sociedades de controle de que nos fala Foucault e das instituições religiosas. Assim, promove-se a denúncia da condição de um homem que,

27. GUERRA, Álvaro. *Memória*, 1971, p. 82.

28. *Ibidem*.

29. Com indubitável sucesso à época de seu lançamento, em 1968, a despeito mesmo de um caráter que poderíamos declarar livremente como de um embuste sensacionalista, é inaudito que identifiquemos a influência dessa obra em produções artísticas diversas, inclusive no cinema, desde o seu contemporâneo *2001 - uma odisseia no espaço* (e não deixa dúvidas quanto a isso a cena em que a evolução dos primatas para a condição de humanos, no prólogo da película intitulado “A aurora do homem”, se dá por influência de um monólito, que mais tarde se revela um artefato alienígena) até o filme de Steven Spielberg *E. T. - o extraterrestre* (1982), no qual uma das cenas finais, em que o garoto Elliott toca os dedos do personagem de outro planeta, ao reproduzir *A criação de Adão*, célebre afresco de Michelangelo pintado no teto da Capela Cistina, coloca-o na mesma posição do homem, enquanto fornece à figura do extraterrestre justamente o *status* do Deus, que, na obra renascentista italiana, está, enfatizemos, justamente no exercício da sua atividade criadora.

mesmo não pertencendo às esferas mais baixas da segmentação social (não chegava a ser um peão, primeira peça de que o jogador em sua estratégia abre mão, antes identificando-se com um representante da classe média, oriundo portanto da mesma esfera pequeno-burguesa descrita por Kafka), revela a falta de importância de suas aspirações pessoais e o seu papel francamente utilitarista dentro da sociedade competitiva em que se insere, baseada na meritocracia que a hierarquia das peças do jogo não permite olvidar, já que será então sacrificado por motivo banal, “por causa de um xeque ao rei que nem sequer seria xeque-mate”³⁰ — descartado, portanto, como fora Samsa ao fim da novela que protagoniza.

Além disso, também em diálogo com a narrativa de Kafka, uma grande preocupação do narrador-personagem será a reação de sua esposa caso o flagrasse naquela circunstância, ao adentrar a sala-tabuleiro: “como ela ficaria zangada ao ver-me assim transformado em cavalo branco”³¹. Quando ela entra em cena, todavia, permanece “alheia ao que estava a se passar”³², não percebendo a transformação e disparando comentários sobre o que falara ao telefone por longo tempo, como cotidianamente fazia, notícias mezinhas alheias, o que dá à vulgaridade do protagonista não apenas uma dimensão sócio-política, mas também pessoal: “Eu era um cavalo branco fora do jogo e ela continuava a tratar-me como se eu fosse o seu marido”³³. “O cavalo branco”, em sua estrutura fantástica, é assim revelação realística e niilista da insignificância do indivíduo quando comparado ao chamado bem comum e da *mediocridade* imposta à vida do cidadão médio.

Em nossa identificação do kafkiano na literatura portuguesa, são dignas de nota as, também narradas em primeira pessoa, nódoas brancas que vão gradativamente (da ponta do dedo a todo o corpo) tomando o herói do herbertiano “Doenças de pele”, conto publicado pouco antes, em 1960, no volume *Os passos em volta*³⁴. Nele, o protagonista vai igualmente se transformar, não em inseto, mas em uma espécie de réptil branco. O enredo recebe tratamento semelhante ao instituído pela poética de Kafka, sobretudo em razão de, conforme ocorre em *A metamorfose*, o narrador não procurar explicações para o fenômeno, já que “cada vez menos desejava saber se era uma doença, ou que doença era”³⁵, preocupando-se mais detidamente com os resultados sociais daí advindos. As transformações sofridas pelo herói, assim, não se limitam ao aspecto físico. Ele, por exemplo, antes “não amava ninguém”³⁶ ainda que convivesse com muita gente: “Era um homem coordenado com os dias, entendendo que a matéria da minha existência, doce e dócil, afrontava a matéria do mundo e se amansava nos dedos desse mundo”³⁷. Uma vez, porém, que precisasse se esconder do restante da sociedade

30. GUERRA, Álvaro. *Memória*, 1971, p. 83.

31. *Ibidem*, p. 82.

32. *Ibidem*, p. 83.

33. *Ibidem*.

34. Esse livro de Herberto Helder, aliás, apresenta outros textos que, por motivos diferentes, poderiam ser lidos sob uma ótica como a inaugurada e difundida por Kafka. Citá-riamos “O celacanto”, em que um homem, após ler uma monografia a respeito do assunto, abandona sua cidade em busca de um estranho peixe (que dá nome ao conto) que muitos criam extinto. Trata-se de um texto kafkiano tanto pela forma estilizada como o personagem é batizado — KZ, conforme K. de *O Castelo* ou Joseph K. de *O processo* — quanto pela sua ocupação de funcionário público do ministério das finanças da cidade. Essa profissão, ícone da obra do autor tcheco (também exercida por ele próprio), surge em razão do seu compromisso com a burocracia (em seu julgamento generalista do mundo a despeito das peculiaridades do ser humano): novamente, os *excessos de racionalidades impessoais nas funções, cargos e procedimentos que orientam a produtividade moderna* a que se refere Passetti.

35. HELDER, Herberto. *Os passos em volta*, 2005, p. 64.

36. *Ibidem*, p. 61.

37. *Ibidem*, p. 63.

para ocultar o estranho problema, e na angústia da perda definitiva do direito de convivência, aproximava-se cada vez mais das pessoas enquanto podia disfarçar suas diferenças com luvas ou outras vestimentas, ao mesmo tempo em que o seu amor por elas surgia e crescia intensamente.

Não fazer parte da comunidade dita humana, por conseguinte, será curiosa e paradoxalmente aproximar-se de valores reconhecidamente humanos por discursos que, em verdade, não são efetivamente praticados, o que denuncia a condição reificada do homem contemporâneo — essa metamorfose, afinal, constrói, nesse devir-animal, criatura mais humana do que a humanidade. Daí que, na última cena, o protagonista se observe nu no quarto escuro e, afinal completamente só, reconheça-se em um mundo alternativo que se identifica com a *fundura do espelho*: “lá dentro”³⁸ da superfície vítrea, como enfatiza, a sugerir que esse espaço outro (ou, muito a propósito, do *outro* laciano) encontra-se justamente nele mesmo, a representar uma profunda consciência da sua própria condição e da condição humana a partir do seu aspecto monstruoso: “el monstruo es, en cierto sentido, espejo del hombre”³⁹, segundo Santiesteban. E, na poética da prosa herbertiana que sempre se confunde com o da poesia, tal revelação acerca das relações de alteridade mune de uma dimensão psicológica o drama do personagem, que já não pertence à sociedade vigente, *ex-mesmo* que se metamorfoseia em *outro* em relação ao *Outro* ou ao *outro generalizado*, quiçá exemplar último da raça humana.

Esses dois exemplos, porém, surgem-nos aqui com a função retórica de nos encaminhar, sem que pareça (porque não seria mesmo verdade, como demonstramos) que tenha surgido de modo isolado na cultura portuguesa essa influência de Kafka na prosa de José Saramago, à narrativa “Embargo” — conto publicado originalmente em 1974 e que, logo depois, comporia o livro *Objecto quase*, que o autor lançou em 1978, antes portanto de ele tornar-se o afamado romancista da série iniciada em 1980 por *Levantado do chão*. Nessa narrativa, cujo enredo foi adaptado para o cinema em 2010 em longa-metragem homônimo de António Ferreira, um evento fantástico acomete o protagonista no momento a princípio banal em que ele conduz o seu automóvel rumo ao trabalho. Aquilo que, no conto, seria inicialmente apenas um sugestivo discurso de sentido figurado — o que se evidencia no fato de que o carro “respondia aos seus movimentos como se fosse um prolongamento mecânico do seu próprio corpo”⁴⁰ — logo se concretiza em uma autêntica simbiose entre o condutor e o seu veículo, já que, em um dado momento, o homem “não foi capaz de sair”⁴¹ da viatura porque “as costas aderiam ao encosto do banco [...] como um membro adere ao corpo”⁴². O herói sofre, assim, efetiva transformação, certa

38. *Ibidem*, p. 66.

39. “El monstruo y su ser”. SANTIESTEBAN, Héctor. *Relaciones*, 2000, p. 126.

40. SARAMAGO, José. *Objecto quase*, 2004, p. 37.

41. *Ibidem*, p. 39.

42. *Ibidem*, p. 39.

sorte de mutação que lhe subtrairá os traços humanos para progressivamente o reificar, enquanto, em sentido oposto, o carro ganha qualidades mais humanas, como a de tomar decisões próprias, dando mesmo nova dimensão semântica ao prefixo de *automóvel*.

O que o personagem do conto saramaguiano vive então é uma espécie de metamorfose, tema universal da arte literária que, a partir do século XX, será inescapável e essencialmente, nos termos já antes discutidos, *kafkiano*. É Perfecto Cuadrado quem sugere, em breve análise, a natureza kafkiana de “Embargo”:

Parece imperativa a dupla referência a uma muito ibérica e barroca tradição de *humor negro* e ao que poderíamos chamar o *absurdo friamente racional*, cujo paradigma seria a narrativa kafkiana, conjugados ambos na transformação lenta e minuciosa de um instante de banalidade quotidiana numa eternidade de excepcionalidade monstruosa, como evidente é também o protagonismo decisivo da cidade como espaço coadjuvante dessa transformação, uma cidade labiríntica [...]. Um automobilista anónimo num carro qualquer numa cidade sem perfis nem marcas identificadoras, comodamente instalado na sua rotina quotidiana, um acontecimento surpreendente primeiro, preocupante e ameaçador depois, finalmente fatal, um kafkiano ir acontecendo o que nunca acontecera, mas que se demonstra *acontecível*: o arranque, em certa medida, de *Ensaio sobre a cegueira*.⁴³

Assim é que o episódio narrado em “Embargo” traz uma *verdade que se ampara em realidade e sonho* de que nos fala Edson Passetti em sua visão a respeito do kafkiano. A *verdade construída* pelo espaço ficcional referida ainda por Passetti habita, no conto de Saramago, a questão da desumanização do homem, a sua monstruosa reificação consequente do protagonismo assumido pelo objeto que deveria estar, pelo contrário, ao seu serviço — seu reposicionamento, portanto, como *objeto passivo e não sujeito ativo*, conforme definira Muniz de Albuquerque ao discursar sobre o mesmo assunto — denúncia que perpassa todo o livro *Objecto quase*⁴⁴, dando forma nessa sua segunda narrativa a uma espécie de jogo metafórico que no texto se desenvolve de modo concreto, a partir da metamorfose fantástica do homem em automóvel ou, antes, da simbiose que estabelece com o seu veículo. Ratificando tal ideia, a leitura de Maria Alzira Seixo propõe que esse conto é símbolo “da escravização e destruição do homem pelo objecto, ou melhor, da sua identificação com ele”⁴⁵, leitura com que concorda Horácio Costa, para quem “Embargo”, “*vignette* sobre a situação de dependência imposta ao homem contemporâneo pelas técnicas de reprodução da sociedade de consumo [...], ilustra a ‘servidão’ do sujeito tornado objeto”⁴⁶

Tal inversão sujeito-objeto insere o conto na lista de obras cuja exegese descobre o mesmo “princípio da subjetividade

43. “*Objecto quase e o estatuto das obras menores*”. CUADRADO, Perfecto. *Das possibilidades do impossível*, 1997, p. 46-7.

44. Sobre o título da coletânea, já desenvolvemos anteriormente a seguinte análise: “Porque, afinal, o ponto de vista desta e das demais narrativas poderia ser o material e não o humano (antes o automóvel do que seu condutor, antes a cadeira do que seu ditador, antes os mortos do que seu soberano rei, antes o cavalo do que a sua parte humana formadora do Centauro [...]), deparamo-nos com o hipérbato que compõe o título: não mais *quase objeto* (parte da expressão *homem quase objeto*, em que ‘homem’ exerceria a função nominativa) mas sim *objeto quase* (parte da expressão *objeto quase homem*, o que promove o objeto à posição de sujeito)”. “Coisas de Saramago”. SOARES, Marcelo Pacheco. *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas - Século XX. Vol. 1*, 2012, p. 163 — e acrescentaríamos agora: temos, por consequência, a transferência do sujeito para a posição de objeto e, ademais, um objeto elíptico, reiterando o seu apagamento: *Objecto quase Ø*.

45. “Recensão crítica a *Objecto quase*, de José Saramago”. SEIXO, Alzira. *Colóquio/Letras*, 1979, p. 78.

46. “Alegorias da desconstrução urbana: *The memoirs of a survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago”. COSTA, Horácio. *José Saramago - uma homenagem*, 1999, p. 139.

47. “Anotações sobre Kafka”. ADORNO, Theodor. *Prismas - crítica cultural e sociedade*, 1998, p. 258.

48. “Alegorias da desconstrução urbana: *The memoirs of a survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago”. COSTA, Horácio. *José Saramago - uma homenagem*, 1999, p. 139.

49. SARAMAGO, José. *Objecto quase*, 2004, p. 33.

50. KAFKA, Franz. *A metamorfose*, 2006, p. 13. (grifo nosso)

completamente alienada”⁴⁷ que Theodor W. Adorno identifica precisamente em Kafka — aqui, uma alienação coisificada, a identidade humana a se reduzir a objeto, processo que o filósofo alemão encontrara na citada imagem dos *homens fabricados em linhas de produção*. E essa leitura certamente se potencializa em função do plano de fundo da narrativa, composto a partir de um contexto político real e contemporâneo à sua escrita, o da crise do petróleo do início da década de 1970 causada pelo controle do escoamento da produção imposta pelos fornecedores árabes, o que comprometeu o abastecimento de combustíveis na Europa, atingindo parte importante do *modus operandi* da sociedade ocidental. Eis, por fim, o outro *amparo da verdade*, desta feita mais designadamente na *realidade* de um fato histórico, que afinal é a primeira motivação para o título do conto, cuja ambiguidade é ressaltada ainda por Horácio Costa quando aponta que “é o chofer de classe média, um exemplo acabado de cidadão comum, quem é ‘embargado’ por seu automóvel”⁴⁸ — sendo o protagonista do conto, portanto, novamente em termos lacanianos, embargado pelo *Outro*, eu de identidade interdita tornado apenas, naquele contexto, um sujeito-motorista.

Mas, para além da temática metamórfica de “Embargo”, seria curioso observar com maior atenção outros semas do conto saramaguiano em análise, de valor estrutural, que nos permitem comprovar a sua aproximação à novela de Kafka. No início do conto, por exemplo, aplica-se uma técnica também empregada pelo escritor tcheco em seus dois principais textos: *A metamorfose* e *O processo*. Coibindo a tentação dos leitores de adotarem o recurso fácil de encarar suas narrativas como um sonho, Kafka estrategicamente inicia ambas por cenas em que o protagonista está precisamente despertando de seu sono, indicando que tudo sucederia, a partir de então, sob um estado de vigília de seus heróis. A crítica nem sempre terá percebido o estratagema, o que levou a cansativos equívocos de interpretação de sua obra, não raras vezes associada de modo reducionista à atmosfera onírica para explicar a sua irrealidade.

Nesse sentido, surge aqui um fator de legitimação de nossa leitura comparativa e que fica a cargo do cotejamento dos trechos iniciais das duas obras: o de “Embargo” — “Acordou com a sensação aguda de um sonho degolado”⁴⁹ — e a muito semelhante frase inaugural da novela de Franz Kafka — “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”⁵⁰ — segundo, reiteremos, a tradução de Modesto Carone, mas cujas versões portuguesas não apresentarão diferenças significativas que invalidem a comparação, não apenas no uso do adjetivo *monstruoso*, como já averiguamos, mas também, importante nesse momento, nas variações possíveis para

unrubigen Träumen, que se apresentam em edições do país como *sonhos inquietos* ou *inquietantes* ou *sonho agitado*, fazendo mesmo do *sonho degolado* por que opta Saramago uma nova possibilidade de tradução, quicá mais dramática. É claro que seria possível levantar essa hipótese (que justamente tentamos descartar), a de que a narrativa de “Embargo” se desenvolve em um sonho, em razão do uso da imagem do *casulo* para se referir tanto ao leito do casal — “o casulo morno que era a cama”⁵¹ — quanto ao carro — “aquele casulo quente e embaciado que o isolava do mundo”⁵². No entanto, a reiteração do signo é antes mais uma evidencição do diálogo do conto com a novela de Kafka (já que é em um inseto que Samsa se metamorfoseara, campo semântico de que também faz parte o vocábulo *casulo* escolhido) do que uma analogia de que estar no automóvel fosse como dormir no leito.

Temos assim configurado, desde a sua oração inicial, o sintoma de que haverá algo de kafkiano em “Embargo”, ainda antes de se conhecer o seu enredo. E tal fato consiste na revelação da monstruosidade do protagonista do conto, que migrará assim de sua condição de *mesmo* de identidade alienada, como tantos assalariados da pequena-burguesia citadina contemporânea, em *outro* cuja alienação torna-se demasiadamente (ou monstruosamente, ou ainda *insuportavelmente*) evidenciada na concretização fantástica da superdependência do cidadão de seu veículo particular. Seu único destino possível será, portanto, a (auto)segregação verificada no temor do protagonista de ser visto na sua nova forma monstruosa, exposto como nos *freak shows* de meados dos séculos XIX ao XX e, mais cedo, nos manicômios de séculos passados⁵³, de tal modo que lhe preocupa “imaginar-se rodeado de gente, o retrato nos jornais, a vergonha de ter urinado pelas pernas abaixo”⁵⁴. Isso é que lhe motiva a fuga para ambientes suburbanos e, mais radicalmente ao fim da narrativa, para fora da cidade (para uma paisagem composta somente por *pedras, serra e um céu espantosamente baixo*): porque não pertence mais à lógica que rege o espaço citadino. Mas os reais motivos dessa cisão, dessa inevitável segregação, ainda abordaremos mais à frente.

Atenhamo-nos agora a alguma análise teratológica do personagem. A monstruosidade dessa figura simbiótica vai se construindo linha a linha, ganhando contornos no decorrer da narrativa, como o próprio automóvel que vai se construindo pouco a pouco em sua linha de montagem. E será no terço final do conto, em desespero em razão da insólita circunstância em que se vê então envolvido, que o estado grotesco do personagem tomado parte do objeto-carro estará demonstrado ainda mais francamente. Tal situação de degradação já é notável em trechos como aquele em que ele sente uma “irreprimível vontade de urinar [...], libertando interminável o líquido quente que vertia e

51. SARAMAGO, José. *Objecto quase*, 2004, p. 33.

52. *Ibidem*, p. 43.

53. Segundo Michel Foucault: “O hábito da Idade Média de mostrar os insanos era sem dúvida muito antigo. Em algumas das *Narrtürmer* da Alemanha tinham sido abertas janelas gradeadas que permitiam observar, do lado de fora, os loucos que lá estavam. Constituía-os, assim, um espetáculo às portas das cidades. Fato estranho é que esse costume não tenha desaparecido no momento em que se fechavam as portas dos asilos mas que, pelo contrário, ele se tenha desenvolvido, assumindo em Paris e em Londres um caráter quase institucional. Em 1815, ainda, a acreditar num relatório apresentado na Câmara dos Comuns, o hospital de Bethlehem exibe os furiosos por um *penny*, todos os domingos. Ora, a renda anual dessas visitas elevava-se a 400 libras, o que pressupõe a cifra espantosamente alta de 96.000 visitas por ano. Na França, até a Revolução, o passeio por Bicêtre e o espetáculo dos grandes insanos continua a ser uma das distrações dominicais dos burgueses da *rive gauche*. Mirabeau relata em suas *Observations d'un voyageur anglais* que os loucos de Bicêtre eram mostrados ‘como animais curiosos ao primeiro campônio que aceitava pagar um *liard*’. Vai-se ver o guardião mostrar os loucos como, na feira de Saint-Germain, o saltimbanco domador de macacos. Alguns carcereiros tinham grande reputação pela habilidade com que faziam os loucos executar passos de dança e acrobacias, ao preço de algumas chicotadas”. FOUCAULT, Michael. *História da loucura na Idade Clássica*, 1978, p. 163-4. É dessa então longa tradição de exibição do monstruoso e da loucura que o personagem de “Embargo” deseja esquivar-se.

54. SARAMAGO, José. *Objecto quase*, 2004, p. 44.

55. Ibidem, p. 42.

56. Ibidem, p. 42.

57. Ibidem, p. 45.

58. Ibidem, p. 45.

59. Ibidem, p. 45.

60. Ibidem, p. 33.

61. Ibidem, p. 41. Grifo nosso.

escorria entre as pernas para o piso do carro”⁵⁵, a que se segue um choro baixo identificado a um “ganido”⁵⁶, em uma imagem de perda da dignidade do ser humano muito semelhante, aliás, à situação a que serão submetidos os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* duas décadas mais tarde. Mas se torna ainda mais manifesto o prejuízo à sua humanidade a espécie de duplo dessa cena, que se passa horas depois, porque, quando novamente tiver que urinar, o personagem já não encarará o fato com a mesma reação, já que, em seu devir-animal completado, estará “humilhado demais para se envergonhar”⁵⁷. Nessa altura, o homem já se encontra a brincar com as palavras que lhe surgem pela ocasião, identificando então alguma desabilidade para lidar com a linguagem humana — “humilhado, himolhado”⁵⁸: “Ia declinando sucessivamente, alterando as consoantes e vogais, num exercício inconsciente e obsessivo que o defendia da realidade”⁵⁹. Por outro lado, é importante perceber que haverá nessa atitude algum importante, ainda que tardio, teor de resistência motivada pela tomada de consciência de sua condição reificada.

O carro, por sua vez, também se anima, mas, para um ser dito inanimado, o processo, pelo contrário, é antes uma promoção, notadamente porque o bicho / monstro em que se transforma parece forte e poderoso, ao contrário da fragilidade que acomete o personagem, homem nitidamente fraco desde o início do conto, quando até mesmo falta-lhe “o ânimo para levantar-se, para fechar a janela”⁶⁰. De *herói* ou *protagonista* do conto, portanto, o inominado (e assim já desde o início coisificado, elípticamente referido desde a primeira oração: *Ø Acordou com a sensação aguda de um sonho degolado*) personagem de “Embargo”, pouco a pouco vitimado por essa lei da selva que favorece aos mais fortes, tende a perder tal condição (ainda que, reiteremos, percebamos nele laivos de uma resistência, mesmo que improficua), passando ao secundarismo de quem obedece ao carro (na inversão sujeito *vs.* objeto que analisamos desde o título do livro e no embargo que é do petróleo, historicamente, mas é também da vida humana), perdendo o controle sobre si na medida em que o carro assume a efetiva posição de condutor — dos caminhos a percorrer, do enredo a se desenvolver... — no vácuo deixado pelo próprio homem — e então prontamente ocupado pela máquina — de espaços de decisão, de arbítrio. Quando, aliás, afirma-se que “ninguém nunca ficara preso desta maneira no seu próprio carro, *pelo seu próprio carro*”⁶¹, o sintagma final, ao se propor a substituir o anterior, faz migrar o automóvel sintaticamente da condição de mera menção locativa adjunta (*no seu próprio carro*) para a função de agente da passiva (*pelo seu próprio carro*), aquele que age portanto enquanto um sujeito sofre as consequências verbais da sentença — com o agravante de tal sujeito passivo aqui ser, além de tudo, semanticamente (ainda

que não sintaticamente) indeterminado e esvaziado pelo pronome indefinido “ninguém”.

Ora, quanto a isso, faz-se importante lembrar que, por toda a manhã, o personagem hesitava a respeito de que atitudes tomar, oscilava no tocante a que logradouro se dirigir: ir direto ao escritório ou visitar clientes; enquanto o automóvel parava em filas de postos de abastecimento com uma espécie de assertividade, eivada mesmo de agressividade, fundamentalmente humanas. Por isso mesmo, enquanto o homem desesperadamente tentava se libertar, “os limpa-vidros, que sem querer pusera em movimento no meio da agitação, oscilavam com um ruído seco, de metrônomo”⁶², como se o automóvel estivesse, até com algum nível de galhofa, a lhe fazer metaforicamente um gesto de negativa que, entre os homens, convencionou-se realizar por um movimento semelhante com o dedo indicador ou a cabeça. Assim, a reação da máquina demonstra que a ela pertence o posto de autoridade, o poder decisório de fornecer licença para qualquer movimento, ou, aproveitando a metáfora trazida pelo instrumento de medição de tempo usado no âmbito musical (*metrônomo*), pode-se dizer que a cena indica quem dará o *tom* dos acontecimentos por toda a narrativa.

O primeiro signo da transformação do carro em um animal surgiu já quando o homem saíra de casa e o encontrara na rua pela manhã: “O automóvel apareceu-lhe coberto de gotículas⁶³, os vidros tapados de humidade. Se não fosse o frio tanto, poderia dizer-se que transpirava como um corpo vivo”⁶⁴. A ambiguidade logo se faz notar, estendendo-se por uma sequência de outras referências análogas, desde o motor que, “com aquele rumor inaudível de pulmões enchendo e esvaziando, enchendo e esvaziando”⁶⁵, “roncou alto, com um arfar profundo e impaciente”⁶⁶, “como se suspirasse”⁶⁷, para arrancar “raspando o asfalto como um animal de cascos, triturando o lixo espalhado”⁶⁸, parecendo “serpentear”⁶⁹ com um “frémido animal”⁷⁰, uma “agilidade de animal”⁷¹ — mais do que isso, aliás, um demoníaco e monstruoso animal de ares mitológicos: “O diabo do carro tinha sete fôlegos”⁷², segundo ele observa — até a súbita aproximação do carro ao posto de abastecimento, com o comportamento de “um perdigueiro que acode ao cheiro”⁷³. A imagem do cão de caça contrasta com a que é legada ao homem: a do fragilizado cachorro lastimoso, que logo estará “a chorar baixinho, num ganido, miseravelmente”⁷⁴ e que, aliás, atrai a atenção de outro cão que “veio ladra-lhe, esqualido e sem convicção, à porta do carro”⁷⁵.

Na animalização do carro que abandona o seu estado inanimado e na também reificação do homem que o reduz a um ser que é apenas parte de um objeto, os dois seres fazem encontrar seus níveis de existência, cada um na verdade em seu

62. *Ibidem*, p. 41.

63. Parece fértil perceber que essa característica do automóvel é muito semelhante à vidraça “escorrente de transpiração condensada” (33) — respiração do casal que dorme? suor da própria janela? — do parágrafo inicial do conto, objeto o qual, efetivamente, através de seu “olho esquadrado” (33), aparece como uma sugestão de certa natureza de *Big Brother* orwelliano: “O olho cinzento da vidraça foi-se azulando aos poucos, fitando fixo as duas cabeças pousadas na cama” (33), como algo que espreita em silêncio o inimigo aguardando a oportunidade de realizar o seu ataque, seu bote animal.

64. *Ibidem*, p. 34.

65. *Ibidem*, p. 39.

66. *Ibidem*, p. 35.

67. *Ibidem*, p. 38.

68. *Ibidem*, p. 35.

69. *Ibidem*, p. 35

70. *Ibidem*, p. 35.

71. *Ibidem*, p. 37.

72. *Ibidem*, p. 37

73. *Ibidem*, p. 36.

74. *Ibidem*, p. 42.

75. *Ibidem*, p. 42.

76. Análise de outros contos dessa coletânea de José Saramago realizamos no artigo “Saramago quase”, publicado na *Revista Augustus*, da Unisuam, em 2011. Aprofundando-nos ainda na leitura do conto “Coisas”, já citamos o artigo “‘Coisas’ de Saramago”, que publicamos nas Atas do X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas intituladas *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas - Século XX*, em 2012.

77. COSTA, Horácio. *José Saramago - o período formativo*, 1997, p. 341-2.

78. SARAMAGO, José. *Objecto quase*, 2004, p. 38.

79. *Ibidem*, p. 38.

devir-animal particular os quais partem de lados opostos, simultaneamente ao encontro e de encontro um do outro, gerando esse ser híbrido internamente conflituoso que configura a visão moderna de um personagem mítico, referido em outro conto de *Objecto quase*⁷⁶: o Centauro. E se a sociedade atual não permite a vivência deste, como a quinta narrativa do livro discutirá, o mesmo correrá em “Embargo” a essa nova criatura nascida do amálgama de outras duas, ciborgue a partir do homem e do seu automóvel, aquela que o substitui e ocupa o seu espaço — com algum nível também de frankensteinismo. Ora, Horácio Costa vislumbrara em “Centauro” um “universo em que o conflito básico se dá menos entre o animal e o humano e sim entre o *objectual* e o humano, numa época em que o homem, inconsciente dos seus atributos, antes de explorar a sua animalidade prefere — muito pior — reduzir-se a *coisa*”⁷⁷. Nesse mesmo sentido, “a sucessão de gestos [em que] puxou o retrovisor e olhou-se no espelho”⁷⁸ — e vislumbramos novamente o *monstro-espelho do homem* de que falara Santiesteban — cria a imagem necessária à constatação da metáfora, por se tratar de, no corpo do automóvel, verificar não o rosto de uma máquina, mas o do próprio homem (como seria o busto do ser humano na estrutura equina que configura o Centauro), com expressão ainda dotada (ao menos na primeira oportunidade) de predicados humanos: “Viu que estava perplexo e verificou que tinha razão”⁷⁹ — sentença cujos sentidos oscilam ambigualmente na expressão *tinha razão* que significaria apenas *estar certo* ou, mais amplamente, *ser dotado de faculdades mentais*. Pois tais atributos, *perplexidade* e *razão*, ao se *refletirem* assim no automóvel, serão gradativamente a ele transferidos.

Contudo, José Saramago, evidentemente, não faz da obra de Kafka *tabula rasa* para o seu conto. *A metamorfose* é antes um palimpsesto sobre o qual o escritor português escreve uma narrativa em que o kafkiano comparecerá para além da temática. Se na novela centenária constatamos um Samsa que se torna *outro* em relação aos *mesmos* que lhe rodeiam não apenas e necessariamente em função da sua metamorfose mas pela queda de uma máscara social que ocultava essa sua identidade subjetiva, diríamos que em “Embargo” essa circunstância se radicaliza ainda mais. Ora, verificamos que o conto do monstro meio homem meio máquina denuncia a *escravização e destruição do homem pelo objecto* ou a *situação de dependência imposta ao homem contemporâneo pelas técnicas de reprodução da sociedade de consumo*; e, já que tal condição incide sobre todo cidadão comum da urbe moderna, esses *homens fabricados em linhas de produção* que se isolam uns dos outros em suas cápsulas de transitar pela cidade — *casulo quente e embaciado que os isola do mundo* —, a monstruosidade, uma vez regular (cotidiana como o elemento fantástico na poética kafkiana), igualmente não reside na sua metamorfose propriamente

dita, mas na tomada de consciência dessa condição sua (novamente como Samsa) e dos membros da sociedade vigente e, no caso do herói saramaguiano, na sua reação (aí sim singular em relação aos demais) de subverter essa lógica imposta pelos lucros de indústrias como a automotiva e do capital especulativo com a *commodity* petróleo, ao intentar, algo ineditamente, esvencilhar-se do carro.

Para tanto, é preciso que se afaste da cidade (tornar-se tão radicalmente *outro* o segrega), a fim de que pudesse negar a sua lógica. Fará isso, então, solitariamente. Não é por acaso que o conto se desenvolve no Natal, data que conflui as crenças religiosas fundadoras da civilização ocidental e os motores da sociedade capitalista, sendo mesmo sua data comercial mais importante. Mas, ainda que se tratasse de “Um Natal escuro e frio”⁸⁰, como ele lê na manchete do jornal, análise reiterada logo depois pelas notícias do rádio, esse contexto não impede que os cidadãos cumpram as funções consumidoras a que estariam programados desempenhar: “Tempo de Natal, mesmo faltando a gasolina, toda a gente vem para a rua”⁸¹. O resultado empreendido pelo protagonista, todavia, será falho e revela a impossibilidade de o homem contemporâneo perverter essa dialética da alienação e da reificação, uma vez que apenas no fenecimento a ruptura homem-máquina ocorre: a morte do personagem a qual encontra par na do próprio carro que, no jargão automobilístico popular, quando falha o seu motor, também “morre”:

Às apalpadelas, abriu a porta para se libertar da sufocação que aí vinha, e nesse movimento, porque fosse morrer ou porque o motor morrera, o corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro. Escorregou um pouco mais, e ficou deitado sobre as pedras. A chuva recomeçava a cair.⁸²

O fato de a ruptura entre o personagem e o objeto ter a morte de ambos como saldo final (conforme aliás se repete em outros contos do livro: a morte do ditador ao se separar de sua cadeira ou a do Centauro na cisão entre sua parte homem e sua parte cavalo, por exemplo) comprova a impossibilidade física na economia do conto, mas sócio-político-econômica em referência ao contexto real que a narrativa questiona, de alforriar o homem moderno do seu automóvel (que no imaginário social torna-se símbolo cultural do estilo de vida das sociedades industriais de produção e consumo e individualistas do último século, a acompanhar notadamente os meninos — porque essa sociedade será também misógina — já desde a infância em seus brinquedos), já que, como sugere o fenecimento dessa criatura simbiótica em “Embargo”, ela já se tornara um *indivíduo*, isto é, aquele que não pode ser dividido.

80. Ibidem, p. 36.

81. Ibidem, p. 38.

82. Ibidem, p. 46

83. Ibidem, p. 43.

84. Ibidem, p. 34.

E essa morte sob a chuva o identifica com a grotesca imagem, que perpassou o conto a lhe antecipar o destino, do “rato morto na berma do passeio, [...] rato mole, de pêlo arrepiado”⁸³ em frente ao seu prédio, no qual cospe um menino logo no início “como lhe tinham ensinado e sempre via fazer”⁸⁴ e cujo corpo, mais à frente, escorregará rua abaixo levado pela força da água da sarjeta. Sua sorte é a mesma desse ser asqueroso e sem vida, como fora a mesma do herói do conto de Herberto Helder que se isolara em si mesmo em um mundo que estava no fundo do seu espelho, a mesma do homem transmutado em cavalo branco que nas estratégias de um (quicá alegórico) jogo de xadrez é sacrificado *por causa de um xeque ao rei que nem sequer seria xeque-mate* na narrativa de Álvaro Guerra, a mesma de Gregor Samsa cuja família decide por eliminá-lo na novela de Kafka: a da segregação a que, em um mundo que não *suporta* uma dinâmica de alteridade que lhe impeça o funcionamento das engrenagens segundo prescrito por interesses pretensamente gerais que ignoram subjetividades (a *tão difícil individualização para os homens*), estarão condenados esses *monstros* que afinal clamam pela identidade que lhes houvera sido alienada.

Referências

ADORNO, Theodor W. “Anotações sobre Kafka”. In: _____ . *Prismas - crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet; Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 239-70.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “No castelo da história só há processos e metamorfoses, sem veredicto final”. In: PASSETTI, Edson (org.). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 13-32.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: _____ . *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.127-30.

CASTILHO, João. “Quando a fotografia (não) é texto? - Metamorfose (imagem)”. *Em Tese*. Belo Horizonte: FALE - UFMG, v. 19, n. 13, Maio-Agosto 2013, p. 276-303. Disponível online: <http://periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5279/4672>. Acesso em 29/08/2016.

CARONE, Modesto. *Lições de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASTRO, E. M. de Melo e (org.). *Antologia do conto fantástico português*. Lisboa: Edições Afrodite, 1974.

COHEN, Jefferey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: DONALD, James; HUNTER, Ian; COHEN, Jeffrey Jerome; GIL, José. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

COSTA, Horácio. “Alegorias da desconstrução urbana: *The memoirs of a survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago”. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago - uma homenagem*. São Paulo: Educ, 1999, p. 127-48.

_____. *José Saramago - o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

CRUZ, Celso Donizete. “Introdução”. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Celso Donizete Cruz. São Paulo: Hedra, 2009, p. 9-27.

CUADRADO, Perfecto E.. “*Objecto quase* e o estatuto das obras menores”. In: MEDEIROS, Paulo de; ORNELAS, José N. (org.). *Das possibilidades do impossível*. Utrecht: Portuguese Studies Center, 2007, p. 41-9.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka - para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

FERREIRA, António. *Embargo*. Portugal/Brasil/Espanha: Persona Non Grata Pictures, 2010 (filme).

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Os anormais: curso no Collège de France (1974 - 1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: DONALD, James; HUNTER, Ian; COHEN, Jeffrey Jerome; GIL, José. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 165-183.

GUERRA, Álvaro. *Memória*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

JEHA, Julio. “Monstros como metáfora do mal”. In: _____. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007, p. 9-31.

- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Celso Donizete Cruz. São Paulo: Hedra, 2009, p. 9-27.
- _____. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Die fferwandlung*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1916.
- _____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O processo*. Trad. Álvaro Gonçalves. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- KUBRICK, Stanley. *2001: a space odyssey*. Estados Unidos/ Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968 (filme).
- LACAN, Jacques. *O seminário - livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- LOPES, João Marques. *Saramago - biografia*. São Paulo: Leya, 2010.
- MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.
- MARGARIDO, Alfredo. *A centopeia*. Lisboa: Guimarães, 1961.
- _____. *No fundo deste canal*. Lisboa: Arcádia, 1960.
- MEAD, George Herbert. *Mind, self and society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.
- MICHELANGELO. “Creazione di Adamo”. *Coleção Gênio da Arte - Michelangelo*. Trad. Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007, v. 3, p. 29 (pintura).
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- NEVES, Margarida Braga. “‘Nexos, temas e obsessões’ na ficção breve de José Saramago”. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no 151/152, janeiro de 1999, p. 117-41.
- ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner; Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PASSETTI, Edson. “Foucault-Kafka, sem medos”. In: _____ (org.). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 9-12.
- QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

REIS, Carlos. “Derivas: do conto ao romance em José Saramago”. In: GREENFIELD, John (org.). *O gênero literário - norma e transgressão*. Munchen: Martin Meidenbauer, 2006, p. 147-65.

SANTIESTEBAN, Héctor. “El monstruo y su ser”. *Revista Relaciones - Estudios de historia y sociedad*. Zamora: El Colegio de Michoacán, v. 21, n. 81, Invierno de 2000, p. 93-126.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. “Recensão crítica a *Objecto quase*, de José Saramago”. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no 49, maio de 1979, p. 77-9. Disponível online: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=49&p=77&o=r>. Acesso em 29/08/2016.

SOARES, Marcelo Pacheco. “Coisas de Saramago”. *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesa - Século XX*. Vol. 1. Santiago de Compostela; Faro: Associação Internacional de Lusitanistas; Através Editora, 2012, p. 147-63.

_____. “Como apalpar o impalpável?! Leitura intertextual do conto kafkiano “*A Pousada*”, de Agustina Bessa-Luís”. *Revista Veredas*. Santiago de Compostela: Associação Internacional de Lusitanistas, no 22, Julho-Dezembro de 2014, p. 49-60.

_____. “Saramago quase”. *Revista Augustus*. Rio de Janeiro: Unisuam Publicações, no 31, Fevereiro de 2011, p. 22-31. Disponível online: http://apl.unisuam.edu.br/augustus/index.php?option=com_content&view=article&id=267:saramago-quase&catid=71:edicao-31-artigos&Itemid=40. Acesso em 29/08/2016.

SPIELBERG, Steven. *E. T. - The extra-terrestrial*. Estados Unidos: Universal Pictures, 1982 (filme).

Sobre o monstro, a natureza e a origem: uma releitura de *Frankenstein* ou o *Prometeu moderno*

Felippe Cardozo Ciacco
PPGAS-UFSC

Resumo

A estranha figura do monstro, espécie de inclassificável ou lado de fora e margem de toda a classificação, pode se encontrar na encruzilhada de uma série aparentemente dispersa de histórias: história da psiquiatria, do direito religioso ou laico, da criminologia, das representações ocidentais sobre o Oriente, da embriologia, das filosofias políticas conservadoras e mesmo de uma certa literatura. Este ensaio pretende revisitar a figuração do monstro na relação paradoxal que estabelece com o saber: ao mesmo tempo lado de fora do saber, marcador de sua impossibilidade, e princípio de inteligibilidade: chave fundadora do saber psiquiátrico, embriológico, das representações do outro distante. Para explorar tal relação, procura realizar uma breve releitura do clássico *Frankenstein or the modern Prometheus*.

Palavras-chave: monstro; Frankenstein; natureza; genealogia.

Abstract

The strange figure of the monster, a sort of unclassifiable or outside and margin of every classification, may be found in the path between an apparently disperse series of histories: history of psychiatry, of religious or secular law, of criminology, of the western representations of the East, of embryology, of the conservative political philosophies and even of a certain literature. This essay intends to revisit the figuration of the monster in its paradoxical relation with knowledge: at one time, the outside of knowledge, the sign of its impossibility, and principle of intelligibility: founder key of the psychiatric knowledge, of embryologic knowledge, of the representations of the distant other. To exploit this relation, this paper intends to accomplish a short rereading of the classic *Frankenstein or the modern Prometheus*.

Keywords: monster; Frankenstein; nature; genealogy.

1. WITTKOWER, Rudolf. “Marvels of the East. A Study in the History of Monsters”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, p. 159–197.

2. SHELLEY, Mary. *Frankenstein, Or The Modern Prometheus*. Engage Books, 2008.

3. NEGRI, Antonio. “El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potência”, 2007, p. 93-141.

4. PARK, Katharine; DASTON, Lorraine J. “Unnatural conceptions: the study of monsters in sixteenth-and seventeenth-century France and England”. *Past & Present*, 1981, p. 20–54.

5. BRAIDOTTI, Rosi. “Signs of wonder and traces of doubt: On teratology and embodied differences”, 1999, p. 290–301.

A estranha figura do mostro, espécie de inclassificável ou lado de fora e margem de toda classificação, pode se encontrar na encruzilhada de uma série aparentemente dispersa de histórias: história da psiquiatria, do direito religioso ou laico, da criminologia, das representações ocidentais sobre o oriente, da embriologia, das filosofias políticas conservadoras e mesmo de uma certa literatura. Este ensaio pretende revisitar a figuração do monstro na relação paradoxal que estabelece com o saber: ao mesmo tempo lado de fora do saber, marcador de sua impossibilidade, e princípio de inteligibilidade: chave fundadora do saber psiquiátrico, embriológico, das representações do outro distante¹. Para explorar tal relação, procuro realizar uma breve releitura do clássico *Frankenstein or the modern Prometheus*². O interesse que direciono a tal texto, no entanto, se afasta da teoria literária na medida em que tem como base problemas antropológicos, em especial a relação entre a noção de natureza (ou a oposição entre natureza e cultura) e noções de origem e criação na articulação do que poderíamos tomar como teorias genealógicas. A fronteira entre disciplinas, no entanto, tende a se esfumçar na medida em que alguém se proponha a levar a sério a figura do monstro e seguir os cortes transversais que este opera nas linhas históricas em que atuou e atua.

O monstro pode operar vários problemas distintos: problema de origem e nascimento, problema de classificação, problema quanto a seu estatuto ontológico, problema do crime e das perversões em geral, problema da distância ou das terras distantes, problema, enfim, do próprio saber e de sua possibilidade. Figura multifacetada, difícil de capturar, dispersa no passado longínquo, e muitas vezes infame (pré-científico) de uma série de saberes autônomos entre si, o monstro recentemente parece querer ganhar uma nova vida, recuperado agora como chave ou enigma daquilo que se pode chamar, de maneira bastante provisória, cultura ocidental. Ele reaparece na filosofia política de Toni Negri³, nos estudos cada vez mais sistemáticos da história medieval, na história da ciência iluminada pelo feminismo⁴, na filosofia nômade de Rosi Braidotti⁵. Como espécie de impensável, relegado ao lado de fora do *logos*, como exceção inquietante às leis da natureza, aos poucos parece se tornar objeto de uma nova produção, uma espécie de nova teratologia.

O reaparecimento recente do monstro como possibilidade de pensamento crítico não deve surpreender inteiramente. Por ora, trata-se de apresentá-lo como figura que indicia tanto uma exclusão do domínio da razão quanto da natureza. Trata-se, em suma, de uma figura ligada a uma certa obscuridade, figura noturna, de pesadelo ou terror. Figura desrazoada, mas que se torna contemporaneamente interessante ao colocar em cheque os pressupostos da razão. É que o monstro, durante o

período medieval e até meados do século XVII europeu, esteve ligado a toda a sorte de fenômenos inexplicáveis: inundações, erupções vulcânicas, ao mesmo tempo que personificado em todo o tipo de nascimento anômalo. O monstro e a catástrofe andaram lado a lado por esses cenários, apontando para fenômenos inexplicáveis, onde o sistema de classificação, os princípios de inteligibilidade, laicos ou religiosos, parecem não poder penetrar. No entanto, o monstro figura como matéria de interpretação, como problema filosófico-teológico desde Aristóteles, passando por Agostinho até Francis Bacon, que acolheu o monstro em seu projeto de filosofia natural⁶. Como signo ou enigma, pode figurar a ira divina, a resposta de Deus, ou de uma natureza personificada, às transgressões humanas. A literatura, majoritariamente de língua inglesa, refere-se ao monstro como *wonder*, *prodigy* e *portent*.

Como signo-mistério, suporte de revelações e anúncio do perigo, do pecado, da transgressão, etc., o monstro esteve próximo das imaginações ligadas ao fantástico. Não à toa, a literatura gótica que emerge no século XVIII europeu foi povoada por monstros: vampiros, fantasmas, demônios. A tradição fantástica, fascinada pelas figuras do horror, da transgressão e da noite, caminhou paralelamente àquela outra, mais conhecida e respeitável, das luzes, como seu contraponto – obscuro, por vezes reacionário, obscurantista e aristocrático, mas como material crítico sempre renovado:

If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic. In a world which, since the eighteenth century, has become increasingly secular, the absence of a fixed religious framework as well as changing social and political conditions has meant that Gothic writing, and its reception, has undergone significant transformations. Gothic excesses, none the less, the fascination with transgression and the anxiety over cultural limits and boundaries, continue to produce ambivalent emotions and meanings in their tales of darkness, desire and power.⁷

Trata-se de uma literatura caracterizada essencialmente como vulgar, em certa medida inaceitável frente aos cânones literários, relegada à marginalidade das revistas, com efeito, extremamente populares. Indigna da alta cultura, os contos de terror espalhados pela Europa no mínimo desde o século XVIII, eventualmente encontrariam seu lugar em obras clássicas, consagradas pela mesma crítica que rejeitou o gótico. O *Frankenstein* de Mary Shelley ou a obra de Edgar Allan Poe são capazes de fazer algum tipo de justiça ao terror gótico na primeira metade do século XIX.

6. PARK, Katharine; DASTON, Lorraine J. “Unnatural conceptions: the study of monsters in sixteenth-and seventeenth-century France and England”. *Past & Present*, 1981, p. 20–54.

7. BOTTING, Fred. *Gothic*. 2013, p. 1.

No interior da oposição entre o dia e a noite, a *Grande literatura* e os romances vulgares e contos impressos em papel barato, a razão e a desrazão, a ordem legítima da natureza e a catástrofe anunciada por sua transgressão, esconde-se a figura do monstro, aparentemente condenada ao esquecimento, relegada aos textos pobres de uma literatura execrável. No entanto, esse regime imaginativo, no qual o monstro ocupa a função de suspender ou radicalizar, não deixou de ser recuperado pelos projetos mais diversos, em contextos políticos, intelectuais, literários tão díspares como a emergência do surrealismo ou a onda atual do antropoceno. Ainda que o monstro não seja levado a sério, suas operações continuam a ressoar, através de sua figura correlata, a catástrofe.

Na esteira do gótico e partilhando a mesma vulgaridade e irrespeitabilidade, a ficção científica começa em uma equação entre o monstro, o saber (a filosofia natural ou os grandes complexos tecno-científicos, pouco importa) e a catástrofe. É com Mary Shelley e o monstro de Victor Frankenstein que se pode começar a estranha (e controversa) história da ficção científica. Trata-se, em alguma medida, de uma ruptura no interior da literatura fantástica. Conservando os temas góticos, o ambiente de terror, a narrativa catastrófica, a sinistra aliança entre o saber e a monstruosidade, Mary Shelley faz, no entanto, com que o monstro se desloque do nível sobrenatural e passe a operar os problemas de origem que lhe são característicos desde a Idade Média a partir de uma nova chave. O monstro fabricado pelas luzes aponta para a abertura de um campo de imaginação e especulação em grande medida novo, impulsionado pelo galvanismo e pelas estranhas junções entre as novas ciências e o fantástico:

A ocorrência do episódio no qual se baseia esta ficção não é, na opinião do doutor Darwin e de alguns dos autores alemães na área de fisiologia, inteiramente impossível. Não quero dar a impressão de depositar a mais remota fé numa suposição dessas; porém, ao assumi-la como base de um trabalho de ficção, não creio que estivesse apenas entrelaçando uma série de terrores sobrenaturais.⁸

8. SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, 2011, p.19.

9. *Ibidem*, p. 15.

O doutor Darwin é Erasmus, o avô de Charles, e na época do *Frankenstein* (início do século XIX) circulavam rumores na Europa sobre seus experimentos com uma massa de macarrão guardada em um pote de vidro, que “começou, por algum meio extraordinário, a movimentar-se com vontade própria”⁹. A potência de fabricar vida através da ciência pode certamente ser tomada como um alargamento, mas também uma disjunção em relação ao imaginário gótico. Ainda que a noção de ciência tenha contornos bastante distintos no cenário povoado por Erasmus

Darwin e Mary Shelley, é notável que através do monstro possa se inaugurar uma nova linhagem de narrativas sobre a ciência.

O monstro como origem da ficção científica desperta, no entanto, controvérsias entre as historiografias da literatura. As hipóteses para um texto original, fundador, proliferam-se quase tanto quanto as obras que pretendem traçar uma história de tal gênero literário. Adam Roberts¹⁰, por exemplo, pretende ligar a ficção científica às narrativas fantásticas de viagem entre os gregos. Outros procuram começar com Edgar Allan Poe, com Julio Verne ou H.G. Wells. Brian Aldiss¹¹ é quem primeiro começa com Mary Shelley. Não estou interessado nas definições e disputas que envolvem a inscrição de um texto como fundador. Tomo *Frankenstein*, mas, sobretudo com o monstro, como fundador, não para reivindicar a tal texto a legitimidade de uma origem, para estabelecer a fundação de um gênero, mas para apostar na potencialidade da figura do monstro para problematizar as condições de possibilidade e os perigos do saber. Ao invés de buscar uma genealogia da ficção científica através de *Frankenstein*, é preciso atentar para as teorias genealógicas subjacentes a tal obra.

O romance de Mary Shelley tem como centro o problema da origem: cria um plano de tensão entre o par criador-criatura, desenvolve os problemas éticos, os perigos, etc. O coloca, no entanto, a partir de um dispositivo novo, que será exaustivamente recuperado, modificado, radicalizado, seja na ficção ou na filosofia, na história das ciências ou na ecologia. É o monstro que está no centro desse dispositivo.

Victor Frankenstein, o Prometeu moderno, de acordo com o título, é quem dá vida ao monstro, não por procedimentos mágicos ou alquímicos, mas servindo-se dos recursos de ponta da filosofia natural do século XVIII, levando a cabo, ainda que de maneira sombria, o sonho galvanista.

Se Mary Shelley evoca Erasmus Darwin para afastar *Frankenstein* do regime dos “terrores sobrenaturais”, é preciso insistir em tal novidade em relação ao romance gótico e explorar os modos pelos quais o monstro opera tal disjunção, assim como talvez seja possível deslocar o problema do sobrenatural para o da conceituação da natureza¹². O monstro, agora, passa a ser um outro tipo de personagem, ainda que possa ser descrito nos mesmos termos do monstro em geral, ou da noção de monstro que se tem na Europa da Idade Média até o século XVIII. Michel Foucault faz a genealogia do monstro, em um de seus cursos no *College de France*, seguindo sua marcha progressiva rumo aos braços da psiquiatria nascente, ou, se quisermos, rumo aos portões do hospício:

O monstro, da Idade Média ao século XVIII de que nos ocupamos, é essencialmente o misto. É o misto de dois

10. ROBERTS, Adam. *The history of science fiction*, 2005.

11. ALDISS, Brian W. “with David Wingrove”, 1986.

12. Park e Daston mostram como o monstro ocupa papel de destaque nas filosofias da natureza até Francis Bacon, como caso limite, excepcional, mas ao mesmo tempo fundamental para o entendimento da natureza. De acordo com o argumento das autoras, a progressiva desaparecimento do monstro das preocupações intelectuais modernas acompanha a passagem de uma noção de natureza personificada a uma outra, imanente. PARK, Katharine; DASTON, Lorraine J. “Unnatural conceptions: the study of monsters in sixteenth- and seventeenth-century France and England”, 1981, p. 20–54.

reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave – monstros. É a mistura de duas espécies: o porco com cabeça de carneiro é um monstro. É o misto de dois indivíduos: o que tem duas cabeças e um corpo, o que tem dois corpos e uma cabeça, é um monstro. É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro. É um misto de vida e de morte: o feto que vem à luz com uma morfologia tal que não pode viver, mas que apesar dos pesares consegue sobreviver alguns minutos, ou alguns dias, é um monstro.¹³

13. FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. 2001, p.79.

O monstro é, portanto, essa figura que desafia a própria figuração – na medida em que justapõe de maneira aberrante figuras de domínios distintos –, que coloca em questão os quadros de classificação, enquanto espécie de inclassificável ou de figura liminar. Exceção da natureza, o monstro torna-se também problema ou até mesmo enigma jurídico, seja de direito civil ou religioso: pode o hermafrodita ser batizado? Deve receber herança? Sabemos que até o início do século XVII os hermafroditas (monstros) eram executados, em geral queimados. Esse problema jurídico, no entanto, não deve nos deter excessivamente. A importância da dupla transgressão que representa o monstro, da natureza e do direito, é o de combinar “o impossível e o proibido”¹⁴.

14. *Ibidem*, p. 70.

Enquanto entidade que suspende a classificação, que ameaça a lei natural e a lei humana ou divina, o monstro carrega, encarna, todas as irregularidades, os desvios, as forças do caos e da catástrofe: figura composta por uma desfiguração, o monstro se torna, paradoxalmente, princípio de inteligibilidade. Victor Turner chamou a atenção para o monstro, figurado no *sacra*, nesse mesmo sentido: figura que aglutina exageradamente dois domínios e assim funciona pedagogicamente, “para ensinar os neófitos a distinguir claramente os diversos fatores da realidade, tal como é concebida em sua cultura”¹⁵. No caso da Idade Clássica europeia, o monstro é o que estará na base de todos os problemas de anomalia. Inclassificável, é ao mesmo tempo a forma de classificação por excelência de todo o domínio disperso do negativo e colaborará, assim, com o nascimento e a consolidação da psiquiatria.

15. TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*, 2005, p.150.

Isso (a psiquiatria) não é o que nos preocupa no momento, mas sim o emprego do monstro em *Frankenstein* e toda a potência que essa curiosa entidade pode liberar. O monstro, é quase desnecessário dizer, possui grande afinidade com o fantástico, o sobrenatural (ou talvez com o infranatural). No entanto, retornando ao comentário de Mary Shelley, podemos verificar que o monstro faz aparecer uma problemática que se desloca da problemática do sobrenatural, apontando para uma noção imanente de natureza. Em outras palavras, não é a figura do monstro que é novidade em *Frankenstein*, mas o campo em que

este se inscreve, o procedimento que é posto a operar. Se o romance pode se inscrever na linhagem de terror gótico que o inspira, faz esse terror passar a outro plano. É precisamente a origem do monstro, como se pode adivinhar, que cria este novo plano para os terrores que o monstro desperta. O monstro de Victor Frankenstein não é uma aberração da natureza nos mesmos termos que o hermafrodita, o homem com pé de galinha ou os gêmeos siameses, que atormentam o imaginário ocidental da Idade Clássica. Ainda que todos os personagens anteriores atestem, em sua origem, uma violação das leis da natureza e das leis divinas (Foucault mostra como o discurso da época liga a aparição do monstro frequentemente à zoofilia), a origem do monstro de que tratamos implica uma violação da natureza de uma ordem totalmente distinta. Como sublinhado anteriormente, o saber e a ciência, encarnadas em Victor Frankenstein, estão na origem da monstruosidade.

A novidade para que chamamos a atenção no romance consiste em fazer de sua trama a conjunção entre a ciência e a monstruosidade. Pouco importa para nossos interesses se a massa de macarrão de Erasmus Darwin de fato se moveu, ou se os fisiologistas do início do século XIX tinham razão em supor que seria possível realizar as aspirações galvanistas. Talvez tais relatos não passassem de metaficcões de Shelley. O sobrenatural não é deslocado pelas assertivas dos filósofos da natureza, tampouco pelo experimento do avô de Darwin, mas pelos procedimentos narrativos da obra em questão. O impossível e o proibido são colocados em relação à ciência, de maneira a produzir circuitos catastróficos. Antes de seguir, consultemos por um instante a literatura, para poder melhor apreender as condições e os termos de tal conjunção.

Jean Jacques Lecercle já havia problematizado a figura do monstro em seu livro sobre *Frankenstein*¹⁶, desde uma certa concepção de mito, forjada pelo autor em uma leitura de Lévi-Strauss à luz de Marx e Freud. A definição de mito, mais ou menos frankensteiniana a que chegamos é a seguinte: “O mito não é só a solução imaginária de uma contradição real insolúvel; também é a familiarização (a sexualização) da conjuntura histórica, assim como é a historicização da conjuntura familiar (sexual)”¹⁷. Vejamos como o autor decompõe estes termos na leitura, de resto bastante interessante, que faz de Frankenstein.

Solução imaginária de uma contradição real insolúvel. Lecercle traça de maneira bastante detalhada a conjuntura histórica em que a obra de Mary Shelley vem ao mundo, mostrando como a *metáfora* do monstro pode estar ligada historicamente ao terror que se sucede à Revolução Francesa. Victor Frankenstein, nesse sentido, pode representar o ideal das luzes, o movimento revolucionário, inspirado pela filosofia e pelas ciências (“mas que

16. LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein, mito y filosofía*, 2001, p. 65.

17. *Ibidem*, p. 66.

18. SHELLEY, Mary.
Frankenstein ou o Prometeu moderno,
2011, p. 48.

glória coroaria minha descoberta se eu fosse capaz de acabar com as doenças do corpo humano e tornar o homem invulnerável²¹⁸), mas que ao dar cabo a seus projetos, ao concluir sua criação, produz, à revelia de suas boas intenções, um monstro. Oscilação, portanto, entre os princípios e os resultados, entre o entusiasmo pelos ideais da revolução e os perigos de seus desdobramentos. Oscilação que marcaria a própria posição de Mary Shelley, exilada em Genebra, já que levanta suspeitas de jacobina na Inglaterra e de girondina na França. Oscilação, ao mesmo tempo, das entidades a que o monstro pode fazer referência. No argumento de Lecercle o monstro oscila entre a representação da massa revolucionária e a representação de Napoleão, o herdeiro ilegítimo da Revolução.

Se o monstro pode representar as massas, o horror e a violência desencadeadas pela encarnação/massificação das ideias revolucionárias, poderíamos aproximar Mary Shelley dos conservadores que temem o povo, tal como Edmund Burke ou mais tarde Alexis de Tocqueville. Assim, o *Frankenstein*, dotado de tons aristocráticos, reencenaria os temas românticos, agora carregados pelo medo reacionário que a Revolução Francesa inspira. O próprio Lecercle rejeita tal interpretação, que apaga a tensão da posição de Mary Shelley no interior da trama política, posição que pode ser melhor compreendida através de sua própria genealogia. Mary é filha de William Godwin e Mary Wollstonecraft. Godwin está imerso no meio iluminista inglês, é filósofo político, autor de *Inquiries into Political Justice*, enquanto Wollstonecraft é autora de *Vindication of the Rights of Woman*, avó do feminismo. Ambos são entusiastas da revolução, e se a posição de Mary pode oscilar entre a fascinação e o medo das massas, está longe da posição aristocrática ou decididamente conservadora. Lecercle justapõe, portanto, em sua interpretação do monstro, a linha histórica que faz referência ao momento tenso que se sucede à revolução e seus efeitos napoleônicos à linhagem familiar, fazendo o texto funcionar como resolução imaginária das contradições desencadeadas pelo processo revolucionário, mas, ao mesmo tempo, como familiarização do processo histórico, isto é, como leitura das contradições históricas situada pela economia familiar (biográfica) da autora.

Lecercle produz, portanto, duas séries narrativas que passam a balizar sua interpretação do texto de Shelley, uma histórica e outra biográfico-familiar. O texto se torna, assim, uma espécie de espelho (é esta a expressão do autor) que justapõe/reflete as duas séries. O monstro, reduzido à metáfora, parece perder algo de sua potência e nós parecemos, com isso, perder algo que está no centro de *Frankenstein*, nos procedimentos genealógicos que engendra, para recorrer a noções genealógicas que lhe são, em última instância, exteriores. Monstro condicionado

pela história, monstro edipianizado e sexualizado (voltaremos a este ponto), tal qual aqueles outros monstros que, banalizados, passam ao regime psiquiátrico-asilar. A leitura excessivamente centrada na figura da autora, e nas metáforas que revelam a um só passo a historicidade de sua posição biográfica-familiar e a leitura biográfica-familiar que está fadada a fazer da história, pode ser deslocada seguindo as tensões que envolvem o par criador-criatura, gênio-monstro.

É verdade que Lecercle não perde de vista a temática genealógica e procura tratar Frankenstein como mito de criação, ainda que deformado. No entanto, a descrição do ato de criação que o autor faz nos parece um tanto quanto difícil de seguir:

A criação do monstro por parte de Frankenstein é o análogo de um ato sexual. Bastará aqui recordar que o desejo mais querido do monstro é que se lhe conceda uma companheira, para fundar uma descendência – e o papel de um mito de criação é sempre explicar a origem de uma descendência: de um clã, de um povo, da humanidade inteira. Há um deslocamento da criação do mundo à das crianças, e *Frankenstein* adquire a aparência de um mito sexual privado, quer dizer, de uma teoria sexual infantil: o descobrimento de Victor Frankenstein é, em um sentido, como se fazem as crianças. O monstro não faz mais que reproduzir a obsessão de seu criador, e o conto tem por origem um drama familiar no sentido freudiano.¹⁹

O ato assexuado de criação (imaginário) substitui o ato real da criação sexuada. Por um procedimento de redução, a conjunção entre ciência e monstruosidade desaparece para dar lugar a uma teoria oculta da sexualidade. Conto da cegonha, ou mito de Édipo, o monstro de Frankenstein perde suas forças, torna-se uma espécie de representação da representação, rearticulação mais ou menos imperfeita de um antigo problema. A leitura que procuro desenhar aqui, pretende, antes, seguir a singularidade dos procedimentos de criação narrados em *Frankenstein*. A ruptura que acompanha o nascimento e que produz uma série caótica de componentes, que acabam por engendrar a catástrofe, o perigo e a morte, está marcada pela supressão do elemento sobrenatural e pelo protagonismo do saber e da técnica. Victor descreve o momento que precede imediatamente à criação: “Com uma ansiedade que beirava a agonia, reuni ao meu redor os instrumentos necessários, de modo a poder infundir uma centelha de vida ao ser inanimado que jazia a meus pés”²⁰.

A artificialidade tecnocientífica do procedimento de criação, antes de fazer referência ao problema pretensamente universal da criação/concepção, o faz passar do nível biológico ao histórico, enquanto ruptura, enquanto concepção singular que abala o regime genealógico natural (sexuado). Estamos mais

19. LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein, mito y filosofía*, 2001, p.19-20.

20. *Ibidem*, p. 66.

próximos das narrativas fantásticas em torno da zoofilia do que dos problemas freudianos: não se trata da substituição da concepção natural por uma outra, mais ou menos lúdica, de natureza instrutiva ou exemplar, exagerada ou caricatural, mas de tornar pensável um novo dispositivo genealógico. Trata-se de um procedimento que, com horror, imagina-se a probabilidade histórica – ou que, ao menos, torna-se historicamente imaginável. A introdução do problema da ciência, das luzes e de seus possíveis monstros, passa pela Revolução Francesa, como sublinhado por Lecercle, mas não se reduz a ela. Se o monstro coloca em cheque a lei natural, em *Frankenstein* o que está em jogo é uma noção secularizada de natureza, cuja oposição ao reino dos homens entre si²¹ oferece as bases para a transgressão em que se centra a trama. Não estamos simplesmente no nível das tensões entre o Novo e o Antigo regime, mas em uma conjunção (ciência-monstro) que faz com que a jurisdição do poder possa ser imaginada em registros até então inacessíveis.

21. LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*, 1994, p. 48.

Frankenstein opõe o tempo todo o domínio humano ao domínio da natureza, para fazê-los, depois, voltarem-se um contra o outro. Victor confessa que:

nem a estrutura das línguas, nem os sistemas de governo e nem a política de vários estados possuíam atrativos para mim. Eram os segredos do céu e da terra que eu desejava aprender; e quer me ocupasse da substância visível das coisas, quer do espírito interior da natureza e da alma misteriosa do homem, ainda assim minhas pesquisas voltavam-se para a metafísica, ou, num sentido mais elevado, para os segredos físicos do mundo.²²

22. SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, 2011, p. 46.

Da natureza purificada, das coisas tornadas objeto e do mundo decifrável da física surgem as condições de possibilidade da empreitada frankensteiniana. Natureza-segredo, mas, acima de tudo, natureza-decifrável, objeto do saber. O segredo, aqui, já não tem mais os ares do mistério, e a narrativa não cansa de sublinhá-lo: “A escuridão não tinha qualquer efeito sobre minha imaginação, e os cemitérios eram, para mim, meros depósitos de corpos privados de vida, que de moradia da beleza e da força, haviam se tornado comida para os vermes”²³, esclarece Victor. Do processo de desvelamento de segredos secularizados, encontramos as ressonâncias que talvez possam justificar a referência prometeica do título: “pensei que, se podia conferir vida à matéria inanimada, talvez pudesse, com o tempo (embora agora saiba que é impossível), devolver a vida aos corpos que a morte aparentemente devotara à corrupção”²⁴.

23. *Ibidem*, p. 60.

24. *Ibidem*, p. 63.

A separação entre o mundo da natureza e o mundo social ou humano, no entanto, oferece apenas o cenário inicial em *Frankenstein*, o cenário, poderíamos dizer, que precede a criação.

Não é difícil adivinhar que o momento em que a produção empreendida por Frankenstein é concluída marca o grande ponto de inflexão no texto. É então que tudo começa a desandar para Victor. O ideal prometeico²⁵ de conquista da natureza fracassa no mesmo instante em que o criador assiste, perplexo, aos “olhos amarelos e opacos da criatura se abrirem”²⁶. Frankenstein abandona o cômodo-laboratório, “incapaz de suportar o aspecto do ser que criara”, para retornar mais tarde, e então contemplar, “à luz amarelada e fraca da lua, que penetrava no quarto através da veneziana da janela, aquele infeliz – o monstro miserável que [...] criara”²⁷.

A disjunção entre a natureza e o humano (ou a sociedade) é o que produz, então, a conjunção entre ciência e monstruosidade, o ato singular de criação frankensteiniano. O que se sucede à criação são dois movimentos correlatos de fuga. Victor Frankenstein foge de sua criação, acometido de horror. O monstro, abandonado, passa a fugir dos humanos, que para o perseguirem, escandalizados, basta o primeiro contato visual. O duplo movimento de fuga terá como consequência o reencontro catastrófico entre o reino da natureza e o da sociedade, através dos crimes cometidos pelo monstro. A conjunção entre criador e criatura, ciência e monstro, passa a comportar um processo disjuntivo, no momento em que a criatura se volta contra o criador, em uma implacável vingança: “Oprimido pelas memórias dos infortúnios passados, comecei a pensar na sua causa – o monstro que eu criara, o demônio miserável que eu libertara no mundo e que era o responsável pela minha própria destruição”²⁸. O romance comporta, portanto, dois movimentos de inversão: a disjunção natureza-sociedade passa a comportar uma síntese conjuntiva na forma da destruição e do crime (o produto tecnológico entra no *socius*), formando a conjunção entre ciência e monstro; a conjunção criador-criatura passa a comportar um movimento disjuntivo na medida em que a criatura se torna irredutível ao criador (incontrolável e perigosa).

O monstro, na medida em que ocupa, por sua própria definição, este lugar liminar, de inclassificável, permite a questão de seu estatuto ontológico. É notável que a criatura produzida por Victor Frankenstein não tenha nome, sendo designada durante todo o romance como *monstro*, *demônio*, ou *criatura maligna*. É o próprio monstro quem formula o problema ontológico, de maneira assaz sugestiva: “E o que era eu? [And what as I?]”²⁹. O pronome empregado pelo monstro problematiza seu próprio estatuto: criação antropomórfica, humanoide, ainda assim, desprovida do estatuto de pessoa? O monstro parece condenado a ficar sempre a meio caminho entre o mundo das coisas e o das pessoas, e é precisamente sua liminaridade que faz a natureza e a sociedade se encontrarem na forma aberrante do crime.

25. “...o ‘excepcionalismo humano’ é um autêntico estado de exceção ontológico, fundado na separação autofundante entre Natureza e História. A tradição militante de tal dispositivo mítico é a imagem prometeica do homem conquistador da natureza”. DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, 2014, p. 43.

26. SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, 2011, p. 63.

27. *Ibidem*, p. 67.

28. *Ibidem*, p. 218.

29. *Ibidem*, p.134.

30. Ibidem, p. 191.

31. Muitas são as ressonâncias com o tema do privilégio da identidade. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, 1988,

32. NEGRI, Antonio. “El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potencia”, 2007, p. 94.

33. Ibidem, p. 95.

34. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*, 1977.

35. NEGRI, Antonio. “El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potencia”, 2007, p. 95.

O monstro não pode sequer ser responsabilizado pelos crimes, dado o caráter inverossímil de sua existência: “Será que alguém além de mim, o criador, na verdade acreditaria, a menos que seus sentidos o convencessem, na existência do monumento vivo da presunção e ignorância que eu soltara no mundo?”³⁰

Toni Negri procurou mostrar, em um texto de 2001, como a eugenia está intimamente ligada à fundação da metafísica ocidental, através da coincidência entre o belo, o bom e a verdade³¹, de modo que “do outro lado, está o monstro”³². O monstro, assim, estaria inscrito como figura da exclusão na ontologia ocidental desde Platão. “O monstro está fora da economia do ser”³³: a exclusão do monstro funda, no mundo clássico, a verdade do ser e a origem eugênica da autoridade. Esse princípio, segundo Negri, se atualiza em uma história tão longa como a história da Razão, de modo que seria possível reler tal história do ponto de vista do monstro. Negri, procura, assim, elevar o monstro ao estatuto de categoria político-revolucionária, que denuncia a origem da autoridade ao mesmo passo que se situa no registro de uma outra genealogia possível: anti-humanista, contra-universal.

Não nos interessamos, aqui, em fazer através de Negri uma grande totalização da história ocidental, encarnada na figura negativa do monstro, mas em nos valer do estatuto deontológico do monstro, em apostar, como Negri, no seu potencial político, ainda que tomemos um caminho distinto. O monstro de Frankenstein, exilado entre os humanos e as coisas, cataliza uma outra teoria da origem: conjuga a origem e o perigo sob o avatar da ciência. O monstro, a figura do negativo, permite criar um agenciamento da enunciação³⁴ em que o saber e a razão não apenas aparecem intimamente ligados ao poder e a um poder tão verdadeiramente incontrolável quanto perigoso, mas em que aparecem como entidades problematizáveis. A origem que se inscreve com o monstro abala todo o *bom nascimento*³⁵ possível. O monstro como princípio de inteligibilidade, aqui não serve mais aos desdobramentos eugênicos inscritos na noção de anomalia, mas ameaça, através da vingança, todo o poder soberano, inclusive o da ciência que o produz. Se o monstro está pleno de historicidade, pode agenciar novas linhas históricas que se aproximam da catástrofe ou da escatologia.

O monstro exilado, a meio caminho entre o humano e o inumano, que empreende sua brutal vingança contra a humanidade que a um só passo o cria e o exclui, pode ser, de fato, remetido a algum tipo de mito de origem, como queria Lecerle. O monstro de Frankenstein, ao que parece, pode estar nas bases de uma longa linhagem de personagens: o androide, a inteligência artificial em geral, o robô, o zumbi. Série estranha que passa a povoar o imaginário literário, mas também político, dos mo-

ternos. Seres intermediários, humanoides fabricados em laboratórios de grandes corporações, nunca inteiramente controláveis, sempre algo ameaçadores. A disjunção entre criatura-criador na teoria genealógica de *Frankenstein* não está distante de se atualizar no imaginário atual. Basta pensar na ideia fulminante de Gaia³⁶, tentativa de deslocamento atual da noção moderna de natureza, que coloca em questão os modos de produção do saber e de intervenção técnica através do imaginário escatológico engendrado pela crise ecológica.

Antropoceno, capitaloceno, Ctuloceno, Gaia, humanos e terranos, cyborgues, alguns dos autores atuais se aproximam do mito e também da ficção científica. Em *Há mundo por vir?*, Danowski e Viveiros de Castro descrevem seu empreendimento da seguinte maneira: “Esse texto é uma tentativa de levar a sério os discursos atuais sobre o ‘fim do mundo’ [...] como tentativas de invenção, não necessariamente deliberadas, de uma mitologia adequada ao presente”³⁷. Donna Haraway, que sempre soube aproveitar em sua crítica as invenções da ficção científica, atenta para a aproximação entre *story* e *theory*: “we need stories (and theories) that are just big enough to gather up the complexities and keep the edges open and greedy for surprising new and old connections”³⁸.

Referências

ALDISS, Brian W.; WINGROVE, David. *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. Londres: Gollancz, 1986.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Oxford: Routledge, 2013.

BRAIDOTTI, Rosi. “Signs of wonder and traces of doubt: On teratology and embodied differences”. In: PRICE, Janet e SHILDRICK, Margrit (ed.). *Feminist theory and the body: A reader*. New York: Routledge, 2013, p. 290–301.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e barbárie - Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

36. DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, 2014; LATOUR, Bruno. “Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics”, 2012, p. 515–538; HARAWAY, Donna. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. *Environmental Humanities*, n. 6, 2015, p. 159–165; STENGERS, Isabelle. “Accepting the reality of Gaia: A fundamental shift?”, 2015, p. 134.

37. DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, 2014, p. 17.

38. HARAWAY, Donna. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. *Environmental Humanities*, n. 6, 2015, p. 160.

HARAWAY, Donna. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. *Environmental Humanities*, v. 6, p. 159–165, 2015.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. “Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics”. In: YANEVA, Albená e ZAERAPOLO, Alejandro (eds.). *What is Cosmopolitical Design?* Farnham: Ashgate, 2015, p. 21-33.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein, mito y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

NEGRI, Antonio. “El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potencia”. In: RODRÍGUES, Fermín e GIORGI, Gabriel (comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

PARK, Katharine; DASTON, Lorraine J. “Unnatural conceptions: the study of monsters in sixteenth-and seventeenth-century France and England”. *Past & Present*, n. 92, p. 20–54, 1981.

ROBERTS, Adam. *The history of science fiction*. Londres: Palgrave Macmillan, 2005.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011

_____. *Frankenstein, Or The Modern Prometheus*. Engage Books, 2008.

STENGERS, Isabelle. “Accepting the reality of Gaia: A fundamental shift?”. In: HAMILTON, Clive *et al.* *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*. New York: Routledge, 2015.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2005.

WITTKOWER, Rudolf. “Marvels of the East. A Study in the History of Monsters”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 5, p. 159–197, 1942.

Imagem, Sujeito, Poder

Entrevista com Marie-José Mondzain

Tradução: Vinícius Nicastro Honesko (UFPR)

Nos últimos anos, a imagem se tornou um dos temas teóricos em voga: dela não se fala apenas em termos de história da arte, mas também em termos sociológicos, de teoria das mídias e de filosofia política. Em uma de suas entrevistas precedentes, a senhora menciona que na época em que o tema da imagem não estava tão na moda era preferível falar de semiologia, do *“campo de especialidade que se desenvolve entre a filosofia e a gestão dos signos sociais”*, e que, durante o reinado da semiologia, a imagem era abordada em termos de leitura: *“lia-se”* as imagens. A senhora poderia indicar por que a semiologia da imagem finalmente perdeu seu crédito? O que supostamente a substituiu no nível do pensamento contemporâneo da imagem?

Marie-José Mondzain: O controle industrial e comercial das imagens está inteiramente centrado na ideia de que é preciso que elas sejam de todo co-extensíveis ao discurso que as habita – é assim que se vendem ideias, pessoas, coisas. A quantidade de produções visíveis não tem nada a ver com o excesso de imagem que designei como seu próprio, como sua propriedade. Minha relação com a semiologia e a linguística é de curiosidade, de interesse. Mas, ao mesmo tempo, sempre vejo que esses textos são – com frequência virtuosos do ponto de vista conceitual e que desenvolvem os instrumentos de uma microcirurgia dos objetos –, na maior parte dos casos, redigidos com um espírito de inteligibilidade ou controle que não necessariamente revelam uma vontade de poder, mas que são, para mim, saberes acadêmicos. A imagem é tratada como um objeto, um objeto do saber que tem seus experts e é suscetível de especialidade.

Até um período relativamente recente – dado que a questão da imagem se tornou cada vez mais preponderante desde o início do século XX –, aqueles que escreviam sobre as imagens eram tanto os historiadores da arte quanto os produtores

da imagem. Mas percebíamos que a filosofia aí não encontrava seu regime: deixamos a imagem se desenvolver sem nos colocar questões. Também estou muito interessada pelas leituras das imagens feitas por historiadores como Daniel Arasse ou Georges Didi-Huberman que, de fato, integraram a seus modos de análise a dimensão propriamente filosófica. A leitura renovada de Aby Warburg permitiu uma espécie de oxigenação em relação ao exército bem armado dos semiólogos, dos estruturalistas, dos linguistas, que acabaram asfixiando totalmente seu objeto, reduzindo-o ao estado de coisa. Eu diria que, para certos analistas da imagem e de sua história, a redescoberta de Aby Warburg ou o retorno a Walter Benjamin são as aberturas libertadoras em relação à polissemia da imagem. Por polissemia quero dizer que a imagem é indecível, jamais unívoca. Sua equivocidade, sua liberdade, seu excesso, aí retomam fôlego. Saímos do laboratório instrumentalizado e da maestria.

Mas por que também não estou na mesma posição que esses pensadores? De início, porque não sou historiadora da arte e não realizei o mesmo trajeto a partir da filosofia. Considerando que a imagem havia sido causa de guerras, de destruições e de crimes, que pessoas são mortas por sua causa e que outras tomaram o poder com ela, optei por olhar para onde estavam aqueles que as faziam, aqueles que as queriam, aqueles que as destruíam, aqueles que as defendiam, e àqueles para quem elas eram verdadeiramente uma aposta de vida e morte. Cheguei a um terreno onde estava verdadeiramente sozinha. Iniciei a partir do que se passa com a imagem nos monoteísmos. Era preciso, então, traduzir os textos; passei muito tempo na leitura e tradução desse primeiro material.

É por isso que, para responder sua pergunta – é preciso uma nova leitura da imagem pois a semiologia não vale mais nada? –, não estou nesse regime da questão. Coloquei a questão em sua genealogia: como a questão da imagem foi posta? Em que momento a imagem se tornou uma questão que provoca, de um e de outro lado, a repulsão, a delação, a idolatria, a glorificação política, a perversão? Em que momento essa questão foi amarrada? Passei tempos em lugares um pouco solitários, uma vez que se tratava do mundo proto-cristão, bizantino, iconoclasta, e me encontrei em uma comunidade científica, a dos filósofos da antiguidade, para a qual a imagem não era um bom objeto, e entre os historiadores da Idade Média oriental, para quem a imagem era apenas um problema teológico. Construir um objeto filosófico nessas condições não era simples. Mas penso ter em parte atingido meu objetivo, isto é, ter convencido de que havia uma construção filosófica do objeto chamado imagem em tal momento histórico. E é desse momento que é preciso partir. Eis aí a gênese.

Passemos às questões de conceitos para mencionar seu percurso teórico e especificar o vocabulário “imagem, ícone, ídolo”, constitutivo de sua obra. Nos seus livros *Image, icône, économie*¹ e *Le commerce des regards*, a senhora emprega os conceitos “ícone” e “ídolo” para falar da imagem e de suas raízes religiosas. Ainda que esses dois termos sejam muito próximos, eles têm significações opostas: a senhora indica que ícone, imagem da paz, dá sua legitimidade ao ídolo, o qual funciona como um funil do olhar. Ao mesmo tempo, a senhora afirma que “A imagem é independente do regime da verdade”. A senhora poderia especificar a distinção que a partir disso faz entre o ícone, o ídolo e a imagem em geral?

Em vez de dizer a imagem em geral, diria que “imagem” é um termo genérico que designa o gênero cujas espécies seriam o ícone e o ídolo. Mas isso também não é de toda verdade.

Voltemos, assim, às palavras. Uma vez que estamos conversando em língua francesa, somos obrigados a passar por tal língua para falar de coisas que foram pensadas primeiramente em hebraico, em grego e, então, em latim. Esses termos não se recobrem totalmente: a palavra “imagem” não é a tradução do latim “*imago*”, esta que não é a tradução do grego “*eikon*”. Então vamos, aqui também, tomar as coisas de modo histórico, ir ao terreno histórico onde as coisas se colocaram e aconteceram, em situação de crise, e onde a imagem se constituiu como questão ao mesmo tempo filosófica e política. É importante saber que as coisas primeiramente foram ditas em grego. Mesmo que nas igrejas ortodoxas chamamos de *eikon* os objetos que nelas vemos – denominados “ícones” –, é preciso lembrar que a palavra *eikon*, em grego, não é um substantivo. Quando Platão ou, mais tarde, os padres da Igreja falam de *eikon*, eles não designam uma coisa. Eles designaram um modo de aparição no campo do visível, pois *eikon*, em grego, é análogo a uma forma verbal no particípio presente. Quando um grego quer dizer a coisa, a coisa icônica, ele toma a raiz dessa palavra, *eikon*, e a coloca no neutro, pois *eikon* é uma ramificação verbal no particípio presente ativo e no feminino. Quando ele a coloca no neutro – para as coisas, em grego, o neutro termina normalmente com “*má*” – ela se torna “*eikonismá*”, como “*apeikasmá*”, “*fantasmá*”. Tome-mos o exemplo do verbo “fazer” (*pratto, prattein*): se você utiliza a palavra “*práxis*”, é a ação, é uma palavra no feminino, como “*eikon*”; mas a coisa é “*pragmá*”, que deu pragmático, e *práxis* deu “prático”. O grego distingue o estatuto da coisa da ação que a traz à existência: “*poiésis*” é o gesto de criar, “*poiéma*” é o poema. Ao contrário, as palavras no neutro também terminam com “*on*” – como “*eidolon*”, que dá “ídolo” – e designam, no visível,

1. Há uma recente tradução para o português: MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, Ícone, Economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013. Trad.: Vera Ribeiro.

as operações das coisas, dos objetos, em sua consistência opaca e presente, em seu efeito de real. *Ergon* não é *poiësis*, nem todo fabricante é poeta.

2. N.T.: A filósofa utiliza o termo “*semblant*”, que diz respeito ao que se dá a ver, à aparência, ao aspecto exterior de algo. Assim, a depender do uso feito pela autora, traduzimos ora por “semblante” ora por “aparência”.

3. N.T.: “*Ressemblant*”, que diz respeito ao que se “assemelha”, que se “parece”.

4. N.T.: “*Semblance*”, por sua vez, também diz respeito à noção de aspecto, mas também indica algo que evoca alguma outra coisa, próximo, nesse sentido, ao termo *ressemblant*.

Voltemos agora ao *eikon*, que foi traduzido por “ícone”. Eu prefiro traduzi-lo por “semblante”, pois a tradução literal de *eikon* é “semblante”², no particípio presente, é a “coisa aparente”. O segundo sentido da palavra *eikon* é “semelhante”³: “semblante”, “aparência do outro”, portanto, “semelhante”, “quanto ao retorno da aparência”⁴. É muito importante compreender que o grego diferencia as operações do visível das operações do sensível e que, se o platonismo rejeitou as imagens, em grande parte – salvo em alguns casos, como no *Timeu*, em que a imagem serve à visão cosmológica do mundo – é porque a aparência coloca um problema ontológico à filosofia. Pois se uma coisa que parece não é, ela não tem um estatuto ontológico de verdade. Ela é inapreensível. Platão não confunde *eikon* e *eidolon*, e coloca o *eikon* ao lado daquilo que parece. E, de fato, para ele é ainda ontologicamente insuficiente. É insuficiente porque *sobre aquilo que parece* não se pode construir um saber. O que Platão vê aí é absolutamente justo e eu o defendo: não há saber sobre a imagem. Para Platão essa é sua fraqueza, para mim é sua força e seu destino político. Como analisei em meu livro *Le commerce des regards*, a filosofia platônica só reconhece dignidade ao que permite construir um saber e uma verdade, associando o ser das coisas à verdade do discurso sobre tal ser das coisas, o que faz com que, ontologicamente, a imagem não possa ter seu lugar na dignidade metafísica de uma verdade sobre o ser. Mas Platão diz, apesar de tudo, que essa aparência não é não-ser: é uma insuficiência. O fato de que a aparência não seja nem ser nem não-ser coloca o próprio Platão em dificuldade: ele diz que, *verdadeiramente*, a imagem não é – *Ontos mèn onta*. É ontologicamente que ela não tem ser. Assim, ela participa, ela é ao mesmo tempo *on* e *mèn onta*, ela está entre o ser e o não-ser. O fato de ser “entre” é o modo do *eikon*: é ser “entre”, entre o ser e o nada, o modo de aparição do mundo que coloca o olhar em crise, que faz com que nós vejamos, duvidemos, suspeitemos e nos inquietemos. Ao mesmo tempo, talvez isso tenha a ver – pensa Aristóteles, mais do que Platão – com os regimes daquilo que os homens partilham na cidade, coisas pouco certas, verossimilhanças, regimes opinativos da palavra, ignorâncias sobre o amanhã, contingências, fragilidades: partilhamos muito mais fragilidades e dúvidas do que certezas em uma cidade. Platão gostaria que o rei fosse filósofo e que o matemático fosse filósofo e, portanto, que o matemático fosse o rei e o filósofo, ou seja, ele gostaria que tudo isso fabricasse um poder um pouco sólido; enquanto o interesse do pensamento aristotélico buscava compreender a política como um regime de fragilidade e de dúvida, de

inconstância, de ignorância, pois a vida política é temporal e, portanto, ligada à morte do passado e à ignorância do futuro, e o presente era feito, trabalhado, por essa desapareição das coisas e por essa ignorância do que vem. E a imagem esta aí, entre todas essas coisas que são partilhadas pelos cidadãos. Desse modo, o *eikon*, esse regime de aparência, antes de ter sido um objeto, foi designado pela língua grega, com desconfiança ou esperança, como um regime singular da aparência e da verossimilhança, da *doxa* e do *endoxon*.

Quanto aos ídolos, sem dúvidas é preciso esperar uma reflexão mais aprofundada dos Padres da Igreja para lhes dar um estatuto no coração do pensamento da imagem. De início, o ídolo é um objeto que mediatiza as relações entre os vivos e os mortos, entre os poderes ocultos e as impotências reais. Ele não é o antônimo do ícone antes do debate doutrinal sobre a imagem. Por razões que enunciei em minhas obras – a saber, que há uma crise do olhar na produção das imagens entre instâncias do poder –, sou tocada pelo fato de que a imagem, nesse debate, é denunciada, criticada ou defendida de acordo com a questão: “o *eikon* e o *eidolon* são a mesma coisa ou são coisas diferentes?” Os iconoclastas dizem que todo *eikon* só se deixa conhecer como *eidolon*, portanto, há idolatria. A resposta dos iconófilos, triunfante – e que penso ser extremamente interessante –, é que o único meio de salvar o regime da imagem é dizer que entre *eikon* e *eidolon* há incompatibilidade, uma distinção definitiva; há até mesmo uma contradição. *Eikon* designa uma relação, *eidolon* designa um objeto. E, portanto, os iconófilos puderam dizer aos iconoclastas: vocês é que, ao destruírem os ícones, são idólatras, uma vez que diante da fragilidade e aparência do ícone vocês veem apenas o objeto. Assim, vocês têm um olhar idólatra para aquilo que não deveria ser um objeto. É seu olhar que reifica o objeto da fragilidade, da aparência. Fazemos referência aos dois lados da questão sobre o ídolo. Mas se quisermos verdadeiramente responder a tais questões – “o que é um olhar que reifica?” e “o que é um olhar que respeita a fragilidade do ícone?” –, a cada vez, só vamos nos deparar com a palavra “imagem” que surge como problema. Daí a reflexão sobre a “imagem”.

Ora, quando em francês dizemos “imagem”, há um desconforto – que encontramos também nas línguas anglo-saxônicas, as quais não nos auxiliam muito –, pois a grande reflexão de fundação é feita em grego e encontrou a sutileza de um desdobramento plural das palavras em latim. O francês exige muita explicação aí onde o grego, que a respeito disso também se explicou, encontra palavras para especificar os regimes: tanto articulados quando incompatíveis uns com os outros. Se pesquisarmos sobre o latim “*imago*” teremos mais nuances, sabendo que o interessante do latim *imago* é que é muito ligado às

práticas funerárias e, portanto, sem dúvida ligado à experiência da morte, do desaparecimento e do que é retido daqueles que não estão mais aqui. Mas percebemos que a *imago* flutuou entre os latinos, tanto que, no latim medieval, palavras diferentes circularam e se esforçaram para dar conta da dimensão espiritual da *imago*. Santo Agostinho e os padres latinos necessariamente precisam se ocupar da imagem por razões teológicas evidentes, uma vez que a encarnação é uma estrita questão de visibilidade da imagem. Encontraremos reflexões muito sutis e apaixonantes a respeito de “*signum*”, de “*species*”, “*figura*”, “*fictio*”, “*res picta*”, *a coisa pintada*, “*res ficta*”, *a coisa imaginada*. Entre “*imago*” e “*imagines*” acontecerão também idas e vindas.

Assim, como dar conta dessas vibrações lexicais quando escrevemos em francês? E quem escreve em francês? Todo esse tempo que passei trabalhando entre noções gregas que faziam distinções de extrema sutileza, para, em seguida, falar de imagem a meus contemporâneos, era preciso retrabalhar os efeitos do próprio vocabulário. A maior parte do tempo fui obrigada a dizer: chamo “visibilidades” o modo no qual aparecem no campo do visível objetos que ainda esperam sua qualificação por um olhar. Irei chamar “imagem” o modo de aparição frágil de uma aparência constituinte para olhares subjetivos, em uma subjetivação do olhar. A “imagem” é efetivamente, no meu léxico, o que constitui o sujeito. O *eikon* é o modo de aparição dos signos que permite a estes se constituir para permitir a partilha do simbólico. O “ídolo” é o modo no qual a questão do desejo pode se afundar e se aniquilar totalmente, quando o desejo de ver dá a si mesmo o objeto de sua completa satisfação, digamos, de seu gozo. E, assim, quando os antigos criticam o ídolo, é preciso não se esquecer jamais de que há essa suspeita, legítima, em relação a objetos que se consomem e que consomem o sujeito. O ídolo é então aquilo que ameaça a subjetividade, uma vez que essa relação é de consumo passional, fusional e fantasmática. Nesse sentido, o desejo de destruição é inseparável do destino dos ídolos. Finalmente, quando coloco “imagens” no plural, designo o conjunto de produções do visível às quais ainda não dei qualificação, ainda não sabendo a que operações do olhar elas vão dar lugar.

Várias vezes a senhora colocou em evidência o fato de que a imagem encontra seu lugar entre a visão e a representação, que ela necessita de uma construção, uma formação prévia do olhar de um sujeito falante (e que ela é, nesse sentido, inacessível aos olhares dos outros mamíferos, por exemplo). Trata-se, assim, no caso do olhar humano, de uma competência cultural. A senhora poderia especificar qual é a natureza da relação entre o sujeito e a imagem?

Em nossas sociedades de hoje, encontramos-nos diante da designação massiva da palavra “imagem” a tudo o que é produzido no visível: fotos, obras de arte, publicidades, televisão, cinema, documentos. Todas são “imagens”. Sim, mas em que são imagens? Sob qual título? Por meio de meu trabalho, gostaria de dar conta dos regimes de pensamento que foram fundadores em relação à definição da imagem: fundadores não quanto a seu estatuto de objeto, mas quanto àquilo a que ela remete nas operações do olhar que lhe dirige um sujeito. As coisas se esclarecem a partir do momento que classificamos a imagem na relação que ela tem com o olhar do sujeito, com o cruzamento de olhares e com a troca, com a circulação de signos, distinta do comércio das coisas, daquilo que chamo o comércio de olhares. É o olhar do sujeito que dá à imagem seu estatuto de “*eikon*”, de “*eidolon*”, de “*fantasmata*”, de “*fantasma*”; é a maneira de construir o olhar que reifica ou não seu objeto. Posso tomar os maiores lugares do olhar e da aparição frágil da história da arte e fazer deles objetos idolátricos. E é por isso que os artistas surrealistas e, em particular, os dadaístas, lutaram contra a arte burguesa, necessariamente idólatra e que reifica a arte como mercadoria. Por meio dos objetos de arte, eles jogaram e atacaram os ídolos da cultura burguesa para mostrar que foram as operações do olhar que foram lentamente desqualificadas pelo comércio dos objetos. Eis as coisas que hoje nos concernem de modo vital.

Minha abordagem convida cada um de nós, enquanto sujeitos, a nossa potência subjetiva de qualificação do visível; convida a reconhecer no visível signos em um campo de signos que circulam; convida a dizer que o que chamamos de imagem pode ser, ou não, constituinte ou destituente dos sujeitos que as olham.

É aí que as coisas se complicam na definição, pois é preciso explicar em que, antropológicamente, a imagem é constituinte da relação entre os sujeitos, e do próprio sujeito. Para dar conta da abordagem patrística e dos efeitos bastante modernos que ela poderia ter para nós, e do interesse que por ela poderíamos ter para nutrir nosso pensamento da imagem, o problema mencionado me obrigou a ir à antropologia e à psicanálise. Ambas me fizeram ver como, genealógicamente – do ponto de vista filogenético (a constituição da humanidade) de um lado, ou ontogenético (a constituição do sujeito humano em sua individualidade e singularidade) do outro –, a questão da imagem era parte envolvida na gênese do sujeito. E dessa maneira eu compreendia que um sujeito que era privado de imagens, que não podia construir uma imagem de si, havia produzido em nossa sociedade, tão plena de imagens, uma verdadeira patologia da imagem. Isto é, que havia um sofrimento, uma patologia, um abuso do olhar, que fazia com que houvesse uma

destituição da imagem, um abuso do narcisismo primário: como nos constituímos na imagem que temos de nós mesmos em relação a um outro sujeito, em relação ao olhar de um outro sujeito? A psicanálise, a psicopatologia, os textos sobre a psicose, muito me esclareceram sobre o fato de que a imagem era uma aposta constituinte para os sujeitos em sua relação matricial, em sua origem. E, igualmente, do ponto de vista filogenético, eu percebia que, no fundo, a própria humanidade assinalava-se como humanidade pela inscrição dos signos que, antes de dar testemunho de uma linguagem ou mesmo de uma escritura, designavam o *modus imaginis*, o modo da imagem, como primeiro gesto de separação. Tornando-se a condição necessária ao acesso de cada um de nós às operações simbólicas da palavra, a imagem pode ser um separador, um operador de separação. Um bebê, por exemplo, que não tem nenhum meio de construir e apreender sua própria imagem – sinestésica e visual ao mesmo tempo – é uma criança que jamais terá acesso à palavra. E, assim, nos autismos, nas afasias, nas psicoses infantis, tratamos e retomamos as coisas pela questão da imagem: fazemos desenhar. Recomeçamos pela construção da imagem.

Se o sujeito se constrói, então compreendemos que o que os Padres designavam pela palavra *eikon* era algo constituinte das relações entre os sujeitos. Desse modo, o que é constituinte do político, isto é, do viver juntos no sentido grego, assim o é porque é constituinte dos procedimentos, dos protocolos de subjetivação. Não há sujeito sem imagem. É muito importante. O ídolo torna-se, em seu processo de reificação, muito mais o modo pelo qual o visível não produz o sujeito, mas o reduz ao estado de objeto: o ídolo é o que reifica o sujeito, ao ser uma reificação da imagem.

É nesse sentido que digo que há uma verdadeira patologia da imagem, a qual faz com que aqueles que não têm imagem de si mesmos, senão através de objetos, sejam reduzidos ao estado de objeto e persuadidos de que é a apropriação e o consumo dos objetos que vão lhes permitir construir uma imagem de si mesmos. Do ponto de vista inicial do sofrimento social de hoje, pedir o reconhecimento de identidade por meio do consumo dos objetos produz violências. Isto é, alguém que não tem nenhuma maneira de se fazer reconhecer em um campo social por um outro olhar, procura chamar a atenção desse olhar pelo consumo de objetos que lhe dão uma identidade em relação ao olhar do outro. Para ele serão necessárias Nike, Lacoste, etc. O consumo das marcas torna-se um marcador identitário. De uma só vez vamos nos tornar qualificados, identificados, através dos objetos que estamos à altura de consumir. Fazemos de nós mesmos objetos – e pensamos ser esse tornar-se objeto o único meio de obter o olhar do outro e um processo de

reconhecimento, portanto, de dignidade. Estamos em uma história de loucos: as pessoas tornam-se criminosas porque não têm nenhuma imagem de si mesmas. Elas são de tal forma desqualificadas internamente que têm uma dor absoluta, que engendra uma violência absoluta, que dá vontade de matar, de morrer.

Com o objetivo de especificar o papel cultural do “eikon”, voltemos mais uma vez à terminologia. Em seu livro *Image, icône, économie*, a senhora dirige sua atenção para o fato de que, nos contextos não cristãos (clássicos e pagãos), a palavra “oikonomia” designava tudo o que era gestão e administração, ao mesmo tempo, dos bens (economia) e das visibilidades (ikonomia). A senhora assinala igualmente que o termo “economia” tornou-se, no momento da crise iconoclasta bizantina, o leitmotiv da defesa icônica. A senhora poderia elucidar as razões dessa retomada do termo “economia” no contexto cristão?

Para mim, foi uma descoberta saber que os Padres da Igreja tinham, seguindo São Paulo, construído toda a doutrina do “eikon” sobre algo que eles opunham à “teologia”. A imagem é uma relação econômica, isto é, anti-teológica. A economia é a dimensão real, histórica, é a dimensão temporal do olhar. Ela designa essa negociação ininterrupta dos olhares entre o que está presente e o que está ausente. É dizer que só há vida dos signos em uma relação com a ausência e em uma separação da presença. É magnífico que “a economia” tenha se tornado o conceito operatório dessa construção, pois isso toca a totalidade das trocas humanas e vai, efetivamente, do comércio e circulação de signos até o comércio das coisas e a circulação das mercadorias. A mesma palavra! A que isso se refere? À nossa responsabilidade ética e política no campo do visível. Cabe a nós escolher. Os objetos, face a isso, não podem nada. Eles não fazem nada, eles não matam, eles esperam.

Ora, a palavra “economia” não é uma invenção dos cristãos, mas é retomada do grego clássico: foi muito utilizada por Xenofonte e por Aristóteles. Ela designa toda a gestão e administração doméstica e, em Aristóteles, é tomada em suas relações com a administração da cidade. Como, para Aristóteles, o modelo familiar permanece o modelo da economia política, passamos da gestão e administração do patrimônio pelo pai à gestão e administração dos bens e serviços no campo social. E mesmo o “oikonomos” era já um intendente. É ele o encarregado de gerir, administrar, regular, compatibilizar, zelar, pelo equilíbrio na produção, na difusão, no gasto.

A palavra “economia” foi traduzida ao latim essencialmente por duas palavras: “*dispositio*” e “*dispensatio*”. “*Dispositio*” é como o grego “*systema*”; é o conceito de organização que está

por trás e a partir do qual encontramos o sentido na “*oikonomia*”: a organização. O grande “*oikonomos*” na teologia é Deus, o grande organizador, o ordenador do mundo, o arquiteto cosmológico. É também por que a economia foi identificada de modo tão rápido com a providência, com o “*cosmos*”, em grego, querendo dizer ao mesmo tempo a ordem, a beleza e o mundo. Estamos em um mundo onde só podemos admirar e anotar a inteligibilidade, a regularidade, a ordem e a beleza – “*cosmos*”. A origem desse “*cosmos*” é um “*oikonomos*”: uma entidade, um princípio de organização racional e estético sem falha. É por isso que “*oikonomia*” se tornou “*pronoia*”, providência.

Mas, a partir do momento que essa providência, no mundo cristão, entregou-se ao exercício histórico admirável da economia, produzido pela imaginação cristã da encarnação, a providência e a ordem do mundo foram mudadas. Em todos os casos, elas se implementam em um regime diferente daquele que conhecemos como teologia cosmológica: trata-se do regime da história dos homens como gasto de Deus (*Dispensatio*). Essa mudança se deve à encarnação que consiste em duas coisas fundamentais. Primeira, a temporalização da divindade que nasce, vive e morre: a divindade se torna temporal e histórica; segunda, a divindade, que não é visível, torna-se visível. Temporalização e visibilidade são as duas características da encarnação. A partir do momento que Deus a quis, que a providência organiza isso, será preciso integrar essa história, essa narração, com a “*oikonomia*” e dizer que o fenômeno da encarnação faz parte do plano geral da divindade, tornado um plano não simplesmente invisível, inteligível e cósmico, mas histórico e visível.

Assim, “*eikonomia*” – cuja homofonia, em grego, com “*oikonomia*” assinala, pois, para o grego, “*oi*” e “*ei*” são ambos pronunciados “*i*” –, o direito do ícone, a lei do ícone, é também a lei da casa, a nova habitação. Ele se fez Verbo, Ele se fez Pai e Ele veio habitar entre nós. Desse modo, essa lei da habitação, do “*oikos*”, e do ícone, são completamente homofônicas; e, penso, não apenas homofônicas: elas são sinônimas. Não podemos separar o registro icônico do registro histórico e do registro providencial, de gestão e de administração do mundo. Apenas – como compreenderam muito bem os latinos ao dizer que há não apenas “*dispositio*”, *reorganização*, mas também “*dispensatio*”, *gasto* – essa economia é, ao mesmo tempo, em um regime computável, um investimento, com tudo o que isso representa de perdas e benefícios. E, em uma boa economia, é preciso que o gasto seja um investimento que traga benefícios. Por consequência, a ressurreição é o modo pelo qual a perda será superada por um benefício incalculável, incomensurável: a Redenção. Há aí uma economia, um investimento e um gasto – pois não é pouca coisa enviar um filho, uma imagem, e entregá-lo à paixão e à morte:

é um grande risco econômico assumido pela própria divindade. Mas tal risco é bem gerido, uma vez que isso dura até agora e que é uma empresa que não conheceu a bancarrota.

A aposta de seu livro *Image, icône, économie* era a de desvelar as fontes do imaginário contemporâneo na querela iconoclasta na época bizantina (725-843). Ainda que com frequência falemos sobre as “guerras das imagens” do ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, em Nova York, poderíamos mencionar também a recente lide seguida à publicação das caricaturas de Maomé em um jornal dinamarquês. Para a senhora, podemos identificar a censura contemporânea à iconoclastia bizantina? Há diferenças entre essas duas estratégias de eliminação das imagens?

Todo poder tem suas imagens e recusa ao contra-poder ter sua visibilidade. Nisso estamos perto da problemática iconoclasta: quem toma o poder tem o monopólio da imagem e de sua significação. E, portanto, interrompe a busca icônica do outro, ou o censura.

Entretanto, a iconoclastia bizantina não era uma censura: era uma maneira de destruir uma instância de poder ao recusar as imagens àqueles que delas se serviam para tomar o poder, justamente por reconhecer que tal era o poder das imagens. Essa prática consistiu em suprimir imagens relevantes de uma categoria do poder que se queria eliminar para substituí-las por imagens do poder que se queria constituir. É aquele que as destruiu, ao mesmo tempo, compreendeu bem que as imagens tinham um poder, uma vez que atribuiu a si mesmo o poder de fazer suas próprias imagens. Os iconoclastas não são *an-icônicos*: eles são contra as imagens religiosas, as imagens no campo da Igreja, para desenvolver um imaginário profano, um imaginário do poder; há até mesmo uma arte iconoclasta. Assim, não se trata de uma eliminação das imagens, mas de uma eliminação do outro enquanto utiliza suas imagens para tomar o poder.

Ademais, em Bizâncio, a imagem não é um pretexto. Ao contrário, ela é a aposta do poder e a própria razão da crise: todos queriam tomar o poder com suas próprias imagens e suprimir as imagens do outro para tomar-lhe o poder. Isso quer dizer que a imagem é, nesse momento, reconhecida como portadora de um poder de convicção, de submissão e de representação do poder do qual se quer privar seu adversário.

Quando as caricaturas de Maomé são proibidas, isso não é feito porque se quer tomar o poder, suprimir um poder às imagens. É em um contexto de todo diverso, em uma outra

paisagem política, que é a do terror ideológico. Muitos não foram enganados por essa história de censura das caricaturas de Maomé, dizendo que a produção e a denúncia das caricaturas eram uma operação de propaganda nos dois sentidos. Aí, a questão da imagem era extremamente secundária: nem mesmo eram caricaturas que faziam rir, com algum tipo de interesse gráfico. Apenas se aproveitou da caricatura como uma propaganda para inflamar um conflito ideológico que é somente a máscara de um conflito de tipo econômico. O Islã e as convicções religiosas são hoje a aposta na qual se opõem potências econômicas no mercado do ópio, do petróleo, das armas. Ora, em vez de dizer que, neste momento, as pessoas morrem por causa do ópio, do petróleo e do mercado das armas, criou-se uma martiriologia terrificante que diz que as pessoas se matam porque há um choque de culturas, uma incompatibilidade de culturas. Mesmo no momento das caricaturas de Maomé, dizia-se que o conflito advinha da fratura cultural entre os regimes de religiões. Ora, para mim, tudo isso era apenas simulacro, uma montagem teatral para esconder as apostas políticas do conflito.

Tomemos um outro exemplo, aquele dos Budas de Bamiyan: eles estavam ali há muitos séculos, em um país islâmico que, até então, neles não via inconvenientes. Para eles eram ídolos, o Deus dos outros, e isso não lhes concernia uma vez que não ameaçava sua própria divindade. Somente a partir do momento em que o outro se tornou inimigo, eles perceberam que os Budas de Bamiyan faziam parte do patrimônio mundial da cultura defendido pela Unesco, a representante da cultura ocidental com a qual eles estão em guerra. Decidiram atacar o Ocidente, tocá-lo onde declara seus mais altos valores. A saber, não quiseram matar o budismo, mas atacar a ideia que o Ocidente faz da obra de arte e do patrimônio cultural. É também por isso que filmaram a cena da destruição. Eu mesma recebi uma imagem em que o filme da destruição se torna um auto-de-fé: filma-se o auto-de-fé do filme para fazer um filme de auto-de-fé das imagens.

Estamos aí em uma espécie de circularidade das visibilidades – e o 11 de setembro de 2001 foi a fórmula exemplar do mesmo princípio – que assim funciona: uma vez que vocês são uma sociedade espetacular, nós também iremos fazer espetáculo e fazer de vocês os espectadores privilegiados de sua destruição... Eles sabem que Hollywood é inseparável dos modos narrativos escolhidos pelo Pentágono para construir suas narrações guerreiras e sua legitimidade. São os cenaristas de Hollywood que fornecem ao Pentágono os cenários para falar aos jovens soldados e convencê-los da grandeza heroica e legítima de seu sacrifício no Iraque. As pessoas adoram que lhes contemos histórias. George Bush disse em um discurso: “People like stories”.

Então lhes contamos histórias. E como os militares não sabem contar histórias, pedimos para que Hollywood escreva histórias que iremos contar aos militares. No mundo islâmico, em guerra econômica e financeira com os Estados Unidos, é parecido. Estamos em uma gestão espetacular: a organização econômica e industrial do espetáculo torna-se o objeto de narrativas lendárias – no sentido em que fazemos lendas em torno de imagens, para torná-las compreensíveis – que precisam ser contadas para legitimar operações estritamente imperialistas, de um lado e do outro. O ícone de Bin Laden é inesgotável dos dois lados.

Assim como a imagem foi verdadeiramente uma grande aposta no momento da guerra iconoclasta, também a gestão industrial do espetáculo coloca-se como pano de fundo aos verdadeiros contextos do conflito. Mas também não é o contrário da iconoclastia, porque, na questão da iconoclastia, a denúncia dos ídolos faz parte da problemática escondida do poder. Hoje assistimos a uma gestão industrial dos ídolos. Cada um quebra os ídolos do outro pois o próprio dos ídolos, de modo contrário às imagens, é que podemos quebrá-los. Os Padres já haviam compreendido muito bem que não podemos quebrar a imagem, pois a imagem não é um objeto. Quando vocês destroem um ícone, vocês não destroem a imagem. Vocês atacam a sacralidade, mas isso não pode atacar a imagem: vocês destroem o objeto. A imagem é indestrutível.

Em 2002 a senhora participou de um projeto de exposição *Iconoclash*, concebido e realizado pelo filósofo Bruno Latour e pelo artista Peter Weibel. A aposta teórica da exposição era chamar a atenção para a problemática da produção e destruição das imagens existentes nos três domínios culturais diferentes: a ciência, a arte e a religião. A senhora era membra do comitê científico desse projeto; como a senhora o julgaria em face do pensamento teórico da imagem em nossos dias?

Essa exposição, para mim, foi um pouco um problema, pois a problemática que Bruno Latour queria apresentar provinha diretamente de meu trabalho sobre a economia icônica e a iconoclastia. Sem dúvidas foi por isso que ele me associou ao projeto: porque a maneira com a qual abordei a questão da iconoclastia havia sugerido que ele poderia abordar o conjunto da problemática da imagem em campos diferentes sob o signo da positividade da própria destruição e da reversibilidade das interpretações da violência no campo da criação. Isso lhe permitiu – com a cumplicidade amigável de muitos teóricos e artistas – fazer uma exposição de fato atual, isto é, na qual era possível ver formas críticas, formas de ironia, formas de destruição, no

sentido crítico e sarcástico, dadaísta, surrealista ou científico. Mas, por fim, em vez de ser um espaço onde colocar em crise a crença em todos os níveis, isso produziu uma exposição de arte contemporânea: a enésima exposição de arte contemporânea na qual expertos em arte contemporânea arranjaram-se, bem ou mal, para impor certo número de artistas como emblemáticos dessa positividade da destruição e dessa turbulência. Penso que, apesar da abundância das obras e dos textos, isso dissimulou mal uma fraqueza teórica e uma organização consensual sobre a questão da destruição: a exposição *Iconoclash* atraiu o mundo, queria fazer sorrir e ser ao mesmo tempo muito epicurista e agradável, pois o projeto dizia respeito a um grupo de pessoas talentosas e cúmplices que tinham estabelecida uma colaboração de longa data. Nada de conflituoso, não podendo dar à manifestação sua dimensão verdadeiramente política. Por certo é muito excitante para Bruno Latour, que é de uma grande inteligência filosófico-especulativa, dizer que se tornou o curador que preside eventos de cultura e de arte que cobrem, cada vez mais, todos os campos: a religião, a ciência, a arte. É um poder. Mas era proibido de falar do Islam em *Iconoclash*. O assunto é demasiado delicado! Enquanto poderíamos, ao contrário, ter feito uma seção extremamente interessante – sem indignidade, pelo contrário – para dizer que era agora ou nunca o momento de produzir um espaço de reflexão positiva sobre a interdição e a destruição. Mas os responsáveis tinham medo de que os terroristas chegassem a Karlsruhe! Isso não desqualifica o que foi mostrado, mas devo dizer que a ambição da empreitada assumiu um desejo de cobrir uma totalidade. Hoje as exposições são eventos no mercado da comunicação cultural. As ideias circulam, os objetos deixam-se reconhecer, mas não é certo que o pensamento tenha tido tempo de verdadeiramente se renovar. Em muitos casos, a publicação programática de um conceito não contribui para o avanço do pensamento. Entretanto, estamos contentes por ter visto objetos admiráveis que, de outro modo, jamais teríamos podido ver, pois se encontram do outro lado do mundo ou são desconhecidos da maior parte das pessoas... E mesmo se o objeto parece incongruente nesse lugar, e se o curador da exposição decidiu fazer dela algo completamente diferente, podemos nos contentar por tê-la visto.

O historiador pode fazer várias ligações, pode se tornar experto das articulações entre as imagens: por exemplo, entre os magníficos quadros do século XV que estavam em *Iconoclash*. Não tenho nada contra, mas, torná-las solidárias a um sistema é esquecer que elas excedem tal sistema. E quando elas são co-extensivas ao sistema, elas não são mais operantes. É por isso que as exposições temáticas são tomadas por um paradoxo interno: serem obrigadas a justificar a co-extensividade do conceito aos

objetos que são apresentados e, se os objetos forem muito bem escolhidos, eles excedem em muito o projeto. Assim, eles fazem aparecer o caráter inoperante.

O que acho mais interessante, como modo de reunião dos objetos, é a exposição das coleções de alto nível. Somos convidados a seguir um olhar colecionador que pôde, durante uma vida, comprar coisas: tentamos entrar na história de um olhar, apreender o fio de uma sensibilidade com suas aberturas, seus riscos, seus transbordamentos. Vi a exposição da doação Daniel Cordier, em Toulouse, onde está tudo o que ele acumulou durante sua vida: lá pode ter um tronco de árvore, um objeto das Novas Hébridas, um talismã, um objeto da vida quotidiana, um quadro de Matta, desenhos de Henri Michaux. História de um olhar que se exerce por toda uma vida. Há obras de arte no meio de tudo aquilo que uma vida pôde recolher de bonito, de surpreendente, de improvável ou de inquietante.

Finalmente, eu me permitiria colocar-lhe uma última questão concernente à fotografia. No seu livro *Image, icône, économie* a senhora fala da fotografia com o intuito de colocá-la em paralelo com *a imagem aquiropita* (a imagem que não é feita pela mão do homem). A senhora assinala que, uma vez que todo gesto fotográfico coloca a questão da impressão, a invenção da fotografia foi acolhida como confirmação da possibilidade de produzir *a imagem aquiropita* pelo artefato e de fabricar as impressões fetiches, tais como o Santo Sudário e o Véu de Verônica. A senhora poderia indicar qual a natureza da relação entre essas imagens supostamente “verdadeiras” e a demanda de veracidade da fotografia documental?

A questão da impressão é muito ligada ao fato de que o texto ao qual você faz alusão é consagrado à construção do Santo Sudário de Turim. Portanto, a uma fotografia de tipo impressa e na qual se joga com a impressão fotográfica e a impressão de um corpo real. Dizendo que a fotografia, que já é uma impressão, era a fotografia de uma impressão que, ela mesma, era o negativo de uma fotografia. É certamente a fotografia sobreposta, em uma perspectiva indicial da fotografia. Hoje, a maior parte da produção fotográfica é digital, portanto, não mais indicial. Ela é por pixels, segundo um sistema binário, e permite todas as manipulações.

No que diz respeito à veracidade da fotografia, ainda na época em que era indicial, era já uma arte do falso, no sentido do simulacro habitado pela crença do espectador. As imagens não têm realidade ontológica. Eu disse há pouco, mesmo antes

de falarmos sobre fotografia: o estatuto do *eikon* é uma aparência. Assim, o fato de que a fotografia possa ser uma punção em um estado do mundo não dá a prova desse estado do mundo por causa da fotografia.

Para compreender melhor, remeto a um filme de Jean Eustache que se chama *Les photos d'Alex*. Esse filme, absolutamente genial, consiste em mostrar uma jovem fotógrafa que mostra a um jovem, filho de Jean Eustache, fotos que ela tirou. Ela diz o que há, a data, a hora, o lugar, a estação do ano, os nomes, quem são as pessoas que vemos na foto. Há, portanto, uma relação com o real: compreendemos que ela tirou essas fotografias em Londres, há três meses, de noite, etc. Mas quando vemos a foto não vemos nada correspondente àquilo que ela diz. De início, há uma correspondência um pouco vaga com uma credibilidade que cresce. Em seguida, progressivamente, no correr dos 18 minutos e 18 fotos, estamos no fim do filme e vemos um quarto, uma escrivaninha diante de uma janela, o que há sobre a escrivaninha, uma lâmpada, um espelho. Ela diz: “ah, esta foto eu tirei há três meses em Fez, é um pôr-do-sol em Fez”. “Podemos reconhecer Fez”, dirá ela, e vemos a escrivaninha e a janela, etc.

Esse filme mostra bem que a foto remete a estados do mundo. Em determinado momento, ela diz “eis uma foto”: vemos que tal foto é tirada dentro de um carro, o condutor é então tomado pelas costas, há o retrovisor e, no retrovisor, vemos longe ao fundo. “Esta é uma lembrança da infância, é a foto de meu pai, enfim, de meu padrasto, tal como eu sempre o vi; viajávamos juntos, era nos Estados Unidos, entre São Francisco e não sei mais onde, enfim, era nos Estados Unidos; eu estava atrás, via suas duas grandes mãos no volante e só via, de seu rosto, aquilo que se mostrava no retrovisor. É uma lembrança da infância”. E ela diz: “É uma lembrança da infância, mas não como as crianças delas se lembram, e é por isso que esta foto é uma lembrança. Enfim, é a foto que fiz recentemente, de uma lembrança que tive”. Pouco a pouco percebemos que estamos vendo uma foto de infância, mas não como são as fotos de infância: ela fotografou há um mês uma lembrança da infância. Não vemos nem seu pai nem os Estados Unidos: a foto está na provocação da palavra à cegueira que exige a composição do olhar. O objeto que vemos flutua entre elas como um espectro de um mundo que não existe mais, de sua infância, de um pai que não está mais aí, de um país: não vemos o porquê de, sobre essa foto, ela ter necessidade de dizer que foi há anos, nos Estados Unidos, uma vez que fora há um mês, na memória dessa viagem que fez com seu pai. Esse filme é uma obra-prima sobre a desrealização do olhar em face da imagem.

Aliás, o que ela diz, tecnicamente, sobre os objetos é verdade. Por exemplo, em certo momento, vemos uma foto como

duas botas, como as de Van Gogh. Antes que as vejamos, vemos a fotógrafa dizer “bem, é uma foto que tirei em Londres, em um pub, gosto muito dos pubs”, e, de pronto, vemos que a foto mostra, ao lado das botas, um vazio. Ela diz: “eu estava em pé, com esses dois homens; com este – ela mostra um sapato –, com este eu perdi contato, o outro é ainda um amigo, gosto muito da atmosfera dos pubs”. Ela conta uma história. E então, de modo repentino, diz: “o que me importava nesta foto era, efetivamente, trabalhar com a falta de foco na parte de baixo – que está desfocada – e com essa luz branca – de fato, tudo está branco – que descia desde o canto – e também aí, realmente, há uma luz branca –, é uma lembrança da Inglaterra”. Sem parar, estamos entre o que vemos e o que ela diz mas não vemos: a referência ao quadro de Van Gogh e o que ela mostra ao jovem, o que ela faz entender ao mostrar-lhe. Essa mudança do que damos a ver, do que damos a entender, do que fazemos crer, é o regime da fotografia, compreendido neste o da fotografia documental.

O que dizemos, o que escrevemos, o que contamos, intrinsecamente faz parte daquilo que fazemos ver. Se mostramos a foto sem dizer nada, sem palavra, como um material bruto, nós a damos à visão de um outro sem construir uma relação entre o ver e o fazer ver por meio da palavra e da partilha da crença. A foto não é uma prova do real, mas ela sempre coloca em jogo, como toda imagem, a relação de confiança e de crença que um olhar tem em relação a um outro olhar.

Em meu trabalho sobre o fotojornalismo dou grande importância ao que é dito do país e do momento em que uma foto foi tirada, àquilo que me dão a ver, à razão pela qual tal foto fora tirada, e ao que ela pode significar para quem a tirou. Em muitos casos, penso ser a foto inútil, desinteressante ou excessiva, pois não se dirige mais a mim como alguém que partilharia a possibilidade de construir, de minha parte, o que ela quer dizer. Ainda que eu tenha necessidade de um efeito de real, a imagem o excede, e é sobre tal excesso que se constrói a liberdade do outro, a quem nos endereçamos. Mas se essa liberdade é abandonada, é preciso ver sobre qual base de partilha: há aí um caminho dos regimes de crença diferentes que podem ir da credulidade à confiança, e da confiança a uma necessidade de liberdade.

Acabo de escrever um texto em que homenageio Sophie Ristelhueber, pois penso que em seu trabalho sobre o Iraque e a Palestina – no qual não vemos nem a guerra, nem o guerreiros, nem as vítimas – ela não mostra cenas, nem teatraliza o conflito. Pelo contrário, é o que ela não mostra que faz ver e, portanto, compreender. Ela se considera totalmente oposta às fotos do fotojornalismo: não é uma reportagem, é um objeto político e, ao mesmo tempo, suficientemente artístico, pois ela compõe, trabalha, ela faz as coisas não importa como.

Acho que isso nos esclarece também sobre o que temos direito de exigir dos fotojornalistas que trabalham em demasia, como na revista *Choc*, por exemplo, em que vemos até onde pode ir a obscenidade na apreensão do real. A obscenidade do real pode ser algo lamentavelmente trivial: é a pretensão de tudo mostrar, em vez de retirar. Assim, como diz Comolli para o cinema documentário: “quando vou fazer um documentário, começo por me perguntar sobre o que não vou mostrar. Começo decidindo o que não mostrarei”. Começamos pela retirada, depois vemos o que deixamos para ser visto: construímos o fora de campo. E para a fotografia é o mesmo: é preciso sempre construir seu fora de campo.

Entrevista publicada originalmente em: <http://sens-public.org/spip.php?article500&lang=fr>

Tédio na leitura de Beckett

Olga Kempinska
UFF

Resumo

Ao deslocar a questão da monstrosidade do domínio da temática para o domínio da estética voltada para a relação de fruição, este artigo debruça-se sobre o tédio enquanto uma componente do efeito da leitura. Descrito por Baudelaire como um “monstro delicado”, o tédio, de fato, revela um forte potencial de tolher a configuração da forma. Frequentemente comparado à névoa, à poeira e à lama, fenômenos muito diferentes da tradicional hibridação formal associada à noção de monstrosidade, o tédio remete à informidade. Ele se deixa experimentar na leitura de narrativas de Beckett por meio de um ritmo que não culmina, impedindo a formação de representações, e suscitando uma reação ambivalente de repulsa e de atração.

Palavras-chave: Tédio; Monstrosidade; Ritmo; Samuel Beckett; Estética.

Résumé

En déplaçant la question de la monstrosité du domaine de la thématique vers celui de l'esthétique concernée par la relation entre le lecteur et l'œuvre, l'article se penche sur l'ennui en tant que composante de l'effet. Décrit par Baudelaire comme un “monstre délicat”, l'ennui révèle de fait un fort potentiel d'empêcher la configuration de la forme. Fréquemment comparé à la brume, à la poussière et à la boue, phénomènes distincts de l'hybridation formelle traditionnellement associée à la notion de monstrosité, l'ennui relève de l'informaté. Il se manifeste pendant la lecture des textes de Beckett à travers d'un rythme qui ne culmine pas, en empêchant la formation de représentations et en suscitant une réaction ambivalente de répulsion et d'attraction.

Mots-clés: Ennui; Monstrosité; Rythme; Samuel Beckett; Esthétique .

Mas a chuva a pregava no chão, a amassava com a grama
e a terra numa espécie de pasta lamacenta, não uma pasta lamacenta,
uma espécie de pasta lamacenta.

Samuel Beckett

“Um dia há de saber-se por que, no nosso século, tantos grandes artistas escreveram tantas obras ilegíveis”, notou com seu característico atrevimento o escritor emigrante Witold Gombrowicz, para confessar ainda em seguida: “Com uma verdadeira admiração, com um sincero reconhecimento tive que interromper muitas leituras que por demais me entediavam”¹. Entre autores mencionados, sem pudor, como aqueles que suscitam excessivo enfado, Gombrowicz – que, como veremos, é, de fato, um dos importantes expoentes do tédio –, menciona, por exemplo, Kafka. Ainda que não as cite, as narrativas de Beckett, sem dúvida, também poderiam constar na provocativa lista gombrowicziana de livros que caem das mãos. Na leitura de Beckett, mesmo aquela muito atenta, algo parece relutar em configurar-se, algo não toma forma, insistindo em demorar-se numa monstruosidade amorfa, tal uma neblina cinzenta, uma poeira ou uma lama, que é, aliás, uma das imagens mais recorrentes na poética beckettiana. Comparável a um amálgama sem articulação, o tédio nada tem a ver com os monstros confeccionados da hibridação animal, vegetal e humana. Ao contrário daquela exorbitância de formas, na experiência do tédio trata-se, antes, da impressão do contato com uma estranha substância, quase inexistente e, contudo, capaz de dissolver as formas mais horrendas. Lendo as narrativas de Beckett, tive, de fato, a impressão de algo que se obstinava em arrastar-se, não se completando, permanecendo vago e informe, trazendo consigo uma estranha lentidão – uma lentidão, por assim dizer, cada vez mais intensa – acompanhada de uma específica sensação de estagnação e frustração.

Vale a pena perguntar-se então por que Baudelaire, que tanto investigou uma das formas do tédio moderno, o *spleen*, utilizou em seu endereçamento ao leitor das *Flores do mal*, poema no qual Barbara Dalle Pezze e Carlo Salzani veem um verdadeiro “manifesto do tédio”², justamente a expressão “monstro delicado”³. De que “delicadeza” – suavidade, brandura, sutileza – pode tratar-se no caso do tédio? Capaz de engolir o mundo em um bocejo, o monstro delicado, quase imperceptível, ao contrário do impacto visual dos monstros horripilantes, revela seu potencial de tudo banalizar e nivelar – se não aniquilar – até os piores males e pecados. Mas donde viria toda essa força que,

1. GOMBROWICZ, Witold. *Dziennik 1953-1958*, 1997, p. 153.

2. DALLE PEZZE, Barbara, e SALZANI, Carlo. “The Delicate Monster: Modernity and Boredom”, 2009, p. 7.

3. (...). Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais, / Aos símios, escorpiões, abutres e panteras, / Aos monstros ululantes e às viscosas feras, / No lodaçal de nossos vícios imortais, // Um há mais feio, mais iníquo, mais imundo! / Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito, / Da Terra, por prazer, faria um só detrito / E num bocejo imenso engoliria o mundo; // É o Tédio! (...). BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, 2015, p. 97.

segundo Baudelaire, de longe supera em periculosidade os monstros mais hediondos? Para procurar a resposta a essa pergunta, talvez valha a pena investigar a experiência do tédio como uma componente da relação de fruição, deslocando, dessa maneira, a questão da monstruosidade do domínio da temática para o domínio da estética. Ainda que tenha crescido recentemente o número de considerações aprofundadas acerca do tédio na história social da cultura, na estética da recepção prevalecem sobretudo suas apreensões negativas, aquelas que persistem em considerá-lo como acidental e indesejável. Geralmente, o tédio – se é que surge como questionamento – é rapidamente relegado a fazer parte de um vago conjunto de inaptidões do leitor, relacionando-se obscuramente com um repertório cultural insuficiente ou com uma atenção faltosa. Por outro lado, uma vez que desde a afirmação, em 1931, dos lugares vazios como imprescindíveis articuladores da relação estética na fenomenologia da leitura de Roman Ingarden⁴, a teoria da recepção tem cada vez mais acolhido diversas formas da negatividade, investigando seu genuíno potencial estético, a experiência do tédio, quem sabe, também mereça uma análise menos simplória e unilateral.

É interessante notar ainda que Walter Benjamin, em 1933, ao debruçar-se sobre as mudanças das formas narrativas, e ao lançar sobre a experiência do tédio um olhar bastante saudoso, a tenha associado à lentidão – tão bem expressa pela palavra alemã *Langeweile* –, e descrito enquanto perdida no contexto da intensa aceleração rítmica da vida moderna. Apesar de desconsiderar sua tensão específica, responsável, como veremos, por sua ambivalência – talvez, mais sensível nas formas de tédio experimentadas em meio à vida urbana e à indústria cultural –, Benjamin não deixou, contudo, de apontar para um interessante potencial estético do tédio, tornando-o propício à recepção daquilo que as narrativas contêm “em camadas muito profundas”⁵, ou seja, enquanto não dito e latente. E se, para Goya, o sonho da razão produz monstros, para Benjamin, “o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”⁶.

4. Cf. INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*, 1973.

5. BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*, 2010, p. 204.

6. *Ibidem*. p. 204.

O tédio e a negatividade

Na esteira do pessimismo de Schopenhauer, o próprio Beckett, no ensaio juvenil sobre Proust, de 1931, que pode ser lido como um esboço de sua “teoria estética”⁷, enxerga na experiência do tédio a característica mais relevante e mais elementar da existência humana:

7. POTHAST, Ulrich. *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit: über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, 1989, p. 13.

Os períodos de transição que separam adaptações consecutivas (já que nenhum expediente macabro de transubstanciação poderá transformar as mortalhas em fraldas) representam as zonas de risco na vida do indivíduo, precárias, perigosas e férteis, quando por um instante o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser.⁸

8. BECKETT, Samuel. *Proust*, 1986, p. 14.

9. A complexidade semântica do tédio traduz-se em suas diferentes expressões linguísticas: *ennui*, *Langeweile*, *nuda*, *boredom*, entre outros; talvez, apesar das tentativas de se captar as características gerais do tédio enquanto uma experiência tipicamente moderna e pós-moderna, não seja de todo vão levar em conta sua diversidade, tal como se costuma fazer no caso da melancolia, à qual correspondem vocábulos e realidades culturais irredutíveis: “*acedia*”, “*desengano*”, “*spleen*”, “*Stimmung*”, “*saudade*”, entre outros (Cf. LAMBOTTE, Marie-Claude. “*Mélancolie*”, 2004, p. 758-765).

10. SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*, 2006, p. 20.

11. BECKETT, Samuel. *Malone morre*, 2014, p. 32.

12. *Ibidem*, p. 40.

13. *Ibidem*, p. 66.

14. *Ibidem*, p. 67.

15. *Ibidem*, p. 69.

Na visão beckettiana da existência o tédio surge como o dado básico, como a experiência que recobre o todo da existência, sendo interrompido apenas por momentos de sofrimento. No âmbito dessa visão da vida, no qual “viver” equivale ao “tédio de viver”, torna-se também visível a distinção entre o tédio e a tradicional melancolia⁹. Ainda que tenha relações genealógicas com o rico campo semântico das expressões do desgosto de viver, no tédio moderno, com efeito, pouco sobra daquele tradicional encanto que abria caminho à associação da melancolia “com a sabedoria, a sensibilidade e a beleza”¹⁰. O tédio não parece ter vínculos fortes com o regime do excepcional – tradicionalmente, o do gênio melancólico –, mas, ao contrário, com o domínio do repetitivo, comum, cotidiano e corriqueiro.

Em Beckett, a experiência do tédio manifesta-se como tema sobretudo em *Malone morre*, texto cujo protagonista-narrador, nem mais conseguindo arrastar-se, conta-se histórias para passar o tempo que o separa da morte. Repetidas vezes Malone interrompe seu gesto de contar com a constatação de um tédio, inevitável, invencível e desalentador: “Que tédio. E chamo isso de jogar”¹¹; “Me pergunto por que estou falando de tudo isso. Ah sim, é para me desentediarmos”¹²; “Que tédio. E se passasse para a pedra? Não, seria a mesma coisa”¹³; “Tédio mortal”¹⁴; “*Suave mari magno*, sobretudo no desembarque. Que tédio. E eu que acreditava ter tudo tão bem arranjado. Se pudesse usar meu corpo me jogaria pela janela”¹⁵. É justamente em *Malone morre* – publicado entre *Molloy* e *O inominável*, portanto, enquanto texto intermediário na trilogia do esvaziamento da representação –, que o tédio se encontra transformado em uma das questões principais. Para além de surgir como tema, o tédio da narrativa impressionou-me também como efeito experimentado durante minha leitura: de linha em linha, de página em página algo dificilmente descritível parecia delongar-se, confundir-se, dar voltas, descumprindo expectativas, e levando à impressão de fazer-me esperar à toa. Esparsas e incertas gratificações de humor ambivalente acrescentavam à essa sensação de espera em vão uma estranha sensação de impregnar-me por uma substância levemente pegajosa, tal minério.

Ao procurar descrever melhor esse efeito como uma forma de negatividade experimentada durante o ato da leitura, li alguns estudos que situam Beckett no âmbito da literatura do absurdo e da crise da linguagem. Muitos pesquisadores traçam

paralelos entre sua trilogia e o Novo Romance¹⁶, no qual a indeterminação cronotópica e psicológica, a repetitividade e o uso da focalização externa resultam em um excesso de observação, fazendo com que o leitor experimente uma saciedade específica da ubiquidade do “real”. Paulo Leminski assinalou, no entanto, uma profunda divergência estética entre a proposta francesa e a beckettiana, ao notar que “o crispado desespero metafísico-apocalíptico de Beckett nada tem a ver com a neutra objetividade tecnocrática do *nouveau roman*, no qual a recalcada religiosidade protestante de Beckett nada tem a fazer”¹⁷.

De fato, em Beckett, o excesso parece ter a ver não com os detalhes dos objetos observados, mas com o próprio funcionamento das palavras. Deparei-me então com um ensaio de Olga Bernal, de 1969. A autora, uma sobrevivente de Auschwitz, relaciona a crise da representação em Beckett a uma solidão atroz, que não deixa de fazer eco à angústia pascalina – Vivian Mercier chega a sugerir que “se Pascal tivesse sido romancista, quem sabe, teria escrito um equivalente seiscentista de *Malone morre*”¹⁸ –, da qual os seres humanos procuram escapar por meio de diversas distrações e jogos, tais como, por exemplo, o divertimento que consiste em inventar e contar histórias. Além disso, para viver é também preciso inventar sua própria história, em um genuíno gesto de inventar-se. Mas “para brincar de ‘histórias’, é preciso ter ‘brinquedos’”¹⁹, ou seja, palavras. Bernal é uma das primeiras a observar a estrutura da brincadeira especificamente beckettiana, que parece ser feita com brinquedos estragados. Pois suas palavras dão a impressão de estabelecer referências e temas apenas para logo anulá-los perversamente. Os brinquedos, parece, não funcionam como deveriam.

Afinal, não seria possível brincar com brinquedos estragados? Brincadeira séria – um jogo cuja aposta é vida ou morte –, as narrativas de Molloy, de Malone e do Inominável abandonam a vontade de ganhar e abraçam a vontade de perder, fazendo da experiência do tédio um elemento constitutivo do efeito estético.

Segundo Wolfgang Iser, que explora a negatividade inerente à recusa do sentido na estética beckettiana nas páginas finais de seu *Ato da leitura*, os textos da trilogia expõem o leitor a uma considerável densidade de negações primárias. Responsáveis pela constituição da referencialidade, as negações primárias irremediavelmente afetam a construção das frases e a configuração do tema, fazendo com que o leitor se depare com uma grande dificuldade na formação das representações. A invencível sensação de que a leitura do texto beckettiano envolve um esforço empreendido (e renovado) à toa encontra, dessa maneira, uma explicação bastante convincente: “o leitor experimenta o constante cancelamento das significações do texto que ele criara e,

16. Cf. FRIEDMAN, J. Melvin. “Samuel Beckett and the Nouveau Roman”, 1960, p. 22-36.

17. LEMINSKI, Paulo. “Beckett, o apocalipse e depois”, 1986, p. 149.

18. MERCIER, Vivian. *Beckett/Beckett. The classic study of a modern genius*, 1977, p. 171.

19. BERNAL, Olga. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, 1969, p. 181.

20. ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura*, 1999, p. 187.

21. BECKETT, Samuel. *O inominável*, 2009, p. 29.

22. Ibidem, p. 39.

23. Idem. *Malone Morre*, 2014, p. 88.

24. Idem. *O inominável*, 2009, p. 39.

25. Idem. *Molloy*, 2014, p. 54.

26. LEMINSKI. “Beckett, o apocalipse e depois”, 1986, p. 155.

por causa dessa negação, é impelido a observar a natureza projetiva dessas significações atribuídas ao texto”²⁰. O próprio narrador de *O inominável* formula, aliás, um diagnóstico parecido ao comentar seu gesto de narrar enquanto “afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas”²¹, como, por exemplo, na frase “Eu disse que aqui tudo se repete mais cedo ou mais tarde, não, ia dizê-lo, depois reconsiderarei”²². Frequentemente, esse procedimento paradoxal explora os deslizos e os interstícios entre função referencial e metalinguística:

Em breve, quer dizer, daqui a dois ou três dias, para falar como quando me ensinaram os nomes dos dias e me surpreendi que fossem tão pouco numerosos, e agitava meus pequenos punhos gritando, Mais! Mais! e o significado dos mostradores, e o que é isso, dois ou três dias, no fim das contas, a mais ou a menos, uma piada.²³

Outras vezes, ainda, é o próprio acúmulo da negatividade que acaba por desafiar a lógica e por confundir a fronteira entre negação e afirmação: “Eis aí um que não é como eu não saberei jamais não ser”²⁴. Outras confusões surgem também na fronteira entre ficção e realidade: “Dizer é inventar. Falso como se espera. Você não inventa nada, acredita inventar, escapar, não faz mais que balbuciar sua lição, restos de um castigo, tarefa decorada e esquecida, a vida sem lágrimas, tal como você a chora”²⁵. Após a experiência da tradução de *Malone morre*, Leminski chegou a esboçar uma lista de interferências relativizadoras ou anuladoras, que “intoxicam” a linguagem beckettiana: “talvez”, “quem sabe”, “de certa maneira”, “visto de um certo ângulo”, “se bem me lembro”, “se os meus olhos não me enganam”, bem como adjetivos tais como “certo”, “algum”, “qualquer”²⁶.

Ao negar o que acaba de ser afirmado, ao tomar expressões ao pé da letra, ao oscilar entre os níveis referencial e metalinguístico, a linguagem beckettiana atrapalha não apenas os voos da imaginação leitora, mas até mesmo a própria experiência da emergência do sentido. Em vez da constituição da representação, que culminaria a tensão relacionada ao esforço do percurso do texto, experimentamos o funcionamento – ou antes a disfunção – da própria linguagem. Nossa atenção alimenta-se com vacilantes lampejos de humor ambivalente que dificilmente provocam o riso (que constituiria uma culminação e, com isso, alguma solução da tensão psíquica). É como se tivéssemos em mãos um brinquedo quebrado – digamos, um carrinho sem uma roda –, que não serve muito bem para brincar de corrida, mas que não deixa de produzir um estranho fascínio devido a sua composição faltosa. Pois um brinquedo defeituoso frequentemente deixa à mostra seu mecanismo. A falta, a abertura e o desnudamento não podem senão exercer um efeito

de atração, convidando-nos a prosseguir, a levar mais longe a desmontagem, mais um pouco, para ver o que tem dentro, para descobrir como o brinquedo é feito, como funciona. Ou como poderia funcionar. A exploração do mecanismo afasta-nos cada vez mais do movimento da própria brincadeira. Podemos então dizer que Beckett faz o leitor fazer com as palavras tudo aquilo que Baudelaire havia descrito como a vã exploração do brinquedo em busca de sua alma: “A criança vira e revira seu brinquedo, esfrega-o, agita, bate com ele na parede, joga no chão. De quando em quando, faz com que recomece seus movimentos mecânicos, às vezes em sentido inverso”²⁷. Substituída pela exploração e pela desmontagem do mecanismo, a própria brincadeira não continua, não avança, não se conclui, e a experiência da leitura do texto beckettiano, ao invés de se dar como uma atividade de alimentar e de satisfazer a curiosidade por meio da constituição e da acumulação de sentido, assemelha-se, antes, a uma constante protelação. O próprio movimento da leitura – em *O Inominável* até mesmo os parágrafos se tornam cada vez mais raros, dificultando a localização de pausas, fazendo com que o leitor mergulhe em um amálgama que preenche páginas e páginas –, arrasta-se de forma tenaz e indeterminada. Onde foi que eu parei? – Pergunta-se o leitor querendo prosseguir com a leitura: uma pergunta desesperançada, uma vez que a disposição gráfica do texto torna inevitável a perda de orientação (no meu exemplar de *O Inominável*, de segunda mão, há marcações com caneta nas margens...).

Dessa maneira, pode-se também ver no recurso à língua estrangeira, gesto fundador da poética de Beckett, uma prática solidária do gesto de estragar a brincadeira, substituindo-lhe a desmontagem dos brinquedos. O próprio bilinguismo da obra beckettiana revela-se, nesse sentido, inerente à elaboração de uma poética da afirmação da tradução enquanto “paradigma dos intercâmbios linguísticos”²⁸. Falar torna-se, de fato, equivalente a traduzir – e, aos olhos de Beckett, somos todos péssimos tradutores de nós mesmos –, enquanto que assistir à encenação desse processo de má tradução na recepção do texto de Beckett tem na experiência do tédio sua componente necessária.

O tédio e o ritmo

É comum associar o tédio à repetitividade e à monotonia, poucas vezes, contudo, explica-se por que estas o produzem. Para investigar essa questão e para captar melhor a monstruosidade específica manifesta na relação estética com o texto

27. BAUDELAIRE, Charles.
“Morale du joujou”, 1853, s/p.

28. ARROJO, Rosemary.
Tradução, Desconstrução e Psicanálise, p. 51.

beckettiano procurei compreender a experiência do tédio enquanto uma experiência rítmica. Antes de tudo, tornou-se necessário explicar em que sentido a experiência rítmica enquanto tal deve ser pensada como relacionada à produção de uma forma e como intrinsicamente voltada para a culminação. Pois parece que, na experiência da leitura dos textos de Beckett, são justamente esses os elementos responsáveis pelo efeito do tédio.

É no trabalho de Nicolas Abraham, que procura descrever o alcance do ritmo na experiência estética, debruçando-se sobre sua natureza a partir do âmbito interdisciplinar da fenomenologia e da psicanálise, que a indagação acerca da expectativa de culminação rítmica encontra sua formulação convincente. “Em vez de falarmos da ‘percepção do ritmo’, seria melhor falarmos da ‘ritmização da percepção’”²⁹, nota Abraham, ressaltando a reciprocidade inerente à consciência rítmica, que se cria enquanto forma ao criar seu objeto. A ritmização da percepção é também acompanhada de uma experiência de desrealização, “pois a consciência ritmada é em certo sentido prisioneira do ritmo que implacavelmente leva a efeito a protensão daquilo que vem depois”³⁰. Ao nos entregarmos ao ritmo em uma experiência sugestiva e envolvente, que beira encantamento, vemo-nos também mergulhados em uma tensão específica, inseparável da expectativa que “nada mais é do que o esboço de um momento futuro que tira sua motivação dos movimentos passados”³¹. Lançando mão da visão fenomenológica do tempo, segundo a qual a experiência do presente é inseparável da retenção do passado e da protensão do futuro, pois “o presente vivo, como o todo, é composto”³², Abraham assinala que a experiência da articulação da temporalidade coincide com a expectativa de repetição.

Quanto à orientação da repetição rítmica para a culminação, esta encontra sua plena explicação apenas quando a visão fenomenológica da reciprocidade rítmica é enriquecida pela teoria psicanalítica da economia da repressão do desejo inconsciente. De fato, uma vez que a realização do desejo se vê constantemente frustrada, e que aquilo que se realiza é sempre “algo outro”, diferente do desejado, “o presente não pode solidificar-se em uma satisfação definitiva; precisa, antes, deslizar implacavelmente na direção de um outro presente”³³. Nesse sentido, a própria formação da subjetividade em sua relação com a repressão do desejo, ou seja, enquanto uma história de repressões, coincide com a criação de uma temporalidade marcada pela tensão. Assim, no processo da recepção do texto literário, as identificações simbólicas sucessivamente internalizadas pelo leitor veem-se diretamente envolvidas na dinâmica da repressão sendo, com isso, marcadas pelo caráter extratemporal do desejo. Em um certo sentido, o leitor realiza a identificação apenas para ultrapassá-la. Como explica Abraham, se na dinâmica afetiva da identificação os afetos possuem o caráter eminentemente

29. ABRAHAM, Nicolas. *Rhythms. On the Work, Translation and Psychoanalysis*, 1995, p. 21.

30. *Ibidem*, p. 23.

31. *Ibidem*, p. 75.

32. SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*, 2004, p. 147.

33. ABRAHAM. *Rhythms*, 1995, p. 114.

prospectivo, é porque as identificações simbólicas são rapidamente transformadas em novos obstáculos da realização do desejo:

Qual é a base dessa necessidade tipicamente humana de manter vivo o desejo e de ludibriá-lo por meio de satisfações apenas simbólicas? A pergunta toca ao próprio motivo da criação do tempo. A resposta deve ser procurada no domínio no qual a psicanálise situou o problema desde o início: na imaturidade sexual da criança (...). Simplificando um pensamento complexo, pode-se dizer que o verdadeiro fundamento da criação do tempo remete ao inevitável conflito da imaturidade que propulsa o sujeito de um estágio de desenvolvimento a outro. Em cada estágio, uma forma de satisfação é reprimida em prol da outra, que se torna ao mesmo tempo nova e simbólica da precedente. Concomitantemente, novos obstáculos são internalizados através de identificações simbólicas. O escopo do ego vê-se progressivamente aumentado.³⁴

34. Ibidem, p. 115-116.

No processo da leitura, a possibilidade de realização de uma identificação simbólica depende sobretudo da formação de representações. Ora, dado que na fruição do texto beckettiano a emergência da representação é constantemente atrapalhada pela densidade das negações primárias, a experiência da leitura depara-se com entraves justamente no que tange à experiência da culminação. De fato, sem a formação de representações, não há possibilidade de se realizar as identificações simbólicas, e, assim, nada se cumpre, nada culmina, e nada pode ser ultrapassado. Com isso, nada avança nem se desenvolve, ao contrário, algo parece desacelerar. O leitor continua sempre “na mesma”, enxergando, eventualmente, na própria dificuldade de locomoção dos personagens beckettianos, que estão muito longe de *ir em frente*, questionando, antes, o “mistério de caminhar”³⁵ – amarrados em uma cadeira, caindo de bicicleta, rolando escada abaixo, dando voltas, perdendo-se, rastejando, ou imobilizados, para citarmos alguns exemplos – uma metáfora de sua relação com o texto. E pior: à medida que se percorre as páginas, a sensação de ficar parado, de não conseguir avançar, é cada vez mais pungente, transformando-se em uma sensação de estar preso. Com isso, a experiência rítmica assemelha-se em Beckett à imobilização da tensão, à colocação da culminação em uma situação de constante deferimento, à interminável insatisfação, que produzem como seu efeito justamente o tédio.

35. Cf. STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx. Roupas, memória, dor*, 2008.

O tédio e a fruição

À primeira vista, devido a sua relação com o deferimento da culminação, o tédio aparece sobretudo como uma experiência

36. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, 2013, p. 33.

37. PHILIPS, James. “Beckett’s Boredom”, 2009, p. 110.

38. Ambas palavras provêm de “*niechęć*”, que expressa a ideia de carência (Cf. BRÜCKNER, Aleksander. *Słownik etymologiczny języka polskiego*, 1929, p. 358-359).

39. GOMBROWICZ. *Dziennik 1953-1958*, 1997, p. 89.

40. *Ibidem*, p. 147.

41. *Ibidem*, p. 477.

42. *Ibidem*, p. 478.

negativa. No entanto, tal como a espera da morte que é o tema de *Malone morre* – a espera é um dos temas mais recorrentes de Beckett –, da mesma maneira a espera frustrada do leitor da narrativa beckettiana por algo que não chega a efeito não deixa de ser profundamente ambivalente. Nesse sentido, vários autores insistem, de fato, na ambivalência específica do tédio no qual o excesso (de tempo) se conjuga com a falta (de evento); a repulsa (da aflição) com a atração (do irresistível mergulho), enfim, o prazer com o desprazer. Em que sentido seria então possível enxergar na tensão que não se resolve e no ritmo que não culmina uma experiência esteticamente produtiva? Barthes, por exemplo, em sua teoria irreverente da fruição, chega a aproximar o tédio do gozo e a afirmar que “o enfado não está longe da fruição”³⁶, insistindo na complexidade da irresolução, própria ao tédio. James Philips, ao associar o tédio beckettiano à noção heideggeriana de ambiência, enxerga em meio a sua experiência traços da estrutura do prazer negativo, característico do sublime, constatando ainda: “Beckett curte o tédio”³⁷.

A ambivalência específica do tédio parece remeter a sua situação instável entre carência e excesso. É justamente dessa maneira que a palavra “tédio” (*nuda*; em polonês), surge, por exemplo, nas páginas do diário de Gombrowicz. Em polonês a palavra compartilha sua etimologia com a palavra “náusea”³⁸ e ambas se relacionam com a ideia de falta. Em Gombrowicz, o tédio surge inicialmente associado à carência, sendo sinônimo de expressões tais como “desinteressante”, “desprovido de vida”, “não divertido”, “sem espírito de jogo”. Assim, por exemplo, ao falar sobre as comissões, o escritor polonês associa o tédio à falta de interesse: “Mesmo que me mandassem uma delegação com música e flores, não participaria das comissões, que me dão um tédio mortal”³⁹. Na descrição de esforço do seu próprio estilo, Gombrowicz traça uma equivalência entre o tédio e a falta de vida: “Conseguí mostrar de modo, parece, não tedioso, mas divertido, ou seja, humano e vivo, como a forma se cria entre nós, como ela nos cria”⁴⁰. Na famosa provocação “Contra os poetas”, o tédio é descrito como o efeito dos poemas, remetendo ao excesso de repetição em sua forma: “E, no entanto, eu me coloco frente a vocês e afirmo que não gosto nem um pouco de poemas e que chego a ficar com eles entediado”⁴¹. “Por que não suporto aquele canto monótono, continuamente elevado, por que me fazem dormir o ritmo e a rima, por que a linguagem dos poetas parece-me a menos interessante de todas?”⁴². O excesso surge, aliás, na aproximação entre o tédio e a ideia de algo “demasiado sério”. Mas o exemplo mais pungente da relação entre tédio e excesso surge em Gombrowicz no chocante exemplo da reação ao sofrimento de bilhões de seres humanos: “Repeti em voz alta ‘me dá tédio o sofrimento

nessas quantidades’ e fiquei ouvindo o sentido dessas palavras, estranho, incrível mesmo, e tão meu (humano)”⁴³. Notemos de passagem que os pesquisadores que procuram ver no tédio uma emoção adaptativa, comparam-no ao excesso análogo ao estado de saciedade alimentar e até mesmo ao “nojo suscitado por comidas tóxicas”⁴⁴.

Um dos temas recorrentes do diário do escritor emigrante, elaborado a partir de 1953 – portanto, contemporâneo do existencialismo e de *Malone morre*, publicado em francês em 1953 e em inglês em 1956 –, o tédio analisado por Gombrowicz não se limita à apercepção negativa unilateral, tingindo-se frequentemente de outras nuances e tornando-se ambivalente. Ao refletir, por exemplo, sobre o sofrimento das moscas e do mundo animal, e sobre a relação do ser humano com a natureza, o escritor chega a experimentar uma certa vertigem do tédio e, dessa maneira, um de seus sinônimos, “não atraente”, sofre uma significativa desestabilização, passando a oscilar entre repulsa e atração:

Sim. Mas como conciliar essa minha descoberta do sofrimento universal com aquilo que anotei ontem – com aquela aversão de reconhecer o mundo extra-humano, inferior? Esse é um dos meus mais estranhos dilaceramentos. Fico assombrado com o suplício inferior e todo meu ser volta-se para seu desvelamento. E, no entanto, fico tomado por um tédio gelado, por uma quase-sonolência na hora de tentar me igualar com esses viventes no modo de existir e quando tento atribuir-lhes o pleno direito de ser. Trata-se de um pensamento cansativo e sonolento: será que porque está acima das minhas forças?⁴⁵

Envolto na dinâmica complexa de atração e repulsa, o tédio torna-se um lugar emocional e esteticamente instável, uma passagem aberta entre nojo e indiferença. Além disso, o tédio releva-se em Gombrowicz como marcado por um movimento de direção reversível. Com efeito, quando critica a seriedade excessiva da retórica, o escritor relaciona o tédio a uma *contagiosa* falta de espírito de jogo: “o mundo se tornou estúpida e mortalmente sério e as nossas verdades, às quais recusamos o espírito de jogo, ficam entediadas e, vingando-se, passam também a entediarnos”⁴⁶. Experimentado como pegajoso, o tédio revela seu potencial de gerar o efeito de reciprocidade.

Uma vez que o tédio parece, de fato, intensificar a nossa tendência a “desnaturar” ou até a inverter “a relação sujeito-objeto”⁴⁷, a relação de fruição que o envolve como um de seus componentes dificilmente permite o controle da distância estética. Observemos como, no trecho de *Malone morre*, o abuso de uma expressão idiomática, “não custar nada”, faz oscilar a atenção leitora entre a função referencial e a metalinguística, gerando

43. GOMBROWICZ, Witold. *Dziennik 1959-1969*, 1997, p. 184.

44. TOOHEY, Peter. *Boredom. A lively history*, 2011, p. 33.

45. GOMBROWICZ. *Dziennik 1953-1958*, 1997, p. 372.

46. *Ibidem*, p. 116.

47. CATALUCCIO, Francesco M. *Gombrowicz filozof*, 1991, p. 12.

um certo efeito humorístico; como a afirmação e a contradição se confundem por meio da aparentemente inocente expressão “na pior das hipóteses”, desestabilizando a formulação do tema; como, afinal, aquilo que deveria ser o objeto da representação – um abrigo –, por meio de um excesso de sua especificação, perdendo muito de sua verossimilhança, transforma-se em um lugar de confinamento:

Mas para passar agora a uma outra ordem de considerações, talvez seja lícito desejar a Macmann, porque desejar não custa nada, eventualmente uma paralisia generalizada poupando na pior das hipóteses os braços se isso é concebível, num lugar impermeável tanto quanto possível ao vento, à chuva, ao barulho, ao frio, às grandes ondas do calor como no século VII e à luz do dia, com um ou dois edredons úteis para tudo e uma alma caridosa, digamos, semanal, encarregada das maçãs cortadas e das sardinhas no azeite destinadas a adiar até os extremos limites do possível o prazo fatal, isso seria maravilhoso.⁴⁸

48. BECKETT. *Malone morre*, 2014, p. 103.

49. BAUDELAIRE. *As flores do mal*, 2015, p. 97.

50. SVENDSEN. *Filosofia do tédio*, 2006, p. 133.

51. WALSER, Robert. *Absolutamente nada e outras histórias*, 2014, p. 45.

52. LA ROCHEFOUCAULD. *Reflexões ou sentenças e máximas morais*, 2014, p. 96.

No desequilíbrio característico do tédio, tudo aquilo que remetia à tradicional monstruosidade com sua insistência no disforme – àqueles “monstros ululantes”⁴⁹ do poema de Baudelaire –, é carcomido pelo amorfo. Com o tédio, *praticamente* invisível, a tradicional forma mal configurada atribuída ao regime do monstruoso vê-se ameaçada pela dissolução e, assim, a uma forma malfeita segue-se uma falta de forma, colocando em questão os limites da própria monstruosidade. Na leitura das narrativas de Beckett, ao experimentar o funcionamento da própria linguagem, o leitor experimenta também o próprio tempo enquanto algo que reluta em avançar. Surge então aquela específica “temporalização da temporalidade”⁵⁰, anunciada no início do século XX por Robert Walser, que colocou em uma de suas breves narrativas a seguinte observação: “somente por tédio alguém dá ouvidos aos murmúrios da alma”⁵¹. Ao mesmo tempo, o potencial dissolvente do amorfo releva-se dotado de uma energia paradoxal. “O tédio extremo serve para nos desentediarmos”⁵², constatou La Rochefoucauld, apontando para a complexidade da tensão específica do enfado e para sua iminente reversibilidade. E de fato, na leitura de Beckett, ao experimentar a estagnação rítmica relacionada ao constante cancelamento das significações do texto, o leitor se depara com a impossibilidade de realizar e, com isso, de ultrapassar suas identificações simbólicas. O estranho prazer estético parece remeter então à ambivalência do tédio enquanto excesso (de tempo) e falta (de sentido, produzido e ultrapassado). Pois na experiência da leitura das narrativas beckettianas algo nunca chega a termo, mas também, algo nunca se esgota. Solidário da temática da espera e da poética do monólogo interior relacionado à expressão do

pensamento emergente “mais íntimo, o mais próximo do inconsciente, anterior a toda organização lógica”⁵³, o tédio parece, de fato, avesso a qualquer conclusão.

Enquanto um excesso (de tempo) e uma falta (de evento), o tédio surge como uma pobreza paradoxal. Ou como uma riqueza paradoxal, se alguém preferir. Uma das perguntas que me faço, retornando aos textos de Beckett e lendo-os em um ritmo decrescente, levando um mês inteiro para ler aquele livro que da última vez li em uma semana, é se o tédio deve ser realmente combatido. Nesses nossos tempos que nada têm de novo, e que já se entediaram mil vezes de mentir sobre esse assunto, repetindo à saciedade aquelas prerrogativas mal digeridas da acumulação, no fundo das quais desde sempre ecoou o “cada vez mais” compulsivo do monstro voraz consumista, o tédio talvez seja a proposta estética. Ou, talvez, aquela velha pergunta pelo “como” também aqui seja a pergunta. Barthes parece já ter pensado nisso, quando escrevia: “Pode-se perguntar se há um modo falso e um verdadeiro de se entediar”⁵⁴. Pode-se também procurar por formas rítmicas de uma sensibilidade capaz de fruir o próprio potencial amorfo do tédio. Beckett parece ter feito um quase convite nesse sentido, ao dizer “mesmo o caminho mais enfadonho tem todo um outro aspecto, todo um outro enfado, na volta que na ida, e vice-versa”⁵⁵.

53. SALLENAVE, Danièle. “Em torno do ‘monólogo interior’: leitura de uma teoria”, 1976, p. 112.

54. BARTHES, Roland. *O grão da voz*, 2004, p. 16.

55. BECKETT. *O inominável*, 2009, p. 61.

Referências

ABRAHAM, Nicolas. *Rhythms. On the Work, Translation and Psychoanalysis*. Trad. B. Thigpen e N. T. Rand. Stanford: Stanford University Press, 1995.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *O grão da voz*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. “Morale du joujou”. In. *Le Monde Littéraire*, 1853. Disponível em : <http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/moraljou.htm>. Último acesso em 31.08.2016.

_____. *As flores do mal*. Trad. I. Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

- BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. A. R. Nestrovski. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- _____. *Malone morre*. Trad. A. H. Souza. São Paulo: Globo, 2014.
- _____. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2014.
- _____. *O inominável*. Trad. A. H. Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2010.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. Martins Barbosa e H. Alves Baptista. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1991.
- BERNAL, Olga. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Paris: Gallimard, 1969.
- BRÜCKNER, Aleksander. *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Cracóvia: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1929.
- CATALUCCIO, Francesco M. (org.). *Gombrowicz filozof*. Cracóvia: Znak, 1991.
- FRIEDMAN, J. Melvin. "Samuel Beckett and the Nouveau Roman". In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1960.
- GOMBROWICZ, Witold. *Dziennik 1953-1958*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- _____. *Dziennik 1959-1969*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. A. E. Beau et al. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. Trad. J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LA ROCHEFOUCAULD. *Reflexões ou sentenças e máximas morais*. Trad. R. Freire, d'Aguiar. Companhia das Letras, 2014.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. "Mélancolie". In: CASSIN, Barbara (org.) *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil&Le Robert, 2004, p. 758-765.
- LEMINSKI, Paulo. "Beckett, o apocalipse e depois". In: BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. P. Leminski. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, pp. 145-157.

MERCIER, Vivian. *Beckett/Beckett. The classic study of a modern genius*. New York: Oxford University Press, 1977.

PHILIPS, James. “Beckett’s Boredom”. In: DALLE PEZZE, Barbara, e SALZANI, Carlo (org.). *Essays on Boredom and Modernity*. Nova York: Rodopi, 2009. pp. 109-126.

POTHAST, Ulrich. *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit: über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.

SALLENAVE, Danièle. “Em torno do ‘monólogo interior’: leitura de uma teoria”. In: *Masculino, Feminino, Neutro. Ensaios de semiótica narrativa*. Trad. T. Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 105-126.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. Trad. A. de Oliveira Moraes. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx. Roupas, memória, dor*. Trad. T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Trad. M. L. X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TOOHEY, Peter. *Boredom. A lively history*. Londres: Yale University Press, 2011.

WALSER, Robert. *Absolutamente nada e outras histórias*. Trad. S. Tellaroli. São Paulo: Editora 34, 2014.

Desmantelando o monstro: o necrófilo de Gabrielle Wittkop

Anne Louise Dias

UnB

Resumo

Gabrielle Wittkop fez da sua literatura um instrumento de transgressão de tabus, reconhecendo, ao longo de sua obra, a angustiante admiração humana pelos *monstros cotidianos* (Foucault). O presente estudo tem como objetivo principal abordar seu primeiro romance, *Le nécrophile* (O necrófilo), publicado em 1972, através da análise do comportamento desviante da personagem principal, o necrófilo Lucien. Procuramos aqui, principalmente sob as perspectivas da psicanálise, desvelar o entrelaçamento dos conceitos de desvio, perversão e violência quando no embate de uma prática necrofilica descrita como fruto do sentimento amoroso e que, com isso, rejeita e refuta as concepções de como enxergamos e entendemos o monstruoso.

Palavras-chave: violência; necrofilia; monstro; Outro; Gabrielle Wittkop.

Abstract

Gabrielle Wittkop turned her literature into an instrument of taboo transgression, recognizing, throughout her work, the anguishing human admiration for *everyday monsters* (Foucault). The main objective of this paper is to address her first novel, *Le nécrophile* (The necrophiliac), published in 1972, through the analysis of the deviant behavior of its main character, the necrophiliac Lucien. We seek here, especially from the perspectives of psychoanalysis, to reveal the intertwining of the concepts of deviance, perversion and violence inserted in a necrophiliac practice described as the fruit of an amorous relationship and that, therefore, rejects and refutes the preconceptions of how we view and understand the monstrous.

Keywords: violence; necrophilia; monster; Other; Gabrielle Wittkop.

Se o que o movimento renascentista propôs foi dar ao homem a posição central em todo tipo de produção intelectual, o século XIX elevou o *indivíduo* ao primeiro plano. A mudança do entendimento das formas das relações sociais trazidas com a revolução burguesa transformou por completo o tratamento dado à sociedade pela literatura. Em outro plano, ainda que não tão distante assim, a evolução histórica trouxe rupturas também no que hoje compreendemos e designamos como monstro. É, sobretudo, a partir da literatura do Marquês de Sade, no final do século XVIII, que eclode a figura do celerado, da criminalidade monstruosa, do monstro moral, que vai destronar o monstro teatológico. E Gabrielle Wittkop está embebida desse contexto.

Nascida Gabrielle Ménardeau, na cidade de Nantes, na França, casa-se ao final da guerra com um desertor alemão homossexual, Justus Wittkop, e instala-se em Frankfurt, onde viveu até seu suicídio, aos 82 anos, em 2002. Historiadora e ensaísta, Wittkop fez da sua literatura um instrumento de transgressão de tabus e um retrato de sua distinta relação com a morte. Em 1972 escreveu seu primeiro romance, o sulfuroso *Le nécrophile*, publicado por Régine Desforges, no qual retrata a história de Lucien, um necrófilo em atividade. O curto romance, escrito sob a forma de diário íntimo, parecia ter surgido em quase total indiferença, mas as poucas críticas dirigidas à obra reconheciam o elegante objeto literário acabado de surgir. Em 2001, a autora ganhou público renovado quando o leitor e amigo Nikola Delescluse, unido ao editor Bernard Wallet, reeditou “La Mort de C., seguido do Puritain passionné” e publicou seu novo livro, “Sérénissime assassinat”, conto de estranheza e crueldade, ambientado na Itália do século XVIII.

O próprio estilo de Wittkop, muitas vezes associado àquele do Marquês de Sade, de La Fontaine e de Edgar A. Poe, tecido por uma linguagem simples, mas de intrincada delicadeza, abre-nos o caminho para o estudo de Lucien, protagonista de *Le nécrophile*, enquanto personagem desviante, por vezes perverso e violento, e igualmente decoroso amante – muito como a pena de Wittkop.

Nesse âmbito, o presente trabalho tem o objetivo de analisar o comportamento desviante do protagonista à luz de perspectivas advindas da sociologia da criminalidade, da filosofia e, sobretudo, da psicanálise para tratar as concepções de desvio, perversão e amor dentro do texto, elementos aliados ao embate entre o *Eu* e o *Outro*. A violência desse personagem literário é parte essencial para nós não apenas na análise da obra de Wittkop, mas também no que tange sua construção como produto e consequência de uma sociedade ocidental, que parece cada vez mais imersa no jogo brutal das relações afetivas; a literatura prostrando-se, então, como espelho das aflições da contemporaneidade.

Para atingirmos nossos objetivos, essa pesquisa se desenvolverá a partir da análise do personagem de Lucien, partindo do papel identitário dos monstros em nossa cultura ocidental para desembocarmos nas implicações da prática da necrofilia como absolução e como fusão das figuras de Eros e Tântatos, aqui estreitamente entrelaçadas.

Anormalidade e Necrofilia

Foucault, em seu curso dado em 1974-1975 no *Collège de France*, aborda, a partir de fontes teológicas, jurídicas e médicas, o problema do indivíduo considerado perigoso, nomeado no século XIX de “anormal”. A nomenclatura não é, portanto, acidental: o anormal é aquele que foge à norma. Em realidade, algo só é considerado desviante quando comparado ao ordinário, e o papel da audiência é significante na criação do comportamento desviado, sujeito à sanção social.

O olhar do outro me constrói e contextualiza-me em tempo e espaço. A alteridade não apenas implica o reconhecimento e a discriminação das categorias do *Eu* e do *Outro*, como também rompe com a ilusão do Mesmo – tanto em nível individual quanto coletivo – e traz à superfície “o último ponto de referência do Outro”¹: o monstro. A figura monstruosa surge como aquilo que é preciso negar, e sua representação, que une o impossível ao proibido, permite convencer o homem de que o real humano é racional. O conceito de alteridade, portanto, não se desvincula do de identidade, pois é com a percepção do desvio, do anômalo, que o homem pode pensar sua própria humanidade e normalidade.

Assim, Lucien pode ser considerado como um anormal, um *monstro cotidiano* (Foucault), porque nos faz atentar para a existência de sujeitos como ele, faz-nos reconhecer que todo indivíduo corre o risco de ser ou de se tornar monstruoso. Diante da presença do monstro, reconheço e asseguro minha normalidade. Nisso reside a angustiante atração do homem pelas figuras deformadas e amorais; a constatação da inquietante possibilidade de metamorfose, de *devenir-outro*. A conduta de Lucien, seu amor pela decomposição física, faz dele um personagem limiar, transeunte assíduo de uma ponte entre vida e morte; mais ainda, o personagem elimina a distância entre as instâncias, pois não há qualquer estranhamento entre o vivo e o morto.

Muito se esquece de que o apontado como anormal não suscita apenas indagações em torno de seu comportamento moral, mas suscita também uma série de questionamentos

1. GIL, José. *Monstros*, 2006, p. 17.

ligados ao campo relacional e cultural. Em algumas culturas antigas, a necrofilia era praticada como meio de comunicação com os mortos ao mesmo tempo em que outros a enxergavam como uma tentativa de fazer renascer entes recém-partidos. Geralmente citada como condição rara, pouco se sabe precisamente sobre a prática. O termo necrofilia, aliás, que une os étimos νεκρός [nekrós], “morto”, “cadáver”, e φιλία [filía], “amor”, logo, amor pelos mortos ou cadáveres, parece ter surgido pela primeira vez com o alienista e reformador clínico belga, Joseph Guislain (1797-1860) em *Leçons orales sur les Phrénopathies*, escrito no inverno de 1850. No século XX, Rosman e Resnick (1989) analisaram 122 casos de necrofilia ao redor do mundo procurando entender, através de aspectos físicos, biológicos e psíquicos, a atração e a excitação sexual por cadáveres.

As definições variam entre os diversos autores, mas é possível distinguir, de forma geral, três tipos de necrofilia: a necrofilia dita *verdadeira*, na qual são mantidas relações sexuais com mortos; a necrofilia *homicida*, em que há assassinato com objetivos sexuais premeditados; e a necrofilia *fantasiada*, que diz respeito a fantasias sobre atos sexuais com mortos sem a realização destas. O estudo de Rosman e Resnick foi importante porque evidenciou que psicose, deficiência mental e sadismo não são características inerentes à prática necrofilica, além de identificar mecanismos de defesa associados aos necrófilos: negação da perda, introjeção de uma figura parental, reação contrafóbica do medo de mortos e a (auto)transformação de passivo para ativo. Sempre diagnosticados com profunda baixa autoestima, os necrófilos procuram trabalhar em funções que possibilitem o fácil acesso aos corpos, e o motivo mais comum da prática é a posse de um parceiro que não resista e não rejeite os seus avanços.

Antes entendida como evidência de influências satânicas, a necrofilia nunca deixou de ser um tema produtivo. Wittkop cita a passagem do historiador e geógrafo grego Hérodoto, na qual ele menciona as precauções tomadas a fim de evitar o abuso de embalsamadores contra as belas mortas. Figuras históricas ilustres são associadas à prática, como Herodes, o Grande, Carlos Magno e o Rei Valdemar IV da Dinamarca. A necrofilia, em sua definição geral enquanto amor pelos mortos, estimulou o impulso criativo de vários escritores ao longo dos tempos, como Shakespeare (1599-1601) ou Cyril Tourneur (1608) até o Renascimento; teve seu fôlego renovado no século XIX, nos textos de Edgar Allan Poe, Théophile Gautier e Emily Dickinson; e desembocou no século XX através de Georges Bataille, William Faulkner, De Wargny, Cormac McCarthy, Bortnick, Davis e, finalmente, Wittkop. Mas, se o tema necrofilia é fio mediador que trespassa os autores supracitados, nenhum de seus personagens foi pincelado da mesma maneira. Todo monstro é original em

seu *modus operandi*, e Lucien surge como um novo caso a ser inspecionado.

O necrófilo de Wittkop

O que se conhece do personagem principal da narrativa de Wittkop surge como uma trilha de migalhas a serem reagrupadas: seu aspecto físico e sua personalidade são desvelados pouco a pouco no decorrer de *Le nécrophile*. O lucífugo carrega em seu próprio nome a contradição de sua existência, Lucien, ser de luz, é representado como um Lúcifer não rejeitado pelos Céus, mas um que *escolheu* e procura o recanto mais fundo do Inferno. Herdeiro da loja de antiguidades de seu pai, de sua aparência retemos apenas duas pequenas informações: a constatação da força de seus músculos superiores e a posição de seu membro por dentro das calças. Lucien descreve-se como nervoso, vulnerável, tímido e emotivo, ainda que assuma uma aura de tranquilidade, calma e prudência quando em contato com mortos. Obcecado por limpeza, um dos motivos pelos quais aprecia a condição dos cadáveres, “Ils ont déjà rejeté leurs excréments en quittant la vie”², ele admite que é possível que não se incomode com o odor dos mortos por já ter se acostumado a viver envolto por ele.

2. WITTKOP, Gabrielle. *Le nécrophile*, 2001, p. 10.

Enclausurado, primeiro, pela clandestinidade de suas ações, Lucien refere-se com frequência a seu estado constante de tristeza e a suas vestes negras, companheiras apropriadas em seus passeios a cemitérios e para o comparecimento aos funerais de futuros amantes. Estes, contabilizados, formam a soma de doze relatos amorosos concretizados, entre homens (cinco) e mulheres (sete), entre elas uma anã corcunda e nas mais variadas idades: idosos, adultos, jovens, crianças e um bebê.

O que vamos coletando sobre Lucien reside também nas relações, embora fugazes, que ele mantém com os vivos: entre as empregadas desconfiadas de seu comportamento, do rapaz que tenta seduzi-lo e pelos encontros com outros necrófilos no decorrer da obra. Os significantes confrontos com a Morte desenham-na, aliás, como um Destino inexorável.

Rastros da violência

Diversos campos da sociologia já tentaram identificar um conjunto de razões para os desvios, desde motivos individuais,

como biológicos e psicológicos, incluindo o desenvolvimento cognitivo e a interatividade social, até forças geográficas, culturais e estruturais. Por exemplo, *sociobiólogos* postularam uma teoria que considera a química do cérebro humano como determinante para o caminho desviante, enquanto *sociobiólogos evolucionistas* acreditam na existência de genes que controlam o padrão do comportamento humano. Em *Le nécrophile*, Gabrielle Wittkop não hesita em nos fornecer uma explicação psicanalítica para a conduta de Lucien. Nos hábitos masturbatórios, ainda quando criança – prática, aliás, à qual os médicos do século XVIII vinculam todo o arsenal de doenças corporais e mentais –, jaz o primeiro contato entre morte e prazer do personagem, pois é no odor exalado por sua mãe recém-falecida que o pequeno Lucien se vê assaltado pelo desejo necrofilico. O prazer pelo não-vivo atinge sem dúvida o campo da moral e são inúmeras as discussões sobre esse pretendido “crime sem vítimas”. Entretanto, a trajetória ficcional, cuja duração é de três anos, relata-nos que Lucien se conduz para a experimentação de uma realidade bem mais tangível: a violência corpórea.

Os conceitos de pulsão de vida e de morte introduzidos por Freud forneceram importantes subsídios para o entendimento da violência, nem por isso ficaram isentos de possíveis ambiguidades. Freud reconhece na vida psíquica do ser humano a existência de um instinto de desintegração (do organismo) que persegue a meta de conduzir à morte o ser vivo e manifesta-se como tendência de destruição e/ou agressão. A postulação dessas ideias encaminhou-nos à compreensão da violência primeiramente como a satisfação dos impulsos e desejos destrutivos. Em uma segunda instância, porém, a violência também se vincula às questões de justiça e é posta a serviço da preservação da comunidade e da vida cultural, como diferenciou Derrida na dicotomia de *law making violence* (violência fundadora) e *law preserving violence* (violência conservadora). De fato, todas as sociedades humanas sustentam modalidades de agressividade que foram consagradas por lei ou banidas e depreciadas de acordo com os hábitos sociais prevalentes.

Faz-se frequentemente a distinção entre violência e agressividade – agressividade como instinto natural e violência como emprego *desejado* de tal impulso – e é igualmente comum o entendimento de uma equivalência entre violência, irracionalidade e descontrole emocional. Embora não haja indicação de que Lucien se sinta moralmente incomodado por seus desejos, dentre os diversos adjetivos com os quais podemos descrevê-lo, a adjetivação de *irracional* e *descontrolado* parece ser pouco adequada. É verdade que o fetichismo é raramente visto pelos fetichistas como um problema, mas Lucien é constantemente confrontado com eventos violentos, e seu desgosto pelo

homem do cemitério que desventra uma jovem atriz morta, seu descontentamento pela comparação imprecisa entre necrofilia e vampirismo e seu ódio pela figura de Gilles de Rais³ comprovam o quão a brutalidade também o incomoda. Lucien revela-se meticuloso e inteligente no exercício de sua prática:

J'opère toujours avec une très grande rapidité et il ne me faut pas jamais plus d'une heure pour ouvrir la fosse, y descendre, soulever le couvercle du cercueil au ciseau à froid et, chargé du mort, remonter grâce à une technique soigneusement mise au point.⁴

Não obstante, a problemática da violência da necrofilia encontra-se em outras esferas. Impossível não evocar questões legais e, conseqüentemente, de poder. O criminoso é, por definição, aquele que prefere seu próprio interesse em detrimento das leis que regem a sociedade à qual pertence. E o crime é, portanto, “essencialmente da ordem do abuso de poder”,⁵ no qual o transgressor substitui a lei pela lei de *seu* desejo. A relação entre desejo, lei e prazer é particularmente estreita no caso dos perversos. Muitos necrófilos veem na prática da necrofilia a possibilidade de se colocarem como agentes da situação, ao se sentirem em total controle de seus parceiros sexuais. O medo de policiais, citado algumas vezes pelo personagem Lucien, comprova sua consciência em relação às regras sociais. Ele compreende que apenas se arremete contra pessoas incapazes de se defenderem e chega, ele mesmo, a chamá-las de *vítimas*:

Quelqu'un d'encore plus bête que moi eût peut-être évoqué Gilles de Rais, non pas tellement en raison de l'enfant, qu'à cause de la position choisie, favorable à l'épanchement sur le ventre de celui qui d'ailleurs n'était pas ma victime.⁶

Em uma das entradas de seu diário, o protagonista relata sua impotência frente a Gabrielle, uma vizinha dos tempos de adolescência, e como imaginava miríades de maneiras segundo as quais a morte poderia alcançá-la, afim de, finalmente, poder tocar seu corpo. A conduta perversa de Lucien não visa senão à dominação, ao assujeitamento. Diante dos mortos, Lucien é *superpoderoso*. É esse jugo em relação ao outro que, assim como em Sade, transforma a simples libertinagem, o desejo desviante, em monstruosidade.

Quando invocamos o jogo de poder nas relações de Lucien, somos logo confrontados com a questão da violência sexual. Sabemos que o estupro é um ato de controle e violência que usa os órgãos sexuais, e não apenas um ato sexual particularmente agressivo. Contudo, na legislação brasileira, a necrofilia configura vilipêndio de cadáver e não estupro. Isso porque duas

3. Gilles de Montmorency-Laval, Gilles de Rais, ou Gilles de Retz (1404–1440), barão de Rais e nome imponente do exército francês, lutou ao lado de Joana D'Arc. Foi acusado de estupro, tortura, mutilação e assassinio de mais de 150 crianças (alguns estudiosos chegam a estimar 800).

4. *Ibidem*, p. 26.

5. FOUCAULT, Michel. *Os anormais*, 2001, p. 115.

6. WITTKOP, Gabrielle. *Le nécrophile*, 2001, p. 66.

7. David Archard, apud. GOODWINN, Robin. *Inappropriate Relationships: the unconventional, the disapproved and the forbidden*, 2002, p. 183.

perguntas fazem-se essenciais na discussão: seria possível causar dor e/ou sofrimento a um corpo morto? Seria apropriado avaliar o ato da necrofilia em termos de violação do princípio fundamental do consentimento sexual? Já mencionamos anteriormente que a possibilidade de um parceiro não-rejeitante é motivo principal para a prática necrofílica (Rosman e Resnick apontam essa como a razão principal de 68% dos casos analisados). Lucien também se engaja, ainda que sem consumação de fato, em relações sexuais com uma mulher viva e, mesmo ali, a noção de permissão, para ele, não parece ser um empecilho. Além disso, Lucien sempre banha os mortos em água quente e entende o enternecimento da carne fria como uma aquiescência; enxerga sensualidade na protelação. A rejeição, aliás, é fonte de aborrecimento e induz o fim do prazer. Archard⁷, entretanto, defende que o interesse pessoal pode ser estendido muito além do corpo meramente biológico e, independentemente do efeito traumatizante indireto nos parentes da vítima ou mesmo da transgressão de tabus, a necrofilia seria moralmente errada e deve ser, sim, entendida como transgressão sexual.

Amor como absolvição

Se sexo, no sentido de contato físico, e morte estão intimamente ligados no personagem de Lucien, assim também se encontra o amor. O amor, como a necrofilia, é força equívoca, sexuada e transgressora de status social. Mas nem o amor, sentimento tão afamado, foge à dificuldade de conceituação. Os filósofos oscilam em pontos extremos. Platão afirma que, no amor, há o germe do universal. Schopenhauer amaldiçoa as mulheres que amam por darem continuidade à espécie humana. Kierkegaard, por outro lado, transforma o amor em pura experiência subjetiva, em meio de ascender ao supra-humano. Ele separa, ainda, o amor em três estados: o estado estético, de amor sedutor, egoísta; o estado ético, que corre em direção ao absoluto; e o estado religioso, sancionado pelo casamento. Na psicanálise, Lacan cerra a definição de amor com a de sexualidade. Ou melhor, divide-as afirmando que o sexual por si só não une, mas separa. Enquanto no sexo estamos em relação com nós mesmos pela mediação do outro, é somente no amor que o homem vai além do narcisístico. Isso porque a experiência afetiva é a experiência da diferença, da experimentação do ponto de vista do outro. O amor é a vivência da alteridade, pois impõe o confronto de duas representações diferentes. Seria, portanto, questionável classificar a necrofilia como um tipo de relacionamento. Voltamos sempre ao embate entre o *eu* de Lucien e o *outro* sujeito.

A importância do corpo faz-se mais uma vez presente. Apenas apreendemos a subjetividade do outro através de uma experiência indireta: a percepção das emoções e dos pensamentos só pode ser feita por mediação do corpo físico, de suas indicações corporais. Lucien, amante de cadáveres, mais do que ninguém, necessita da esquematização do interior pelo exterior. No espaço exterior, pode-se ver emergir a alma. Não é por acaso que o protagonista lamenta a evisceração de uma pretendida amante, pois é negado ao cadáver eventrado, mutilado, o lugar de sua alma. Na descoberta do corpo de seus parceiros – da *conciérge* que o presenteia com seus seios jovens; de Henri, o menino morto de escarlatina, que permite o acesso a sua entrada; da virgem de Ivry, que suga sua semente; em suas reações –, Lucien forma o vínculo íntimo com eles e os contempla “[je les contemp[le] longuement, reconnaissant de ce spectacle comme d’une grâce”⁸. É importante ainda ressaltar que amor e necrofilia não estão intrinsecamente ligados apenas no protagonista de Wittkop nem se configuram uma ferramenta literária. Jones (1931) e, recentemente, Aggrawal (2008) assinalaram, além da classificação tríade supracitada, outro tipo de necrofilia que constata a prática necrofílica entre pessoas que não suportam a perda de seus parceiros. Nesses casos, é comum a mumificação de entes queridos para a continuidade do contato sexual. O necrófilo acende a vida na morte. Faz as pazes com ela.

Mas, não há dois amantes na relação; o necrófilo ama sozinho. E é no vazio da relação sexual, em si mesma problemática, que Lucien está fadado à eterna repetição. Sinal irrecusável do conflito psíquico, a repetição é uma transferência do passado esquecido. Em Lucien, configura-se uma *repetição diferencial*, uma vez que fonte de transformações. Desse retorno às fantasias, às emoções passadas, ele se encarrega de uma missão. Pois, embora esteja clara a influência do complexo de Édipo na construção da perversão do protagonista da narrativa, não é a busca da figura materna o centro das relações de Lucien. Na verdade, amar os corpos após o óbito é uma forma de lhes oferecer tudo o que a morte os privou: da contemplação do corpo virgem, da atenção amorosa, do contato da pele. Com os gêmeos, o protagonista proporciona a união na morte. Ele lhes fornece a vida eterna e, em seu amor, parece aceder à “*vérité cosmique*”⁹, ao absoluto. Ao tempo que acolhe a eternidade. Incumbido de amá-los, Lucien sente-se perdoado e põe-se à altura da subjetividade. O necrófilo defende: “*Amour nécrophilique, le seul qui soit pur*”¹⁰.

A pureza desse amor altruísta une-se ao estilo escolhido na composição do romance. A necrofilia foi tema de diversas narrativas literárias, mas foi Gabrielle Wittkop que deu finalmente voz ativa ao amante dos mortos. A necrofilia requer a abolição total do olhar reprovador, da mediação do narrador, para

8. WITTKOP, Gabrielle. *Le nécrophile*, 2001, p. 91-92.

9. *Ibidem*, p. 91.

10. *Ibidem*, p. 49.

poder enfim ser contemplada. Álvares de Azevedo com Solfieri, personagem de *Noite na Taverna*, também elimina o intermédio do narrador, é verdade, mas deixa bastante clara a ocorrência singular de tal encontro, impulsionado principalmente pelo vinho ingerido. Ainda assim, não passa despercebida em *Noite na Taverna* a ligação inconfundível entre desejo e morte: a vítima de Solfieri sofrera apenas um ataque de catalepsia, mas a consciência do que havia acabado de acontecer encaminhou-a primeiro para o delírio e, depois, enfim, à morte. Lucien, por sua vez, parece nos atingir de forma mais profunda. Ele nos choca na mesma medida que nos comove, porque rompe com a dualidade sistemática do bom e do mau. Ele toca o campo de nossas resistências – de todas as resistências que compõem o não-eu – e faz-nos questionar a maneira pela qual o concebemos. Lucien alia o familiar às instâncias mais ocultas do ser. O amor necrofílico incomoda porque cria um personagem abominável com o qual podemos sentir empatia. Lucien é a representação assertiva de que amar os mortos é tão difícil quanto amar os vivos. É viver em pleno luto.

O amálgama

O irrefreável embate entre vida e morte não é recente. Sêneca já havia apontado como a natureza joga com os contrários e com a harmonia que deles deriva. Quando Freud reconheceu a presença do instinto de morte em nossa psique, também admitiu a existência de instintos de vida, reunidos sob o nome de Eros. Na verdade, os instintos de autopreservação exigem a mescla à agressividade para o seu funcionamento. E impulsos agressivos e cruéis se acham intimamente ligados ao prazer e à gratificação. Lucien é a prova de que a amalgamação entre morte e vida e, além, morte e amor, não pode ser destruída. Na mitologia, o ponto de fusão de dois em um leva à morte; Tristão e Isolda são arquétipos da ligação profunda entre morrer e amar. A angústia constante de Lucien serve igualmente como ponte entre vida, experiência amorosa e morte.

O necrófilo de Wittkop transita além do reino da vivência mundana e procura, na experiência do amor dos mortos, enxergar o não-ser, o não-sentido. Ele procura acordar o absurdo da existência humana. Lucien descende ao Hades no corpo de Suzanne – possivelmente sua primeira amante. Nela, ele vive a morte. E é ao transformar seu quarto em Templo da Morte que Lucien revela as incongruências de amar os mortos. O cadáver em si já é dual, pois nos aparece como sagrado e intocável,

divino e maligno, solene e perturbador. Mas, o que seria um golpe contra o sagrado é, em *Le nécrophile*, a transformação do corpo em objeto de um culto particular, um culto que honra, mais do que profana. Apagam-se os limites entre a sujeição sexual e a sacralização do corpo violentado. A metáfora com Jesus, “On eût dit quelque “ Christ au tombeau ” dans les bras d’un profane Joseph d’Arimathie”¹¹, feita pela própria Wittkop, faz-se, portanto, imprescindível. O Cristianismo seria então o exemplo supremo da utilização da intensidade amorosa dentro de uma concepção transcendente.

O depressivo é cativo do afeto. Na tristeza, ele se confunde com o Outro. Pode-se pensar que a perversão de Lucien seja uma defesa contra a depressão psicótica manejada em forma de tática de intimidade. No reconhecimento do corpo, Lucien precisa lidar com mais duas ideias contraditórias: o corpo é fonte de prazer, mas é também fonte de sofrimento. A multiplicidade das relações construídas no romance incide, sobretudo, em como o amor de Lucien é incapaz de viver a continuidade, porque ele mesmo é aniquilação. No personagem de Suzanne, com quem ele compartilha quatorze dias trancados no quarto gélido, sem comida, sem contato com o exterior, Lucien repreende-se por ter afastado “[j]’éloignais de Suzanne] tout ce qui pouvait lui nuire. Sauf moi, hélas!”¹². O necrófilo compreende que, se tivesse embalsamado Suzanne, ele poderia mantê-la junto a si pela eternidade. Entretanto, em sua cobiça de possuí-la, acaba permitindo a deterioração do corpo. Ele a cerca de sacos de gelo, porém logo percebe que seu egoísmo não permitiria a permanência de Suzanne em sua vida. Nunca mais. Esse jogo de oposições é tão singular que mesmo o odor do *bombyx*¹³, gatilho importante para a excitação de Lucien, é também anúncio de separação irrefreável causada pela putrefação. Se a morte completa, ela amputa logo em seguida. Tudo tem em si o germe da própria destruição.

11. Ibidem, p. 59.

12. Ibidem, p. 40.

13. Designação comum aos insetos lepidópteros, que incluem as mariposas, do gênero *Bombyx*. Seu representante mais comum é o *Bombyx mori*, vulgarmente conhecido como bicho-da-seda.

Considerações Finais

O presente trabalho procurou analisar o comportamento do protagonista do romance escrito por Gabrielle Wittkop, o necrófilo Lucien, evitando uma conceituação sistematizante de violência para compreendê-la em suas mais diversas manifestações, associada principalmente a uma conduta que escapa ao que se constitui como norma. Apresentamos aqui *amor e violência* de forma separada e em tópicos, por motivos meramente metodológicos, contudo, guiados pelo conceito de *diferença*, a

verdade que se coloca é a impossibilidade de separá-los. Existe fantasmagoria na existência de Lucien, porque, ao reconhecê-lo como outro, sou eu mesmo modificado em meu processo de autoidentificação. Não existe retorno depois de conhecer o monstro. Depois de abraçá-lo.

A violência que surge do amor é uma experiência de prazer perverso, ao mesmo tempo em que cria a ligação mais intensa de amor como alquimia sublime. O protegido de Hécate, deusa das encruzilhadas, habitante do submundo, reinventa o Inferno, agora não mais um lugar mítico para onde se encaminham as almas, e sim um corpo, um sepulcro onde deságua sua semente. Seu sexo. Seu coração.

Partilhar a trajetória de um personagem que não crê mais em sacrilégios, significa confrontar situações as quais muitas vezes preferiríamos ignorar. O desenterro do cadáver põe em questão nossa relação com o corpo gelado, inanimado, e principalmente com a Morte, verdade universal para todas as instâncias vivas. Um pouco como Humbert Humbert, o pedófilo padrasto de Lolita, de Nabokov, o Lucien de Wittkop, com seu humor negro e sutil, provoca-nos e questiona-nos: você consegue ver para além do perverso?

Referências

AGGRAWAL, Anil. “A new classification of necrophilia”. *Journal of Forensic and Legal Medicine*, n. 16, p. 316-320, 2009. Disponível em: <http://www.anilaggrawal.com/ij/sundry/news_and_notes/316_A%20new%20classification%20of%20necrophilia.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2017.

_____. *Necrophilia: Forensic and medical-legal aspects*. New York: CRC Press, 2010.

ALMEIDA, Rogério Miranda. *Eros e Tântatos: A vida, a morte, o desejo*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

AULAGNIER-SPAIRANI, Piera et al. *Le désir et la perversion*. Paris: Éditions du seuil, 1967.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. São Paulo: L&PM Editores, 1998.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Éloge de l'amour*. Paris: Flammarion, “Champs essais”, 2009.

DERRIDA, Jacques. “Force of law: The Mystical Foundation of Authority”. In: _____. *Deconstruction and the possibility of justice*. London: Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1992.

_____. *L’écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

COSTA, Jurandir F. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRAPPAT, Hélène (Org.). *La violence*. Paris: GF Flammarion, “Corpus”, 2000.

FREUD, Sigmund. “História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)”, *Além do princípio do prazer e outros textos*. In: _____. *Obras completas*, v. 14. Trad. Paulo César de Souza. Companhia das Letras. São Paulo: 2010.

_____. “Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos”. In: _____. *Obras completas*, v. 15. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. São Paulo: Jorge Zahar, 2003.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2006.

_____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d’Água editores, 1997.

GOODWIN, Robin; CRAMER, Duncan. *Inappropriate Relationships: the unconventional, the disapproved and the forbidden*. London: Routledge, 2002.

KLEIN, Melanie; RIVIERE, Joan. *Amor, ódio e reparação: as emoções básicas do homem do ponto-de-vista psicanalítico*. Trad. Maria Helena Senise. Rio de Janeiro: Imago editora, 1970.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, “Folio essais”, 1987.

LOBO, Sônia (Org.). *Violência: um estudo psicanalítico e multidisciplinar*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

PAJAZCKOWSKA, Claire. *Conceitos de Psicanálise: Perversão*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Ediouro, 2005.

PONTALIS, Jean-Bertrand (Dir.). *L’amour de la haine*. Paris: Gallimard, “Folio essais”, 1986.

ROSMAN, Jonathan P.; RESNICK, Phillip J. "Sexual Attraction to Corpses: A Psychiatric Review of Necrophilia". *Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law*, n. 17, p. 153-163, 1989.

ROSSI, Henri. "La nécrophilie comme chaste pratique. Propos sur *Le nécrophile* de Gabrielle Wittkop-Ménardeau". In: CASTA, Isabelle. *Le chaste et l'obsène*. Paris: Editions Publibook, 2004.

SAVIGNEAU, Josyane. "Gabrielle Wittkop". *Le Monde*, Paris, 25 déc. 2002.

_____. "Gabrielle Wittkop, sulfureuse et convenable". *Le Monde*, Paris, 19 janv. 2001.

WITTKOP, Gabrielle. *La Marchande d'enfants*. Paris: Éditions Verticales, 2003.

_____. *Le nécrophile*. Paris: Éditions Verticales, 2001.

_____. *Les Départs Exemplaires*. Paris: Édition Verticales, 2001.

_____. *Sérénissime assassinat*. Paris: Éditions Verticales, 2001.

Entre os corpos das ruínas

Jacqueline Ceballos Galvis
IEL-UNICAMP

Resumo

A escrita de Boris Pahor está impregnada pelas marcas da catástrofe. Mais de uma língua deixa passar corpos famintos, maltratados, feridos, usados, abusados, gaseados, queimados, violentados, esquartejados; corpos humanos, animais, vegetais, inclusive anticorpos, doenças, vírus, que não deixaram de ser transpassados pela guerra. Esse transbordamento do sofrimento, da exposição e da experimentação dos corpos vibra a carne viva entre os signos do testemunho, e se mostra como uma das monstruosidades mais terríveis cometidas na história. Nesse sentido, tenta-se questionar o controle sobre o corpo que se encontra no cerne das práticas do regime nazifascista, assim como essa articulação entre domínio e luta, que não tem deixado de emitir signos e fissuras entre a literatura e o pensamento nos diferentes âmbitos da cotidianidade.

Palavras-chave: Testemunho; corpo; guerra; catástrofe; ruínas.

Resumen

La escritura de Boris Pahor está impregnada por las marcas de la catástrofe. A más de una lengua deja pasar por cuerpos hambrientos, maltratados, heridos, usados, abusados, gaseados, quemados, violados, descuartizados; cuerpos humanos, animales, vegetales e incluso anticuerpos, enfermedades, virus, que no dejaron de ser traspasados por la guerra. Ese sufrimiento desbordado, la exposición y la experimentación de los cuerpos vibran en carne viva entre los signos del testimonio, mostrándose como una de las monstruosidades más terribles cometidas en la historia. En ese sentido, se intenta cuestionar el control sobre el cuerpo, que se encuentra en el centro de las prácticas del régimen nazi-fascista, así como la articulación entre dominio y lucha, que no ha dejado de emitir signos y fisuras entre la literatura y el pensamiento, en los diferentes ámbitos de la cotidianidad.

Palabras-clave: Testimonio; cuerpo; guerra; catástrofe; ruinas.

Em *Necrópole*, relato autobiográfico e testemunhal de Boris Pahor, a língua singular plural do testemunho se oferece, se passa, se expõe ao grito sobrevivente do corpo. Na corporeidade despedaçada de uma linguagem exiliada, sem inimistar-se com a luz nem com as sombras, o escritor é tomado, se aventura nessas memórias dolosas, corporais, orgânicas, espaciais e não só temporais. Arrisca-se no que não se deixa calar, no abismo incrustado nas entranhas. Na noite inelutável que se manifesta no olhar nu daqueles que se foram para não voltar, e nessa infinita finitude não cessam de revoltar, de perturbar, de arruinar as melhores vontades conciliatórias, rebeldes às sínteses reconciliatórias.

O controle sobre o corpo se encontra no cerne das práticas do regime nazifascista. Uma das primeiras medidas a partir de 1933 foi a esterilização dos grupos minoritários no combate à miscigenação com judeus, negros, ciganos, entre outros chamados de “moralmente inferiores”, “cabendo só ao Reich definir os critérios de moralidade social e reprimir a prática à miscigenação, fatal para a pureza da raça ariana”¹. Já em 1934, momento de auge nacionalista, E. Levinas², à contramão das crescentes complacências idolátricas e ciente de que o pensamento não pode ignorar as feridas e as emergências do tempo, escrevia *Algumas reflexões sobre a filosofia do hitlerianismo*, por meio das quais argumenta sérias questões que permitem pensar a respeito da “limpeza racial” e das políticas próprias da germanização em marcha, cuja obstinação pela suposta pureza remarca o jargão da autenticidade que lembra Adorno, se cristalizaram perversamente no extremo limite dos fornos. Herdeiro do cruzamento entre tradições e sob a inspiração de pensadores como Franz Rosenzweig, Husserl, Heidegger, entre outros, Levinas evoca no seu ensaio o corpo que, nesse momento, só se olhava como o que servia para demarcar *essencialismos* e purismos terríveis, para voltar a colocá-lo como campo chave da luta de forças e discursos que continuamente disputam seu domínio. O inaudito questionamento nesses tempos em que poucos estavam acordados pedia atenção urgente ao ressurgir do mal elementar, e das potências primitivas reprimidas que nele revoltavam. Com as bandeiras da terra e do sangue ondeando-se no horizonte, e a apatia dos povos que entregavam sua angústia à nova imagem de adoração, Levinas lembra aqueles alertadores de incêndios que, como Benjamin e outros atentos às ruínas do tempo, nas suas passagens e viagens foram receptivos diante das camadas restantes e esquecidas a cada instante pelo discurso da história que se tenta impor sobre a multiplicidade. Ainda que no seu momento fossem pouco escutados, suas vozes inquietas ressoam entre nós e provocam ao pensar, ao fazer, ao escrever, à escuta dos vestígios no presente.

1. STIVELMANN, Michael & Raquel. *A marca dos genocídios*, 2001, p. 272.

2. Como sobrevivente judeu de nacionalidade lituano-francesa foi vítima da catástrofe e teve que suportar o espinho no coração pelo desaparecimento de muitos familiares. E vale lembrar que não apenas aqueles textos em que o pensamento marcado pelo caráter ético não cessa de responder ao desastre de tantos assassinados pela mesma expressão soberba da totalidade, mas também seus *Carnets* escritos nos anos de cativo de 1940 até 1945.

Entre os campos de trabalho forçado, os seres humanos eram reduzidos a instrumentos de labor. Ali, o corpo desnaturalizado das vítimas devia apagar-se com a velocidade relâmpago dos massacres. Nessa experiência limite, cada um tentava salvar seus despojos como podia. O insaciável abismo dos fornos e as cicatrizes errantes se inserem nele e o estilham; portar e suportar o desastre latente em cada poro demanda pensar *outra-mente* entre nós isso que somos: corpo; e reformular as representações que se fazem dele segundo os modelos obsoletos e cúmplices da denegação sofrida por séculos. Desejo de poder que se concentra sobre os corpos e, ao mesmo tempo, feroz recalque; jogo de boas consciências e puritanismos interessados no que a história mostrara às terríveis consequências. Essencialismos que acreditam em uma origem pura, esquecendo a heterogeneidade primordial que nos constitui, pois ela atenta contra a manipulação descarada que se pretende. Por aquilo que a homogeneização compacta e o estreitamento paulatino dos limites levariam ao afogamento progressivo. O sistema de domínio não se limita ao governo e às instituições, pois é obvio que pretende estender suas cabeças até as camadas mais íntimas da vida da cidadania, entre os espaços públicos e privados. A concepção ideológica que ostenta quer dar conta de tudo, nada poderia fugir da abertura do seu horizonte pressuposto de antemão. Não admite a diferença, pois qualquer oposição se toma como nociva e susceptível de purga ou extermínio.

Nesse sentido, não se poderia deixar de mencionar aqueles carrascos que desempenhavam o labor de cientistas, acadêmicos e doutores no regime nazista e a brutalidade das suas práticas, na missão obstinada e elaborada com detalhe de controle dos corpos até as mais íntimas fibras e em nome da mesma ciência, que nem sequer se envergonhava pelo servilismo ao domínio absoluto da vida e da morte; talvez nesses momentos extremos de confusão e mudança das aparências, a própria ciência, ao fim, deixava manifestada entre as sombras terríveis a outra face das suas luzes?

Não se pode esquecer a importância da medicina para um regime que pretendia perpetuar-se baseando sua ideologia na conservação das origens arianas e na respectiva discriminação de outras coletividades, ao serem qualificadas como inferiores.³ Através das ciências médicas pretendia-se que essas ideias contassem com a solidez da comprovação científica. Assim, por meio de muitos experimentos destinados a demonstrar a natureza da origem ariana, houve naturalização e banalização da violência na qual se pretende perpetuar os carrascos, isto permite ver como as tentativas de legitimação do genocídio foram mais longe, revelando as monstruosidades que o sonho da raça pode engendrar nos seus laboratórios, academias, campus

3. Além de todo um arsenal de propaganda e desprestígio, procurava-se o apoio em bases pseudocientíficas, em teorias como a “hierarquia das raças”, formulada por pensadores europeus do século XIX, segundo a qual “alguns grupos teriam mais valor do que outros, em termos físicos, biológicos, culturais. Essa higienização étnica estava diretamente associada à teoria do darwinismo social”. *Ibidem*, p. 271.

4. *Ibidem*, p. 68.

5. De fato, desde 1943 o campo de *Struthof Natzweiler* dispôs de uma câmara de gás e um crematório financiado pelo Instituto Anatômico da *Reichsuniversität* de Estrasburgo, a cargo do médico, capitão e membro da seção científica da SS, August Hirt, que deu instruções diretas e preparou pessoalmente o modo para que muitas vítimas fossem gaseadas, os números de registro tatuados na pele apagadas, partidos seus membros, decapitadas, saqueadas, queimada a cabeça à parte dos outros órgãos. Logo no fim da guerra, exceto um corpo dos 86 conseguiu ser identificado, o judeu Menahem Taffel. Essa marca terrível, quase ilegível, que se resistiu ao negacionismo dos carrascos, não cessa de alentar a memória. E testemunha mesmo sem testemunha, como os corpos estão expostos às mais terríveis violências, codificados, reduzidos violentamente a ser apenas uma cifra qualquer, algo menos que um zero. Cf. COURAND, Raymond, *Un camp de la mort en France: Struthof Natzweiler*, 2005.

6. “Além das execuções sistemáticas, a câmara de gás instalada em agosto de 1943 estava destinada para fornecer cadáveres para os experimentos praticados pelos médicos da SS no Campo de Struthof e na Universidade de Estrasburgo. Pelo pedido dos três médicos do campo, ela foi levantada onde, antes da invasão alemã, era um hotel. O quartel geral e o campo em que se tenha tornado dificulta imaginar que a montanha de Struthof antes da guerra fosse um campo esportivo reconhecido cujo hotel fundado em 1930 hospedava aos turistas e esquiadores que chegavam no inverno. Agora

e campos, salas de vivisseção e mortificação: “Aqui como se pode comprovar, se encontra a mesa de disseção na qual o professor da Universidade de Estrasburgo realizava experimentos bacteriológicos”⁴. Boris Pahor lembra as vivisseções e experimentos bacteriológicos e como se controlava convenientemente a saúde dos prisioneiros e os tempos de morte, de acordo com as quantidades de gás que deviam receber segundo a sua utilidade experimental. Ele admite que preferia ficar diante do forno crematório do que em lugar de estar próximo dos azulejos da crueldade amareleta da mesa de vivisseção.

Entre os modos de inferiorização do corpo, pode-se lembrar o Instituto Anatômico da Universidade de Estrasburgo (próximo a Struthof) e a coleção de esqueletos do doutor Hirt⁵, que reunia 86 dentre as 130 pessoas, que ordenou trasladar desde Auschwitz em 1943⁶. Todos aqueles corpos conservados em álcool de 55 graus foram despedaçados e queimados; de forma que o professor Hirt não teve a chance de realizar os seus modelos de homínídeos, nem de desossar os corpos para ficar, pelo menos, com os esqueletos. Operação que, talvez, tivesse a intenção perversa de servir de testemunho às gerações futuras, para que, ao ver os corpos embalsamados e os órgãos e a anatomia discriminada desses ossos, soubessem que em algum momento existiram “raças impuras” chamadas judia ou cigana, entre outras, cuja diferença já não havia que temer, pois já teriam sido exterminadas. No entanto, seus vestígios estariam confinados aos vidros dessa sórdida galeria. Aquelas “raças” consideradas inferiores eram destituídas de sua humanidade enquanto eram exibidas como os troféus de caça do conhecimento. Procurava-se anular a diferença de tal modo que fossem consideradas, para sempre, como outra entre as espécies extintas, exibidas nos museus do progresso. Assim, se alguns grupos de visitantes passassem por ali, poderiam, tranquilamente, fazer a pergunta impertinente que diz: Por que isso aconteceu? A resposta confiada do guia, que, com gesto de obviedade, diria: isto era necessário, não foi um massacre, mas um logro inestimável da nossa espécie e seu duto intelecto.

Há poderes e interesses terríveis que se inscrevem nessa exposição irremediável dos corpos. Esses mesmos corpos submetidos a tratos que não dá para qualificar de inconcebíveis, pois foram suplícios concebidos sim, e até metodicamente, com planos e milhões de listas em mãos e registros dos deportados nessa rede desenfreada de corpos semimortos e de doenças que se transportavam pelas vias ferroviárias que conectavam as diferentes frentes nazifascistas.

E tantos outros instrumentos fabricados especialmente para internar-se nas imediações da agonia das entranhas abertas para, depois, eficaz e eficientemente, devolvê-las ao nada.

Assim, Boris Pahor se pergunta pelo perfil psicológico de quem inventou aquelas tesouras (instrumentos frios e enormes aptos para arrastar os corpos quase cadavéricos até as duchas e logo ser jogados dentro dos fornos). Lembrando os planos radicais de limpeza e higienização que se propôs o regime, e diante das torturas alongadas, as inacabadas marchas da morte, o sofrimento inútil, o azote constante dos carrascos, o desamparo e as marcas do genocídio entre os corpos jogados no chão, o sobrevivente reflete:

Era uma forma de agonia prolongada; assim como era uma agonia prolongada o enfraquecimento sem fim dos corpos famintos. Ao que parece, o alemão precisa do ritmo de um lento, refrado sadismo com que torturar a si mesmo na expiação dos antigos crimes da sua raça. Nesta funérea loucura, os desvios sexuais tinham um papel bastante importante, considerando o zelo com que o regime se dedicava a esterilizar e castrar.⁷

A sintomatologia desses gestos, entre outras infinitudes de questões, talvez mostre como, na coleção pretendida pelo doutor Hirt, as fragilidades desses corpos expostos a tais condições expõem a impureza, a inevitável heterogeneidade; a infinita contaminação, mas também o medo patético, o inegavelmente visceral, a náusea traduzida em desejo de domínio e rancor diante da vida e da morte, apartadas e conservadas entre as vitrines das instituições científicas e educativas, para que servissem de prova incontestável do poderio. São esses cadáveres que ainda servem de mordida às ignomínias do presente, por isso não se podem esquecer seus cacos. Foram e são os restos sinistros do que as ciências, a medicina e a biologia, não podem desfazer-se, pois eles portam as marcas do desastre e daí solicitarem infinitamente a não aprisionar a ninguém nas determinações biológicas.

Memórias abismais dos corpos cinzentos, das que não apenas a medicina precisa lembrar-se, mas também as ciências experimentais da atualidade, quando tudo corre o risco de reduzir-se à competência; uma marcha acelerada, teste e desenvolvimento instrumental, genocida salubridade. Onde os corpos de todos, não só dos humanos, mas, sobretudo, dos viventes não humanos, e, inclusive, das máquinas e das coisas, se tornam apenas os meios de um sistema de progresso, expansão e extermínio, técnico e racionalmente concebido, que não conhece fins distintos de si mesmo. E não tem desculpas aquela retórica baseada no instinto de conservação do que procura perpetuar-se. Processo de devastação dos corpos levado à cabo em nome das pretenciosas ambições das quais as ciências não podem simplesmente desaparecer-se. Há a seguinte inscrição em honra daqueles que foram assassinados pelo doutor Hirt, na placa comemorativa que data de 11 de dezembro de 2005:

sei pelos livros que li, que ao professor Hirt foram entregues oitenta corpos, homens e mulheres, que o comandante do campo Kramer tinha matado com o gás entre estes ladrilhos brancos depois de recebê-los de Auschwitz. O professor Hirt guardava-os com todo o cuidado no Instituto Anatômico de Estrasburgo para estudar, neles, as particularidades somáticas do homem “inferior””. PAHOR, Boris. *Necrópole*, 2013, p. 250.

7. *Ibidem*, p. 236.

*En mémoire des 86 victimes juives assassinées en 1943 au Struthof par August Hirt, professeur à la Reichsuniversität nazie de Strasbourg. Leurs dépouilles reposent au cimetière israélite de Cronembourg. La Faculté de Médecine française de Strasbourg annexé était repliée à Clermont-Ferrand. Souvenez-vous d'elles pour que jamais plus la médecine ne soit dévoyée.*⁸

8. Em memória das 86 vítimas judaicas assassinadas em 1943 em Struthof por August Hirt, professor da Reichsuniversität nazista de Estrasburgo. Seus restos mortais encontram-se no cemitério israelita de Cronembourg. A faculdade de medicina francesa de Estrasburgo foi anexada ao Clermont-Ferrand. Lembre-los de modo que a medicina nunca mais seja pervertida.

Porém, nem centos de placas adiantam para apagar os gritos e as memórias das milhões de catástrofes que, em nome da cega auto conservação de uma espécie, e sob a cumplicidade de uma medicina descarrilhada, para tomar o título do livro do doutor Blaha. A carnificina não para entre as instalações legalmente invioláveis dos laboratórios de pesquisa e, das fábricas de processamento na carreira pela conservação, entre outros lugares, que sendo muito próximos do sem saída dos campos, ainda que, com desmedidas diferenças, continuam violentando cruelmente tantos corpos vivos, não apenas humanos, mas também animais, sob o auspício do Estado. A literatura de testemunho em Boris Pahor deixa ressoar o transbordamento violento dos limites, as vozes dessas outras vítimas da destruição, os animais que sofrem, mas, sobretudo, para referir-se nesse traço ao mesmo tempo àqueles seres humanos que são animalizados violentamente pela exclusão, o racismo, o totalitarismo, o poder soberano.

Várias imagens que entrecruzam o sofrimento animal às condições inumanas dos prisioneiros nos campos de concentração vêm ao encontro da testemunha quando se aventura entre as sombras de Struthof. Assim, poderia lembrar-se aquele momento em que as sobrevivências do campo levam, entre montagens e sequências de imagens, que talvez só uma câmera poderia registrar, lá e aqui, quando aquilo a que se submetia aos prisioneiros não está nem muito longe nem muito próximo das fábricas de produção de alimentos baseados em animais. O retorno a Struthof é enxergado por Pahor como a volta do homem adulto ao local onde foi criança, quando a realidade era olhada segundo a perspectiva do pequeno, mas também do extremamente vulnerável e nu, como um animal famélico que se consome impotente no seu cativado. A propósito dessa animalização dos prisioneiros levada pelos nazistas, em *Necrópole* é possível perceber algumas marcas textuais que perpassam o corpo da escrita. Ali se podem encontrar, entre as massas de cativos, seres secos reduzidos às condições últimas e que foram destituídos do estatuto de humanos para virar zebras, bípedes, piolhos, ratos, pássaros famintos, aves magras, para seres despossuídos cruelmente do seu nome, expostos ao abismal na fragilidade das suas existências, em nome da bestialidade soberba dos amos. O que talvez, por outro lado, se poderia relacionar, em certas questões com a literatura de testemunho que

oferecem entre outros, Coetzee, em textos como *A vida dos animais*⁹, onde a partir dos depoimentos, os diálogos das personagens e o conflito do drama de milhões de viventes, não apenas homens, nem só humanos, mas também outros animais, se entrecruzam narrativas testemunhais dessa outra dor intraduzível, literatura exposta à nudez da ferida, ao olhar estranho e íntimo, in-familiar das alteridades, desses outros animais, destinerância e heterogeneidade indissociáveis do testemunho, que mesmo na sua singularidade irreduzível deixa ressoar mais de um desastre. Assim, entre essas latências se denunciam as práticas sacrificiais que ainda se repetem, em nome dos santos da ciência, do progresso e da segurança.

O abjeto relacionado ao visceral, ao abismal corporal, não deixa de lembrar os animais. Estranhamente a literatura, essa estranha instituição, deixa em algumas ocasiões passar entre suas pegadas os rastros *Unheimlich* desse outro olhar que gera comoção nas entranhas, se deixa transpassar entre margens sinistras que interferem e tornam indefinidamente instável qualquer limite entre dentro e fora. No tremor o corpo exposto tão desmedidamente à abjeção dos campos procura aferrar-se a algo que lhe permita não desintegrar-se na densidade das sombras e do silêncio. Esse drama vivido pelo corpo na sua luta entre a esperança de sobrevivência e a desesperança de estar submetido ao ritmo frenético e esmagador da guerra perpassa a escrita, sendo encarnada pelo testemunho em diferentes momentos, nos quais se presta escuta ao silencioso réquiem dos ossos quebrados pelas infernais jornadas. A narração implica intensamente cada fibra, as sensações lembradas, a descrição do acontecido, as imagens se caracterizam pelo seu caráter orgânico, celular; na materialidade das suas palavras a testemunha tenta explorar as camadas entre as sombras, ainda que isto seja o impossível mesmo, e sempre reste em falta, pois a boca não suporta o grito mudo que a excede, se tenta dar conta do abismo de abjeção pelo que atravessaram incontáveis corpos entregues ao alento da montanha. O drama do corpo por resistir, ainda com suas últimas reservas, ainda com o cheiro da morte no nariz, enquanto o medo por um final pressentido beijava as entranhas, se inscreve no testemunho que recolhe e se expõe aos restos de cada tecido incinerado, assim, o testemunho do corpo mesmo esmagado, nu, cheio de doenças, fome ou frio, batido incessantemente, impregnado do cheiro do extermínio, embriagado pela neblina anestesiante, tenta renascer a partir da fragilidade das cinzas.

O labor de enfermeiro (logo que um médico norueguês, também prisioneiro político, lhe deixasse ser seu ajudante e tradutor) quiçá contribuiu para que Pahor tivesse outra apreciação dessa implacável exposição dos corpos que se testemunha no relato, pois ele esteve diretamente envolvido com aqueles

9. COETZEE, J. M. *A vida dos animais*, 2002.

corpos em sofrimento, inclusive foi vítima da tuberculose, o que é inevitável devido ao contato entre os doentes. Uma doença podia ser letal ou não era nada diante de ameaças piores. Essa vulnerabilidade entre os corpos lembra não apenas o letal que podiam ser as doenças, mas que a doença poderia ser até o contágio de um mal invisível, que não se apalpava ainda que estivesse em todas as partes. No *Lager*, os perigos se relativizam até que o absurdo se torna o rotineiro, a cotidianidade do dia a dia, nessas idas e vindas desse mar de gente atormentada; a possibilidade de acabar com um disparo no rosto se torna tão natural e comum como respirar. Entre os doentes, Pahor se lembra daqueles que o regime afastava em quarentena, em uma espécie de ilha aparte dentro do campo, como se, ciumentamente, se tratasse de impedir à morte roubar essas vítimas cujo destino foi decretado nas duchas. “A barraca era uma moradia de madeira numa ilha destinada aos leprosos desde a que tenha partido em silêncio e para sempre o último buque humano”¹⁰.

10. PAHOR, Boris, *Necrópole*, 2013, p. 37.

A paixão pela salubridade dos nazistas chama a atenção. O vocabulário da limpeza parecia indissociável do aniquilamento em cada guerra librada contra outros. Havia uma necessidade de manter o comando sobre o processo de fabricação da morte. Essa desesperada tanato-ditadura exercida pela burocracia do regime nazista para ter e administrar sobre a vida e a morte, para declarar a pena de morte quando era de sua conveniência, no esmero para fazer disso sua propriedade, ou aquilo que é considerado como o “próprio do homem”, fazer acreditar nisso e fazer com que isso fosse acreditado pelos outros, mesmo sob pena de morte por não ser obedecido.

Jacques Derrida abre seu seminário sobre a pena de morte em 1999 e 2000 no seu longo trabalho da Responsabilidade na Hautes Etudes, com estas frases: “Que répondre à quelqu’un qui viendrait vous dire, à l’aube: “Vous savez, la peine de mort est le propre de l’home””¹¹. Teologia política, religião da pena de morte, da pena de morte como religião¹² que são indissociáveis dessa pretensão de considerar como natural a excepcionalidade da capacidade de impor a pena de morte, como o próprio do homem e sobre o que se fundam os estados e as estruturas do direito.

11. DERRIDA, Jacques. *Séminaire La peine de mort*, 2012, p. 23.

12. Ibidem, p. 24.

Pensamento que solicita escuta, pelas noites e pelos dias das nossas vigias e os nossos sonhos, até o infinito despontar da Alba. E onde se coloca um desses “próprios do homem” sobre os que se levantam e querem naturalizar o seu controle temível sobre a morte e sobre a vida daqueles que se acham com o poder de exterminar os outros. Não podiam ser as epidemias, nem as doenças que levaram os prisioneiros aos sepulcros, o Estado nazista brigava até com essas forças para tomar completo domínio do único que ainda escapava de suas mãos:

a morte do outro. Até a última etapa, o carrasco acompanha o processo de aniquilação, como a bruxa que engorda sistematicamente a Hamsel e Gretel para devorá-los. Assim a voracidade de cadáveres do sistema nazista tenta encher de humilhações suas vítimas para depois roubar sua morte, em uma tentativa obstinada por deter a fuga da morte, para dominá-la e obter o poder absoluto, até o obscuro. Pois submeter a essa alteridade radical da finitude seria a maior prova de poderio. “O corpo é nossa angústia posta ao nu”¹³. Resulta um evento limite. Marcas de memória traumática percorrem sua textura. Para Jean-Luc Nancy, o corpo não deixa de ser o produto mais tardio, o mais longamente decantado, refinado, desmontado e novamente montado da nossa velha cultura¹⁴:

Somos corpo e os corpos resultam propriamente outros. O que quer dizer que não há dado, nem a origem resulta purismo essencial, mas heterogeneidade inesgotável. Os corpos são primeiramente e sempre outros – ao igual que os outros são primeiramente e sempre corpos. (...) Outro é um corpo porque só um corpo é outro. (...) Porque é outro – e a alteridade consiste no ser – tal, no sem fim do ser tal e tal e tal desse corpo, exposto até as extremidades. O corpus inesgotável dos traços de um corpo.¹⁵

Traços que não deixam de gerar efeitos, perturbações, alteridades diante das quais o escritor não fica indiferente. Pode se ver em Boris Pahor, de forma notável, como sua preocupação se dirige menos ao terror das câmeras que à sorte adversa das vítimas nelas destruídas. O que os rumores dizem e a imaginação supõe se vem abaixo diante do contato com a finitude entre os corpos da dor. Ao encontrar um anúncio lembra que:

Joseph Kramer, no processo, contou que as mulheres tinham de entrar aqui dentro completamente nuas; aí Hirt, através de um cano, introduzia no local os sais voláteis e ficava apreciando o espetáculo por uma janelinha. Seu testemunho está agora pendurado na parede, à esquerda da entrada. Isso acontecia em 1943. No ano seguinte, quando eu estava aqui, o local era usado (pelo menos na medida do que eu pude constatar) principalmente com os ciganos. Vi-os no quinto pavilhão, quando cheguei ao *Revier* como intérprete de Leif. Antes daquela época, a câmara de gás só adentrara o território da minha fantasia como imagem vaga e indefinida. Na correnteza e nos meandros do rio dos famintos mantivera-se nos bastidores, muito mais distante que a chaminé e a sua fumaça.¹⁶

Assim, *Necrópole* deixa tremer nessa ferida terrível dos centros de cobaias humanas, onde os alaridos do corpo aberto sem anestesia não podem vir a intrometer-se na empresa de redução e reprodução em massa homogênea do corpo do Terceiro

13. NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, 2003, p. 12.

14. *Ibidem*, p. 11.

15. *Ibidem*, p. 26.

16. PAHOR, Boris, *Necrópole*, 2013, p. 250-251.

17. *Ibidem*, p. 253.

18. Que foi o médico principal em Auschwitz e cuja tese de doutorado na universidade foi intitulada “*Investigação morfológica Racial sobre a seção inferior do maxilar de quatro grupos raciais*”, e que naturalmente correspondia com os fines nazistas. Seus experimentos com genética e eugenia de gêmeos, a memória dessas perversões, precisam não ser esquecidas, sobretudo hoje em que ditas ciências têm sofrido mutações e desenvolvimentos evidentes. Não se pode continuar na visão ingênua que se quer previr do abjeto e agir de acordo ao sintomático positivismo, na articulação com fins perversos entre o conhecimento médico e a ideologia política. As práticas que engendram e que solicitam estar atentos no corpo a essa relação que a diário nos afeita de múltiplas formas no cotidiano, e que perpassa os saberes com que as ciências entretecem em corpo a corpo e a mais de um o seu corpo e corpus de estudo. Assim entre políticas, éticas e estéticas ao limite abissal é necessário escutar essas escrituras do corpo nos diversos espaços do que acontece, na vida, na morte, nas sobrevivências e nas latências do desastre, entre as coreografias e rastros do corpo, esses signos errantes que não se acabam de querer manipular.

19. PAHOR, Boris, *Necrópole*, 2013, p. 226-227.

20. REYES-MATE, *Memórias de Auschwitz – atualidade e política*, 2005, p. 36.

Reich. Ao tempo que lembra às ciências da atualidade, o fato de que não podem desentender-se de seus limites na desenfreada procura da eficácia e da eficiência. “Nunca quis saber onde a câmara se encontrava; procurava cuidar, antes, dos jovens ciganos a quem o professor administrara uma dose mais fraca, a fim de avaliar melhor a eficácia do novo gás”¹⁷.

Nos campos, o processamento e a reciclagem dos corpos não conheceram limites. Disso exatamente tratava de apoderar-se e destroçar sem piedade esse limite que é o corpo, para demonstrar que nada poderia fugir das mãos e tudo de antemão devia ser submetido, por direito natural e divino. Struthof não foi o único campo que conheceu ditas ações, também estão as experiências pseudo-médicas e de desprendimento de tecidos, de ossos, experimentação de resistência a condições insuportáveis, doenças, vírus e armas biológicas, entre outros artefatos que se incrustavam no corpo, desenvolvimentos genéticos etc, sobretudo em campos como Ravensbruck e Dachau. Os Mengele¹⁸, os Hirt, os Gepphard, entre outros, que com suas batas brancas cobertas de sangue e sal cianídrica passaram à história como “anjos de morte”, não podem ser esquecidos nesses momentos de emergência em que a humanidade confiada nos delírios de conhecer e tomar domínio de todo se topa de repente com a oz e o estetoscópio do nada.

O doutor Blaha conta que, em Dachau, peles humanas eram penduradas como panos a secar. Eram usadas para se obter um couro muito fino, perfeito para calças de montar, pastas e carteiras, pantufas macias e encadernações de livros. Não era aconselhável, brinca o doutor Blaha, ter pele bonita. O livro dele é uma revelação com mais de trezentas páginas. Achei que sabia muita coisa acerca dos campos, mas diante de testemunhos como o dele, sinto-me realmente um novato. Volto a repetir: quando estava lá, não fazia a menor questão de penetrar os mistérios do *Lager*. Evitava-os como se fossem um invisível raio letal.¹⁹

Línguas e corpos e qualquer possibilidade de articulação entre ambas as instâncias devia ser afogada. Tanto os corpos como o *corpus* dos povos e das culturas, que se discriminavam na sua diferença deviam ser absolutamente extinguidos.

Sin soporte físico, debía desaparecer igualmente la significación cultural de ese pueblo y su contribución a la historia de la humanidad. Se trataba de producir un crimen de tal magnitud que, aunque alguien escapara de la cámara de gas y lo contara fuera, nadie le creería por la desmesura del acontecimiento. Y, aunque le creyeran, tratarían de olvidarlo porque tenerlo presente era vivir con un fardo insoportable.²⁰

Ainda que o segredo manifesto reste esquarterado, ou mesmo ausente do corpo destroçado no *Lager* despertando-nos ao limite do real, não há como se imunizar, é o abjeto²¹ que relampagueia brutalmente na noite da história, marcando mais e menos de uma cripta entre nós. Os múltiplos corpos em ruína que transbordam a língua de Pahor impregnam nossas leituras e escritas *transcorporais*, as retorcem e nos põem em contato iniludível e impossível dos estigmas da catástrofe e das violências cernidas sobre eles.

Como pensar *outramente* o corpo, como evento e desastre iniludíveis? Não há como não se emparar com o “fedor da decomposição, a podridão e a diarreia dentro do qual trabalhávamos e dormíamos, e com todo o seu ser se rebela contra a piedade por uma raça que tanto envenenou e infectou a Europa e o mundo inteiro”²². Entre as dobras e desdobras dos signos e das vozes disseminadas na pele arrugada em múltiplos tempos sem idade fixa, o peregrino entre as sombras talvez permita evocar a outro que na (in)citação da dor da noite e traça, o alento entrecortado destas palavras de Zé Celso Martinez Corrêa: “E a experiência da sobrevivência na noite desses anos, sua memória, está gravada no corpo...”²³.

21. Nos estudos de Kristeva e também nos de Márcio Seligmann-Silva, entre outras e outros, pode-se apreciar esse reconhecimento do abjeto que chama a pensar nesta questão vital entre as artes e as literaturas do testemunho. Cf. KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An essay on Abjection*, 1982. SELIGMANN-SILVA, Márcio, *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*, 2008.

22. PAHOR, Boris, *Necrópole*, 2013 p. 260.

23. PENNA, João Camilo, *Escritas da sobrevivência*, 2013, p. 7.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Marc. *Dialéctica del iluminismo*. Madrid: Akal, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 2000.

COURAND, Raymond. *Un camp de la mort en France: Struthof Natzweiler*. Estrasburgo: Ed. Hirlé, 2005.

COETZEE, J. M. *A vida dos animais*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Séminaire La peine de mort*. Vol. I (1999 – 2000). Paris: Galilée, 2012.

KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror: An essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LEVINAS, Emmanuel. *Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Editora Piaget, 1997.

_____. *Carnets de captivité suivi de Écrits sur la captivité et Notes philosophiques diverses*. Éditions Grasset & Fasquelle, IMEC Editeur, 2009.

_____. *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*. Tradução de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: FCE, 2001.

MATE, Reyes. *Memórias de Auschwitz – atualidade e política*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2005.

NANCY, Jean Luc. *Corpus*. Madrid: Ed. Arena Libros, 2003.

_____. “La existencia exiliada. Archipiélago”. *Cuadernos de la cultura*, n. 26, 1996.

NATZWEILER-STRUTHOF. *Camp Survivors*. Hephæstus books.

PAHOR, Boris. *Necrópole*. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

PENNA, João Camilo. *Escritas da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Ed. Unicamp, 2003.

STIVELMANN, Michael & Raquel. *A marca dos genocídios*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001.

Zombis y cyborgs

La potencia del cuerpo (des)compuesto

José Platzeck

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Andrea Torrano

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas –
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumo

Neste artigo abordaremos duas figuras da monstruosidade da biopolítica, os zumbis e os *cyborgs*. Consideramos que esses monstros encarnam as transformações contemporâneas do corpo. O zumbi caracteriza-se pelo fato de ser um corpo em des-composição, em quanto que o *cyborg* é uma composição de máquina e organismo. A tensão entre des-composição e composição que representaria cada um desses monstros possibilita pensar na potência desses corpos. A pesar de se tratar de figuras ficcionais - o zumbi é uma ficção própria da colonização haitiana, reinterpretada posteriormente no cinema, e o *cyborg* uma ficção da conquista espacial, apropriada por Donna Haraway como criatura de um mundo pós-genérico-, os monstros nos permitem recuperar a relação entre política e corpo nas nossas sociedades.

Palavras-chave: biopolítica; zombi; *cyborg*; (des)composição; potência.

Resumen

En este artículo nos proponemos abordar dos figuras de la monstruosidad de la biopolítica, los zombis y los *cyborgs*. Consideramos que estos monstruos encarnan las transformaciones del cuerpo a las que asistimos en la contemporaneidad. El zombi se caracteriza por ser un cuerpo en des-composición, mientras que el *cyborg* es una composición de máquina y organismo. Esta tensión entre *descomposición* y *composición* que representaría cada uno de estos monstruos nos permite pensar en la *potencia* de estos cuerpos. Si bien se trata de dos figuras de ficción -el zombi una ficción de la colonización haitiana, reinterpretada luego en el cine, y el *cyborg* una ficción de la conquista espacial, apropiada por Haraway como creatura de un mundo post genérico-, ambos monstruos nos permiten señalar la relación entre política y cuerpo en nuestras sociedades.

Palabras clave: biopolítica; zombi; *cyborg*; (des)composición; potencia.

I. Introducción

1. FOUCAULT, Michel. *Los Anormales*, 2007, p. 63.
2. Ibidem, p. 64.
3. HARAWAY, Donna. “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX”, 1995, p. 308-309.
4. FOUCAULT, Michel. *Los Anormales*, 2007, p. 94.
5. Ibidem, p. 63.
6. Cf. COHEN, Jeffrey J. “Monster Culture (Seven Theses)”, 1996, p. 4.
7. El reconocido artista performer Sterlac desarrolla la relación entre zombis y cyborgs centrándose en las mutaciones corporales que exhiben cada una de estas figuras. Ver STELARC. “Zombies & Cyborgs. The Cadaver, the Comatose & The Quimera”, 2005 y STELARC. “From zombies to cyborg bodies”, 2002. Para una relación entre el “muerto viviente” —otra forma en la que es caracterizado el zombi- y el *cyborg* a partir de lo virtual y lo real, y sus implicancias en la constitución de los sujetos, ver GARFIELD, Benjamin. “The Undead Subject: Virtual Monsters”, 2016. Para una consideración de la relación entre el zombi y el *cyborg* a través de la noción de alienación desde una perspectiva psicológica, ver BURSTON, Daniel. “Cyborg, Zombies, and Planetary Death: Alienation in the 21th Century”, 2014.

El monstruo es una figura privilegiada para la reflexión en tanto, como señala Michel Foucault, combina “a la vez lo imposible y lo prohibido”¹ y puede ser pensado como “gran modelo de todas las diferencias”², o, de acuerdo con Donna Haraway, porque ha definido en el imaginario occidental los límites de la comunidad³. En la cultura occidental, el monstruo es presentado como una alteración respecto a la norma de lo humano, es una figura que pone en tensión los regímenes de inteligibilidad epistémica y política de los cuerpos normalizados.

En el seminario *Los anormales* (1974-75), Foucault se ocupa de la figura del monstruo como antecesor del anormal. Por un lado, el monstruo es desarrollado en relación al poder soberano, el monstruo es la excepción “de la naturaleza y de la ley”, cuyo marco de referencia es siempre jurídico. Foucault se detiene en la aparición del “monstruo moral”, que, en contraposición al monstruo biológico, es definido como una desviación del comportamiento. La primera manifestación del monstruo moral es el “monstruo político”, como categoría de desciframiento durante la revolución francesa, y el “monstruo popular”, en la literatura contrarrevolucionaria, la “hiena que ataca el cuerpo social”⁴. Por otro lado, el monstruo es analizado en relación a la anormalidad y al poder disciplinario, donde aparece convertido en un “monstruo trivializado”⁵. Pero en ninguno de estos casos el autor relaciona la monstruosidad con la problemática biopolítica, tal como se propone desde la perspectiva que aquí queremos desarrollar.

Siguiendo a Jeffrey J. Cohen, el cuerpo del monstruo es una construcción y una proyección, la corporificación de “cierto momento cultural” que (como lo indica la propia etimología del término) muestra, revela, ciertos aspectos de la sociedad que lo engendra⁶. Los cuerpos monstruosos escapan a la norma de lo humano impuesta por los regímenes de poder-saber, por lo cual, no sólo revelan aquello que no ha sido apresado por el poder, sino también la potencia y resistencia al poder de estos cuerpos. En tal sentido, consideramos que tanto el zombi como el *cyborg* pueden darnos algunas claves para pensar la relación entre cuerpo y política en las sociedades contemporáneas⁷.

La monstruosidad zombi nos remite a la cultura haitiana, al rito vudú capaz de volver a la vida —o quizás “reanimar”— a un cadáver, que será controlado por quien realice el rito. Este monstruo puede ser leído de manera ambivalente: como una figura de resistencia en tanto permite invertir la relación esclavomamo (es decir habilita la posibilidad de poner al amo a trabajar en el lugar del esclavo a través del rito) o, por el contrario, como

la fantasía de un “esclavo supremo: sin pensamiento, sin habla, y carente de toda forma de voluntad propia y autonomía”⁸. El zombi, monstruo cuyo origen nos remite a esta coyuntura biopolítica propia del poder colonial⁹, da cuerpo a resistencias y fantasías de dominación que desde la cultura cuestionan modos de producción y explotación que trazan una línea entre quienes deben morir y quienes deben vivir.

En su primer paso al cine, el zombi mantiene la referencia a la figura de la cultura haitiana¹⁰. Sin embargo, el impulso que recibe esta figura en la cultura debe atribuirse al director George Romero, máximo referente en la creación del zombi con las características que actualmente presenta en el relato cinematográfico. En 1968 Romero estrena *Night of the Living Dead*, la primera de tres películas sobre zombis (las otras dos son *Dawn of the Dead* y *Day of the Dead*) que sentarán las bases para la progresiva expansión de esta figura. La descomposición del cuerpo del zombi, ya presente en la figura del folklore haitiano, se encuentra acentuada en su versión moderna.

El *cyborg*—organismo cibernético— es una figura monstruosa, un híbrido entre lo orgánico y lo artificial, retomado por Haraway en su célebre “Manifiesto para Cyborgs” (1985). Para Haraway se trata del nuevo monstruo contemporáneo que pone en cuestión las distinciones dicotómicas que rigen el pensamiento falogocéntrico occidental y, al mismo tiempo, posibilita liberarnos de la vieja idea de Hombre, el cual es concebido como un ser idéntico a sí mismo, reproductor en su sexo y en su trabajo de una realidad social jerarquizada en términos de género, raza y clase¹¹. Estas nociones representan la experiencia histórica del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo. Por el contrario, el *cyborg* alude a un nuevo horizonte de sentido, donde nos encontraríamos frente a un mundo en el cual los límites entre la naturaleza y la cultura, el objeto y el sujeto, lo maquinal y lo orgánico, los hombres y las mujeres se vuelven difusos.

Haraway reconoce el pasado espacial, militarista y conquistador de la noción de *cyborg*, pero quiere adscribirle una nueva significación. Este término fue propuesto por los investigadores Manfred Clynes y Nathan Kline en 1960, quienes expresaban que “el Cyborg deliberadamente incorpora comportamientos exógenos que extienden la función de control auto-regulada del organismo con el objetivo de adaptarse a los nuevos ambientes”¹². Es decir, el *cyborg* hace referencia a un cuerpo humano alterado a través de fármacos y mecanismos, que le permitiría adaptarse al ambiente extraterrestre. Frente a esta consideración del *cyborg*, Haraway propone pensar la tecnología como constitutiva del cuerpo humano y no como algo exterior a él. El *cyborg* es “un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”¹³, que manifiesta los

8. BISHOP, Kyle. *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, 2010, p. 57-58. Nuestra traducción.

9. Ver CASTRO-GÓMEZ, Santiago. “Michel Foucault y la colonialidad del poder”. *Tabula Rasa*, 2007.

10. Nos referimos a los filmes *White zombie* de Victor Halperin (EEUU, 1931) y *I walked with a zombie* de Jacques Tourneur (EEUU, 1943).

11. HARAWAY, Donna. “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX”, 1995, p. 299.

12. CLYNES, Manfred; KLINE, Nathan “Cyborgs and space”. *Astronautics*, 1960, p. 27. Nuestra traducción.

13. HARAWAY, Donna. “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX”, 1995, p. 253.

14. Para un desarrollo de la perspectiva política que inaugura Haraway, Ver GREBOWICZ, Margret; MERRICK, Helen. *Beyond the Cyborg Adventures with Donna Haraway*, 2013.

complejos acoplamientos entre animales y humanos, entre organismos y máquinas, entre lo físico y lo no físico. Este cuerpo compuesto, que representa fusiones poderosas, puede ser leído desde una perspectiva feminista, socialista y materialista¹⁴.

En este artículo nos proponemos indagar en estos dos cuerpos monstruosos: los zombis y los *cyborgs*. En el primer apartado, nos ocuparemos del cuerpo del zombi como cuerpo *descompuesto* (en descomposición) y el *cyborg* como cuerpo *compuesto* (máquina y organismo). El zombi es un monstruo que desafía la barrera entre la vida y la muerte, y muestra cómo estos dos términos están co-implicados en el propio cuerpo humano. El *cyborg* es un cuerpo híbrido, un compuesto de máquina y organismo, allí radicaría su monstruosidad. En el segundo apartado, nos centraremos en la *potencia* de estos dos cuerpos monstruosos. La potencia del zombi se manifiesta, por un lado, en una posibilidad de resistencia al poder colonial y, por otro lado, en su versión moderna, como monstruo colectivo que resiste al consumo y producción contemporáneos. Por su parte, la potencia del *cyborg* es su acoplamiento entre lo orgánico y lo tecnológico, que posibilita un mundo híbrido, posbinario y posgenérico.

II. Cuerpos (des)compuestos

15. Cf. FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. Vol 1. La voluntad de saber*, 2002, pp.168-169.

16. FOUCAULT, Michel. “Poder-Cuerpo”, 1992, p. 113.

17. FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 2002, p. 32.

18. Cf. TORRANO, Andrea. “La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico”. *Agora. Papeles de filosofía*, 2014.

En la perspectiva biopolítica el cuerpo ocupa un lugar fundamental, tanto el cuerpo individual –objeto propio de la disciplina– como el cuerpo de la especie –objeto de la biopolítica. En ambos casos, sea el cuerpo individual como el de la especie, la vida es el objeto de la política¹⁵. Como advierte Foucault “es preciso en principio descartar una tesis muy extendida según la cual el poder en las sociedades burguesas y capitalistas habría negado la realidad del cuerpo en provecho del alma, de la conciencia, de la idealidad. En efecto, nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio de poder”¹⁶. El poder opera sobre el cuerpo de manera directa cuando se trata del cuerpo individual y de manera indirecta, a través del medio o ambiente, cuando se trata de la población; pero en cualquier caso es preciso considerar al cuerpo “imbuido de relaciones de poder y de dominación”¹⁷.

El cuerpo y la vida se convirtieron en la Modernidad en materia de la política de Occidente. Los cuerpos monstruosos se inscriben en este vínculo indisoluble entre política y vida que caracteriza el poder. Los monstruos adquieren una relevancia central en tanto se apartan de la norma de lo humano y de la

normalización de los cuerpos¹⁸. Como expresa Isabel Balza, “las distintas representaciones de lo monstruoso están vinculadas al modo en que la política se ha ligado con la vida o, dicho de otra manera, las interpretaciones que desde la ciencia y la política se han hecho de la vida determinan qué se ha entendido por monstruoso”¹⁹.

La tradición ha considerado al monstruo como la encarnación de la diferencia de la norma humana. De acuerdo con la anatomía política normativa, modelada bajo los ideales de masculinidad, blancura, juventud y salud, el monstruo aparece como lo desviado con respecto a la norma. Para Rosi Braidotti “esta normatividad morfológica fue inherentemente antropocéntrica, generizada y racializada”²⁰. Los monstruos desafían dicha anatomía política normativa, exhibiendo otros modos de corporalidad (no-blanca, no-masculina, no-joven, no sano). Las figuras del zombi y del *cyborg* pueden inscribirse en estas otras formas de corporalidad.

Como señalamos anteriormente, una de las características centrales del zombi contemporáneo (es decir, aquel que aparece representado a partir de la trilogía de George Romero) es justamente su descomposición. Este monstruo se presenta como un cuerpo con signos evidentes de putrefacción, con heridas visibles, signos de muerte (la coloración de su piel, el color de sus ojos) que causan estupor por tratarse de un cuerpo animado, en movimiento²¹. Aunque algunas de estas características ya estaban presentes en la figura del folklore haitiano, en la obra de Romero, como en las producciones cinematográficas posteriores, se han intensificado²².

De acuerdo con Kyle W. Bishop, Romero acentúa el carácter de descomposición del zombi de tal manera que incrementa su potencial alegórico en tanto “fuerza a los espectadores a confrontar su propio sentido de mortalidad reprimido, su propia y esencial identidad abyecta como cosas algo más que imperfectas”²³. Al mismo tiempo, señala cómo el cuerpo de este monstruo pone en evidencia la propia materialidad del cuerpo humano como “cosa”, como objeto²⁴. El cuerpo en descomposición del monstruo es, en este sentido, una alegoría del propio cuerpo humano en tanto que mortal.

La descomposición, según señala Bishop, es un rasgo central en la reinterpretación del zombi romeriano, la cual es puesta en relación con la violencia física sobre el cuerpo monstruoso. Esta exposición a la violencia puede caracterizarse con el término *gore*²⁵. Aquí, el cuerpo en descomposición es desmembrado violentamente de tal manera que es expuesto a un poder de muerte. El cuerpo descompuesto, portador del signo de muerte, es nuevamente entregado a la acción de muerte. Como expresa Mike Brooks: la ciencia de acabar con la vida, perfeccionada con

19. BALZA, Isabel. “Tras los monstruos de la biopolítica”. *Dilemata*, 2013, p. 30.

20. BRAIDOTTI, Rosi. “Animals, Anomalies, and Inorganic Others”, 2009, p. 526.

21. Karen Embry y Sarah J. Lauro señalan: “La vulnerabilidad de la carne y el temor instintivo a su descomposición, como también la disolución de la conciencia -hechos que ocurren al acercarnos a la muerte- están sugeridos en la monstruosidad hiperbólica del zombie como cadáver viviente. El cadáver representa la inherente e inseparable cosa-carácter de la existencia humana, ese estado inanimado al que tendremos que regresar. El cadáver en sí mismo tiene la capacidad de aterrorizar por implicación, pero el cadáver animado, una contradicción caminante, atemoriza con mayor profundidad en tanto representa no sólo nuestro futuro sino nuestro presente” (EMBRY, Karen; LAURO, Sarah, J. “A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism”, 2008, p. 101. Nuestra traducción).

22. Jeffrey Cohen sintetiza el carácter fundacional de la obra de Romero en lo que refiere al zombi contemporáneo (que diferenciamos de aquel del folklore haitiano): “Nuestros no-muertos ya no son espectros etéreos y filosóficos, en cambio se convirtieron en cadáveres tambaleantes, putrefactos, y hambrientos de carne humana, cuyo texto de referencia no es *Hamlet*, la *Odisea* o *El Manifiesto Comunista* sino un filme de bajo presupuesto de George Romero (*Night of the Living Dead*, 1968)”. (COHEN, Jeffrey J. “Undead (A Zombie Oriented Ontology)”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2012, p. 399. Nuestra traducción.

23. BISHOP, Kyle. *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, 2010, p. 132. Nuestra traducción.

24. Esta relación ya estaba presente en la figura del folklore haitiano. Zora Neale Hurston en su investigación sobre las prácticas religiosas en Haití lo describe como “un cuerpo sin alma”, donde establece la conexión entre el cuerpo del trabajador explotado y el zombi (Cf. NEALE H., Zora. *Tell my borse. Voodoo and life in Haiti and Jamaica*, 1995).

25. El término *gore* refiere en inglés a la sangre derramada. La expresión *cine gore* se refiere a un subgénero, o bien un componente del cine de terror, que se caracteriza por la espectacularización de la violencia corporal. La mutilación puesta en primer plano es una característica central de los filmes con temática zombi. Steven Shaviro analiza el lugar que ocupa la obra de Romero (y lo que considera como “el zombi postmoderno”) en la representación del cuerpo mutilado. Caracteriza la trilogía zombi de este director como un “extravagante exceso de gore” (SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*, 2006, p. 83). Peter Dendle, quien se ocupa específicamente por la historia del zombi en el cine, enfatiza la importancia del gore, que considera es lo que destaca al zombi posterior a la década de 1960 (Cf. DENDLE, Peter. *The Zombie Movie Encyclopedia*, 2001, p. 23). Por su parte, para Valencia Sayak lo “gore” es un concepto clave para describir la inflexión contemporánea del capitalismo neoliberal en Latinoamérica al que se refiere como “capitalismo gore”. El contexto neoliberal permite la acumulación no sólo de

el paso del tiempo, se reinventa frente a un cuerpo que no tiene “vida” con la que acabar²⁶.

La descomposición del zombi también puede ser interpretada en relación a la subjetividad contemporánea. Yari Lanci revela el potencial crítico de esta figura para analizar la producción de subjetividad en el neoliberalismo. Lo descompuesto, en esta línea de análisis, refiere a la imposibilidad de agencia del sujeto por fuera del mandato del mercado. La subjetividad del individuo liberal, empresario de sí mismo, queda capturada en el circuito de consumo y producción. Así, el zombi es el resultado (monstruoso) de un proceso de subjetivación. En un sentido similar, Nathan Rambukkana se refiere al zombi como una metáfora de la cultura de masas que produce una “subjetividad zombificada”, una interpretación apocalíptica de la descomposición de la voluntad individual en la exaltación del consumo²⁷.

Siguiendo a María Inés Landa, Jorge Leite et al., nuestra interpretación del cuerpo zombi se centra en la descomposición –tanto en el zombi de la cultura haitiana como en su versión contemporánea– como un cuestionamiento a las definiciones de lo humano²⁸. En este sentido, Jorge Fernández Gonzalo señala que el zombi “rompe con el texto antropológico que define lo humano y, a través de la ficción, hace estallar el marco de nuestra propia condición identitaria”²⁹. Al mismo tiempo, el cuerpo descompuesto pone en tensión la distinción entre vida y muerte, desafiando las demarcaciones epistemológicas y políticas.

Foucault afirma que el concepto de vida no debe considerarse un concepto científico sino más bien un “indicador epistemológico”, en tanto sirve como un elemento que delimita el hacer específico de un campo de estudio y permite un corte clasificatorio en los estudios de la naturaleza³⁰. Por su parte Giorgio Agamben advierte – en su estudio en torno a la decisión soberana de fijar un umbral más allá del cual la vida deja de ser políticamente relevante– el problema de redefinir (por la aparición de nuevas tecnologías) la muerte en el ultracomatoso. Es decir, el problema que implicó trazar en ese cuerpo (a la vez muerto y vivo) un umbral a partir del cual debía comenzar a considerarse como muerto³¹. Agamben concluye que “vida y muerte no son propiamente conceptos científicos, sino conceptos políticos que, en cuanto tales, sólo adquieren un significado preciso por medio de una decisión”³².

Podemos afirmar que el zombi expone esta implicación entre vida y muerte en su propia descomposición (es decir, pone en evidencia que todo cuerpo está habitado por su propia muerte), y refiere, a su vez, a contextos políticos de trazamiento soberano de ese umbral entre cuerpos vivos y muertos. Como señalan Karen Embry y Sarah Juliet Lauro: “Todos somos, en algún sentido, cadáveres caminantes, en tanto este es el

estado inevitable al que debemos retornar. Al imaginar que los humanos cargan con su propia muerte, podemos llegar a ver una de las varias formas en las que el zombi aterroriza: no como una visión apocalíptica sino como una representación de la condición humana²³³.

Por su parte, Haraway se ocupa, a través de la figura del *cyborg*, de la composición entre lo orgánico y lo tecnológico. Esta fusión no pretende mostrar las limitaciones del cuerpo humano ni tampoco señalar a la tecnología como un complemento que viene a suplir su ineficiencia, sino más bien transforma al cuerpo de modo tal que este es concebido como un compuesto, como un híbrido de orgánico y artificial, una quimera de realidad y de ficción: “Todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs*”²³⁴.

Haraway hace estallar la unidad del cuerpo del Hombre, el cuerpo *cyborg* es un cuerpo fragmentado, compuesto de varias partes no todas orgánicas. Esto supone una nueva ontología del cuerpo la cual debe incorporar los elementos no orgánicos que hacen a nuestro cuerpo. Como expresa Teresa Aguilar García: “el concepto *cyborg*, acuñado en el siglo pasado, forma parte ya del imaginario de las sociedades occidentales y se impone cuando hoy hablamos del cuerpo (...) debido a la incisión en la carne de las nuevas tecnologías, su ontología clásica ha sufrido un cambio radical que obliga a pensarlo desde parámetros diferentes”²³⁵. De allí que algunos autores han llegado a afirmar que el objeto de la antropología no debe ser el hombre como lo ha venido siendo tradicionalmente, sino el *cyborg*, promoviendo una “antropología *cyborg*”²³⁶.

El cuerpo *cyborg* exhibe una nueva ontología que paradójicamente reúne fragmentación y composición. El cuerpo es concebido como una reunión de partes (orgánicas y artificiales), por lo cual se pierde la idea de totalidad, pero, al mismo tiempo, estas partes forman un ensamblaje, que escapa de la concepción de unidad. En síntesis, el *cyborg* no busca la totalidad ni la unidad, sino la composición entre las partes. Esta consideración se presenta como desafío a la unicidad y los límites “naturales” del cuerpo y –como veremos más adelante– su posibilidad de resistencia y transformación.

Además, el *cyborg* pone en cuestión la definición y extensión del concepto de “vida”. Como señala Naief Yehya “la aparición de organismos digitales cada vez más complejos, variados e imperceptibles nos obligan a preguntarnos si finalmente hemos arrebatado a la naturaleza su mayor secreto y nos hacen cuestionar nuestras certezas acerca de lo que consideramos vivo”²³⁷. Esto se debe a que no sólo no hay una definición universalmente aceptada de lo que es vida – como dijimos anteriormente siguiendo a Foucault, parece tratarse más bien de un “indicador epistemológico”– sino también porque propone

mercancías, tal como proponía Marx, sino de muertos, de tal manera que es posible referirse a un enriquecimiento a partir de la violencia sobre los cuerpos. A través de la noción de “necroempoderamiento” la pensadora mexicana pretende hacer referencia a la posibilidad de hacer del poder de muerte y la violencia sobre el cuerpo una forma de obtención de rédito económico (Cf. VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*, 2010).

26. Cf. BROOKS, Mike. *Zombie survival guide: complete protection from the living dead*, 2003, p. XIII.

27. RAMBUKANA, Nathan, “The Zombie in the Gray Flannel Suit: Romero’s *Living Dead* Trilogy and Metaphors of Mass Subjectivity”, 2005.

28. LANDA, María Inés; LEITE, Jorge Jr. et al. “Gestão da monstruosidade: os corpos do obeso e do zumbi”, *Sociologia e Mudança social no Brasil e na Argentina*, 2013.

29. FERNÁNDEZ G., Jorge. *Filosofía zombi*, 2011, p. 23.

30. FOUCAULT, Michel. *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate*, 2005, p. 9.

31. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, 2006, p. 206.

32. Ibidem, p. 208.

33. EMBRY, Karen; LAURO, Sarah, J. “A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism”, 2008, p. 102.

34. HARAWAY, “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX”, 1995, p. 254.

35. AGUILAR GARCÍA, Teresa. *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, 2008, p. 9.

36. Cf. DUMIT, Joseph; DAVIS-FLOYD, Robbie. “Cyborg Anthropology”, *Routledge International Encyclopedia of Women*, 2001.

37. YEHYA, Naief. *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ficción*, 2001, p. 88.

38. HARAWAY, Donna. “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX”, 1995, p. 254.

39. *Ibidem*, p. 277.

40. El término transhumanismo fue utilizado por primera vez en la década del ‘50 por Julian S. Huxley para afirmar que “la especie humana puede, si así quiere, trascenderse a sí misma”. Por transhumanismo se entiende la apuesta por la cual, a través del uso de la tecnología en los seres humanos, se puede mejorar la humanidad y la sociedad. Los transhumanistas consideran que la tecnología permitirá a los hombres superar las limitaciones impuestas por su naturaleza biológica y lograr una vida con mayor duración, con más calidad y salud, y algunos hasta llegan a afirmar que se superaría la muerte. La pretensión de los transhumanistas es conservar los contenidos mentales en memorias virtuales, lo que prolongaría la vida de los seres humanos en un soporte no orgánico. Desde esta perspectiva la tecnología acelera significativamente el lento desarrollo evolutivo biológico de los seres humanos, de allí que consideren que la especie humana no es el fin de la evolución sino el principio. Ver CORDEIRO, José Luis. “La especie humana no es el fin, sino el comienzo de la evolución”, *Megatendencias*, 2007.

una consideración más amplia de lo que entendemos por vida. La vida, desde esta consideración, no solamente incluye lo natural sino también lo artificial.

El cyborg cuestiona la atribución de la vida exclusivamente a lo orgánico, pero no sólo la vida individual sino también la de la especie traspassa el umbral de la vida natural: “El ‘sexo’ del cyborg restaura algo del hermoso barroquismo reproductor de los helechos e invertebrados (magníficos profilácticos orgánicos contra la heterosexualidad). Su reproducción orgánica no precisa acoplamiento”³⁸. Esto significa que la vida de esta nueva especie monstruosa escapa a la reproducción heterosexual y biologicista a la que fue circunscripto el cuerpo humano tradicionalmente.

Para Haraway “no solamente ‘dios’ ha muerto, sino también la ‘diosa’, la naturaleza, o los dos han sido revivificados en los mundos cargados de microelectrónica y de políticas biotecnológicas”³⁹. Es decir, en la contemporaneidad nos encontramos en un mundo en el cual no existen deidades, ni teológicas ni naturales. La expresión “reinención de la naturaleza” le permite mostrar que naturaleza y tecnología ya no pueden distinguirse. Pero esta consideración no conduce a la autora a asumir una posición transhumanista según la cual el cuerpo orgánico será reemplazado por un cuerpo tecnológico o, de acuerdo con afirmaciones más extremas, que el cuerpo podrá ser completamente desechado en tanto los contenidos mentales podrán ser almacenados en memorias virtuales⁴⁰. Por el contrario, Haraway no apuesta a la superación de lo orgánico por lo tecnológico, sino a un potente acoplamiento entre ambos.

El cyborg encarna una vida atravesada por la tecnología, la cual se encuentra en un entramado de relaciones de poder. En este sentido, como indica Haraway, “la biopolítica de Michel Foucault es una flácida premonición de la política del cyborg”⁴¹. Si bien Foucault concibe la vida en relación a la política, no obstante, la vida no supone su imbricación con la tecnología, sino más bien, esta última es concebida como dispositivo, reglas, normas y procedimientos para el gobierno de sí y para el gobierno de los otros. En tal sentido advierte Esposito que “la política penetra directamente en la vida, pero entretanto la vida se ha vuelto algo distinto de sí misma. Y entonces, si no existe una vida natural que no sea, a la vez, también técnica; (...) la relación entre bíos y zoé debe, a esta altura, incluir a la *téchne* como tercer término correlacionado”⁴².

Para Haraway esta consideración de la técnica en relación con la vida redefine el cuerpo: “Los cuerpos se han convertido en cyborgs – organismos cibernéticos–, híbridos compuestos de encarnación técnico-orgánica y de textualidad. El cyborg es texto, máquina, cuerpo y metáfora, todos teorizados e inmersos en la práctica en términos de comunicaciones”⁴³. El cuerpo no es

un hecho biológico, sino un complejo campo de inscripción de códigos socioculturales que deben ser descifrados. Como expresa Paula Sibilia, “en la tecnociencia (...), la naturaleza ya no se descompone y recrea según el régimen mecánico-geométrico, sino de acuerdo con el modelo informático-molecular”⁴⁴.

El cuerpo cyborg es el cuerpo codificado del genoma humano, es decir, representa la identificación entre cuerpo y texto. En los últimos años del siglo XX y principios del XXI se asistió a una cada vez mayor consideración del cuerpo como texto, por ejemplo, la inseminación artificial, la creación y trasplante de órganos, las técnicas biométricas, los implantes, etc. En este sentido manifiesta Haraway, “los métodos de la clínica requerían cuerpos y trabajos, nosotros tenemos textos y superficies. (...) El discurso de la biopolítica da paso al tecnobable”⁴⁵. El cuerpo es un constructo semiótico-material que debe ser decodificado.

Los cuerpos monstruosos del zombi y del cyborg nos advierten de una nueva ontología del cuerpo que viene a desafiar a los cuerpos normalizados de la anatomía política. El zombi exhibe una ontología del cuerpo descompuesto, de un cuerpo que se encuentra en el umbral entre lo vivo y lo muerto. Se trataría de un cuerpo sobre el cual está justificado el ejercicio de la violencia física o su eliminación. Por su parte, el cyborg presenta una ontología del cuerpo como composición entre lo orgánico y lo artificial y, al mismo tiempo, extiende la noción de vida al concebirla como un complejo orgánico-artificial. En ambos casos se trata de ontologías del cuerpo monstruosas que desafían los límites tradicionales (muerte/vida en el zombi y orgánico/artificial en el cyborg) con los cuales se ha interpretado el cuerpo humano.

III. Potencia del cuerpo

La descomposición y composición que representan, respectivamente, los cuerpos del zombi y del *cyborg*, conducen a indagar sobre la potencia de estos cuerpos monstruosos. Consideramos que estas nuevas ontologías del cuerpo lejos de debilitar a estos cuerpos, les otorgan la posibilidad de resistir y transformar las relaciones de poder establecidas. En este sentido retomamos la pregunta spinoziana: ¿qué puede un cuerpo?⁴⁶, específicamente, ¿qué puede un cuerpo monstruoso?, ¿cuál es la potencia del monstruo?

Los cuerpos monstruosos vendrían a disputar las formas de vida que son puestas en juego en la política. El cuerpo monstruoso no sólo se presenta como un desafío para los

41. HARAWAY, Donna. “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX”, 1995, p. 254.

42. ESPOSITO, Roberto. *Bíos. Biopolítica y Filosofía*, 2006, p. 25.

43. HARAWAY, Donna. “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX”, 1995, p. 364.

44. SIBILIA, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías*, 2009, p. 71.

45. HARAWAY, Donna. “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX”, 1995, p. 259. Con el término “tecnobable” hace referencia a la heteroglosia del *cyborg*, es decir, la poesía *cyborg* con la cual se pretende subvertir el lenguaje. Para Haraway las dominaciones no son ejercidas sobre el cuerpo a través de la normalización como para Foucault, sino más bien sobre los textos y las superficies. El tecnobable sería la rebelión contra las escrituras normalizadas y normalizadoras. Cf. AGUILAR G., Teresa. *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*, 2008, p. 67.

46. Cf. SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*, 1999, p. 144-145.

regímenes de inteligibilidad epistémica, sino también política. Como expresa Maurizio Lazzarato: “El monstruo se despliega, aquí y ahora, como modalidad de subjetivación. Es así como se produce un cambio radical de las formas de organización del poder y sus modalidades de ejercicio”⁴⁷.

47. LAZZARATO, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*, 2006, p. 89.

Esta consideración de la monstruosidad conduce a concebirla en términos afirmativos. De acuerdo con Antonio Negri, “si el monstruo está ahí, el poder debe ejercer la capacidad de aferrarlo; y si no tiene, o todavía no tiene, o ya no tiene la capacidad de destruirlo, debe desplegar el poder o bien de ponerlo bajo control, o bien normalizarlo”⁴⁸. El monstruo debe ser apresado por el poder, sea para destruirlo o controlarlo, pero, no obstante, el monstruo parece siempre escapar al biopoder, resiste a la norma y la normalización a la que son subsumidos los cuerpos. De allí que los cuerpos monstruosos puedan ser considerados en términos de transformación y resistencia.

48. NEGRI, Antonio. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, 2007, p. 113.

Como mencionamos el origen de la figura del zombi nos remite al orden colonial y esclavista. Este monstruo, que tensiona los límites entre la vida y la muerte, surge en un contexto biopolítico marcado por el sometimiento de ciertos cuerpos a la producción y al rédito económico. En principio el zombi está asociado a un poder absolutamente eficaz, a una fantasía de sumisión sobre el cuerpo del esclavo más allá de su propia muerte. La estructura de la plantación y su poder sobre el cuerpo perviven al esclavo y hacen de su cadáver un trabajador sin descanso. Sin embargo, el cuerpo del zombi –en tanto ritual vudú– muestra su potencia como un signo de resistencia a la esclavitud y a la ocupación en Haití. Asimismo, el zombi se presenta en la contemporaneidad como potencia del cuerpo colectivo.

49. Cf. KEE, Chera. “‘They are not men . . . they are dead bodies!’: From Cannibal to Zombie and Back Again”, 2011, p. 9.

Las primeras apariciones del zombi en la literatura antropológica están ligadas al espectro de la revolución haitiana. De acuerdo con Chera Kee, la preocupación por Haití se traduce en un temor al vudú, directamente asociado a esta revolución esclava, que la prensa asocia al canibalismo y a un supuesto primitivismo en la nación recién formada⁴⁹. La figura del zombi se impone y extiende como paradigma de representación de una otredad total, a partir de la publicación de *The Magic Island* de William Seabrook en 1929. Allí describe al zombi como un “cadáver humano sin alma” dotado de movimiento por hechicería y puesto a trabajar como esclavo⁵⁰.

50. SEABROOK, William B. *The Magic Island*, 1930, p. 93.

Frente a esta figuración despectiva del vudú y del folklore haitiano, los propios habitantes de la isla invierten la imagen del zombi (hasta ahora interpretada como signo del destino de esclavitud e incapacidad de gobierno del esclavo negro) como posibilidad de auto-representación y de resistencia. Franck Degoul investiga el modo en que el vudú es recuperado en este momento histórico como un lenguaje común por el movimiento indígena haitiano que convirtió al cuerpo del zombi en una arma

de amenaza a las fuerzas de ocupación: “En los tiempos de la ocupación Americana [dice un informante de Degoul] había un dicho, una vieja historia, que decía que el primer general o coronel – no lo sé – que caminó en este suelo, todavía trabaja en Leógâne en los campos de caña de azúcar... Por eso es que esos blancos tienen miedo de nuestro país”⁵¹. El zombi aparece en el territorio haitiano ligado a la esclavitud y a una estructura de producción colonial que se sustenta en una economía de muerte, pero se convierte en una posible forma de definición de resistencia colectiva.

Algo de esa narración colectiva aparece en la reapropiación del zombi que hace la performance a través de la “zombie walk” como propone Sarah J. Lauro⁵². Como señalamos, la característica principal que diferencia al zombi contemporáneo de aquel del folklore haitiano es su número. El zombi a partir de la obra de Romero se presenta, con escasas excepciones, como un monstruo grupal, como una horda. Esta característica fue interpretada por la crítica en relación con una subjetividad de masas –como mencionamos anteriormente, con la pérdida de la identidad individual y la propia agencia.

No obstante, es posible pensar la horda como una multiplicidad irreductible, una potencia desestabilizadora del funcionamiento de los circuitos de producción y consumo: subjetividades que escapan al mandato neoliberal de constituirse como sujetos a partir del deseo de consumo y que simplemente circulan en el espacio urbano⁵³. En este sentido algunos autores interpretan a la horda como una “sombra” de aquello que Michel Hardt y Antonio Negri llaman “multitud”: una alternativa viviente al Imperio⁵⁴.

La conciencia individual disuelta en la horda no es un aspecto necesariamente negativo del zombi contemporáneo. Por el contrario, esta característica del cuerpo monstruoso tiene el potencial de pensar otras formas de lo post-humano. El “Manifiesto Zombi” (en explícito diálogo con aquel escrito por Donna Haraway) considera que “el zombi no es simplemente la negación del sujeto: toma el sujeto y el no-sujeto, y vuelve esos términos obsoletos en tanto es inherentemente ambos a la vez. La falta de conciencia del zombi no lo hace puro objeto, en cambio abre la posibilidad de negar la división sujeto/objeto”⁵⁵.

En esta dirección es posible establecer un diálogo entre la monstruosidad del zombi y la del *cyborg*. La potencia del cuerpo muerto-viviente radica en que ofrece la posibilidad de pensar, como apunta Cohen, nuevas ontologías del cuerpo en tanto “hace evidente el estatus objetual del cuerpo como una concatenación heterogénea de partes”⁵⁶ funcionando armónicamente o no. En esta visión “el zombi se vuelve órganos sin cuerpo, un ensamblaje de zonas autónomas sin una totalidad necesaria”, de tal manera que este monstruo expone “la realidad inhumana del cuerpo”⁵⁷.

51. DEGOUL, Franck. “‘We are the mirror of your fears’: Haitian Identity and Zombification”, 2011, p. 29.

52. Cf. LAURO, Sarah J. “Playing Dead: Zombies Invade Performance Art . . . and Your Neighborhood”, 2011, p. 205. El “zombie walk” es una forma de performance que consiste en una reunión masiva de personas disfrazadas y maquilladas como zombies que recorren las calles. Aunque es necesario tener cierto escepticismo al adjudicar cualquier potencial de transformación política -en el sentido más ortodoxo- a este tipo de eventos, vale la pena señalar el caso ocurrido en Chile en el año 2011 donde miles de estudiantes reclamaron frente a la Casa de la Moneda de ese país en favor de la educación pública. La particularidad de la manifestación consiguió darle una mayor visibilidad en los medios de comunicación.

53. Ver PLATZECK, José. *El monstruo y el biopoder. Una lectura biopolítica del zombi*, 2015.

54. Cf. RAMIREZ, J. Jesse, “Shadows of multitude”. *MLA Northeast Convention*, 2011.

55. EMBRY, Karen; LAURO, Sarah, J. “A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism”, 2008, p. 94. Nuestra traducción.

56. COHEN, Jeffrey J. “Undead (A Zombie Oriented Ontology)”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2012, p. 407. Nuestra traducción.

57. *Ibidem*, 407.

58. BECKER, Barbara.
“Cyborgs, Agents, and
Transhumanists: Crossing
Traditional Borders of Body and
Identity in the Context of New
Technology”. *Leonardo*, 2000, p.
363. Nuestra traducción.

59. Si acentuamos el carácter
emancipador del cyborg, no
debemos perder de vista la
ambivalencia de esta noción,
la cual daría cuenta tanto de
“terminator” como así también
de las mujeres proletarizadas
en el circuito integrado de
producción. Cf. SANDOVAL,
Chela. “Women prefer a choice”,
Cybersexualities, 1999, p. 408 y
BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis*,

60. PARENTE, Diego. *Del
órgano al artefacto. Acerca de la
dimensión biocultural de la técnica*,
2010, p. 46.

61. HARAWAY, Donna.
“Manifiesto para *cyborgs*: ciencia,
tecnología y feminismo socialista
a fines del siglo XX”, 1995, p.

62. *Ibidem*, p. 256.

63. *Ibidem*, p. 263.

64. Haraway toma esta noción
de la cineasta americana-
vietnamita Trinh Minh-ha
con la cual designaba redes
de actores multiculturales,
étnicos, raciales, nacionales
y sexuales que emergieron a
partir de la Segunda Guerra

Esta consideración del cuerpo monstruoso como
resistencia colectiva también puede observarse en el *cyborg*. El
cyborg representa una mixtura de textos, artefactos técnicos y
procesos biológicos. Para Barbara Becker la “materialidad del
cuerpo implica su propio poder generativo y crea su propio
énfasis separado de todo discurso y técnica de dominación.
La materialidad no puede ser reducida hacia algo totalmente
pasivo”⁵⁸. Es la materialidad del cuerpo *cyborg* que posibilita
reflexionar sobre su potencia, sobre su capacidad de
transformación⁵⁹.

El *cyborg* es un híbrido orgánico-tecnológico, es en esta
fusión donde se presenta la potencia de su cuerpo. A diferencia
de las concepciones protésicas que consideran la técnica como
una compensación de la insuficiencia orgánica y que, como
señala Diego Parente, “postula la incompletud originaria del
hombre y propone al mundo artificial creado por él como el
factor tendiente a alcanzar la completud”⁶⁰, por el contrario,
Haraway propone una idea de acoplamiento entre lo orgánico y
lo artificial donde no se establecen subordinaciones: “los *cyborgs*
señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros”⁶¹.

La monstruosidad del *cyborg* radica en su hibridez, su origen
ilegítimo y su ruptura con una identidad fija y jerarquizada.
Como advierte Haraway, los *cyborgs* “son los hijos ilegítimos del
militarismo y del capitalismo patriarcal (...). Pero los bastardos
son a menudo infeas a sus orígenes”⁶². El *cyborg*, entonces,
simboliza la lucha política; la resistencia política se encuentra
en “las unidades ciborgánicas (...) monstruosas e ilegítimas.
En nuestras presentes circunstancias políticas, difícilmente
podríamos esperar mitos más poderosos de resistencia y de
reacoplamiento”⁶³.

“La promesa de los monstruos”, como la denomina
Haraway, es una promesa de emancipación, el sueño de un mundo
monstruoso sin género, raza y clase. Se trata de la posibilidad de
hacer un mundo híbrido, posbinario y posgenérico, esto es, un
mundo abierto a las diferencias y a nuevas fusiones. El monstruo
es la posibilidad de una apertura radical hacia la otredad y de la
construcción de nuevos colectivos con los “otros inapropiados/
bles”⁶⁴. Para Haraway ser “inapropiado/ble” no significa que los
seres no están en relación con los otros, sino que están en una
relación crítica y deconstructiva, en una relación con los otros
que permite conexiones potentes que exceden la dominación.

Los *cyborgs* ponen en cuestión las relaciones de poder
en el mundo contemporáneo, pero también se presentan
como una forma de resistencia política. Los monstruos abren
la posibilidad a una nueva configuración del mundo que
trasciende las jerarquías y subordinaciones, se convierten en una
posibilidad de transformación. En este sentido, como señalan

Roberta Stubs et al., los “cuerpos y las subjetividades *cyborgs*, generan un espacio intensivo de intercambios y experiencias en los cuales las diferencias establecen conversaciones potentes”⁶⁵. Los *cyborgs* no sólo son la encarnación de la fusión entre lo orgánico y lo tecnológico, sino que también permiten concebir esta composición en términos de conversaciones, de alianzas (políticas) con otros cuerpos.

De acuerdo con Braidotti, los “tecnomonstruos contienen cautivadoras promesas de reencarnaciones posibles y de diferencias actualizadas (...), ellos muestran el camino hacia múltiples posibilidades virtuales. Así pues, el *cyborg*, el monstruo, (...) son emancipados de la categoría de diferencia peyorativa y mostrados bajo una luz muchísimo más positiva”⁶⁶. De esta manera, el *cyborg* se presenta como una figura política que despliega toda la potencia transformadora del cuerpo monstruoso, la cual atribuye a esta categoría su sentido afirmativo.

Así, tanto el zombi como el *cyborg* son dos modalidades de corporalidad que permiten dar cuenta de la potencia del monstruo. Por un lado, el zombi como figura que representa el cuerpo esclavo y la producción colonial y también como una forma de resistencia colectiva. Por otro, el *cyborg* como figura que en su composición orgánico-material se presenta como forma de resistencia a las distinciones tradicionales que operan en las relaciones de poder contemporáneas y, al mismo tiempo, permite dar cuenta del acoplamiento entre diversas corporalidades. Ambas figuras de la monstruosidad exhiben la potencia de resistencia y transformación de estos cuerpos: del orden colonial o del circuito de producción y consumo actual en el zombi y del mundo antropocéntrico, generizado y racializador en el *cyborg*.

IV. Conclusión

Los cuerpos del zombi y del *cyborg* se inscriben en los regímenes biopolíticos de inteligibilidad epistémica y política. Estos cuerpos monstruosos ponen en cuestión la anatomía política de los cuerpos normalizados. Tanto el zombi como el *cyborg* se proponen como dos figuras que alteran la norma de lo humano y la normalización del biopoder. El monstruo aparece como desviación de la anatomía política normativa, modelada bajo los ideales de masculinidad, blancura, juventud y salud. Pero por eso mismo se presenta como posibilidad de resistencia y transformación a esta norma que organiza de manera jerárquica y diferencial el mundo.

65. STUBS, Roberta; SILVA T., Fernando; SIQUEIRA P., William. “A potência do cyborg no agenciamento de modos de subjetivação pós-identitários: conexões parciais entre arte, psicologia e gênero”. *Fractal. Revista de Psicologia*, 2014, p. 799. Nuestra traducción.

66. BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis*, 2005, p. 298.

Ambos monstruos presentan una nueva ontología del cuerpo. A partir de la noción de descomposición, el zombi fue analizado como un cuerpo que reúne vida y muerte, que se inscribe en un umbral entre lo que es objeto de gestión política y lo que debe ser eliminado. El cuerpo descompuesto –en descomposición– permite pensar la vida en términos de la muerte, es decir, de una vida que incluye la muerte. En este sentido, podríamos decir que la figura del zombi es la de una ontología del cuerpo que desafía la pretensión de salud (como aquello que excluye la enfermedad entendida como manifestación de la mortalidad) o también de juventud (como aquello que se aleja de la muerte) que ha caracterizado la anatomía política normativa.

La noción de composición nos permitió dar cuenta de la ontología del cuerpo del *cyborg*, la cual articula lo orgánico y lo artificial. En este acoplamiento los límites de la naturaleza y la cultura, pero también del objeto y el sujeto, de lo maquinal y lo orgánico, de los hombres y las mujeres, se vuelven difusos. El *cyborg* es una figura que se aparta de una política normativa de los cuerpos organizada, fundamentalmente, sobre las concepciones de masculinidad y blancura.

Estas ontologías del cuerpo monstruoso no sólo se presentan como una suerte de desviación con respecto a la norma de lo humano que impuso la política de Occidente, sino también como una forma de resistencia y transformación a los ejercicios de poder que conlleva. El cuerpo monstruoso es un cuerpo que muestra su potencia, su posibilidad de cambio en términos políticos.

Como vimos, el zombi, interpretado tanto desde el rito vudú del colonialismo haitiano como en la cinematografía actual, da cuenta de la resistencia a los modos de producción y explotación. Si en un primer momento advertía sobre el cuerpo esclavo y la producción colonial, en la actualidad permite señalar las subjetividades funcionales a los circuitos de producción y consumo. El zombi se presenta como una potencia desestabilizadora de estos regímenes, pero no de manera individual sino más bien como una resistencia colectiva.

Asimismo, el *cyborg* permite pensar no sólo las fusiones entre lo orgánico y lo artificial en el cuerpo individual sino también los acoplamientos entre los cuerpos. El *cyborg* alude a un nuevo horizonte de sentido donde se borran las distinciones que permiten un orden patriarcal, colonial y capitalista, por un mundo híbrido, posbinario y posgenérico. El mundo *cyborg* es una promesa de un mundo sin jerarquías ni subordinaciones, es un mundo donde los acoplamientos entre los cuerpos permiten fusiones poderosas.

Referencias

- AGAMBEN Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- AGUILAR GARCÍA, Teresa. *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- BALZA, Isabel. “Tras los monstruos de la biopolítica”. *Dilemata*. año 5, nº 12, p. 27-43, 2013.
- BECKER, Barbara. “Cyborgs, Agents, and Transhumanists: Crossing Traditional Borders of Body and Identity in the Context of New Technology”. *Leonardo*. v. 33, n. 5, p. 361-365, 2000.
- BISHOP, Kyle *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publisher, 2010.
- BRAIDOTTI, Rosi. “Animals, Anomalies, and Inorganic Others”, *PMLA*, v. 124, n. 2, p. 526-532, 2009.
- _____. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
- BROOKS, Mike. *Zombie survival guide: complete protection from the living dead*. New York: Three River Press, 2003.
- BURSTON, Daniel. “Cyborg, Zombies, and Planetary Death: Alienation in the 21th Century”. *Humanistic Psychologist*. v. 42, n. 3, 2014.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. “Michel Foucault y la colonialidad del poder”. *Tabula Rasa*. n. 6, p. 153-172, ene.-jun. 2007.
- CLYNES, Manfred; KLINE, Nathan. “Cyborgs and space”. *Astronautics*. sep. 1960.
- COHEN, Jeffrey. “Monster Culture (Seven Theses)”. In: _____. *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996, p. 3-25.
- _____. “Undead (A Zombie Oriented Ontology)” *Journal of the Fantastic in the Arts*. n.3, p. 397-412, 2012.
- CORDEIRO, José Luis. “La especie humana no es el fin, sino el comienzo de la evolución”. *Megatendencias*, 2007. Disponible en: http://www.tendencias21.net/La-especie-humana-no-es-el-fin-sino-el-comienzo-de-la-evolucion_a206.html. Acceso en: 10 de septiembre de 2016.

- DAVIES, Wade. *The Serpent and the Rainbow*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1985.
- DEGOUL, Franck. “‘We are the mirror of your fears’: Haitian Identity and Zombification”. Traducido por Elisabeth M. Lore. In: EMBRY, Karen y LAURO, Sarah J. (Ed.). *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011, p. 24-38.
- DENDLE, Peter. *The Zombie Movie Encyclopedia*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2001.
- DUMIT, Joseph; DAVIS-FLOYD, Robbie. “Cyborg Antropology”. In: KRAMARAE, Cheris y SPENDER, Dale (Ed.). *Routledge International Encyclopedia of Women*. New York: Routledge, 2001.
- EMBRY, Karen; LAURO, Sarah, J. “A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism”. *boundary*. n. 2, 2008.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos. Biopolítica y Filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- FERNÁNDEZ G., Jorge. *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate*. Buenos Aires: Katz Editores, 2005.
- _____. *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____. *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France (1977-1978)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- _____. “Poder-Cuerpo”, In: _____. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- _____. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2002.
- GARFIELD, Benjamin. “The Undead Subject: Virtual Monsters”. In: _____. *The Cyborg Subject. Reality, Consciousness, Parallax*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016, p. 149-183.
- GEGGUS, David. “Preface”. In: _____. *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001, p. ix-xviii.

GREBOWICZ, Margret; MERRICK, Helen. *Beyond the Cyborg Adventures with Donna Haraway*. New York: Columbia University Press, 2013.

HARAWAY Donna. "Introducción" In: _____. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

_____. "Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX", In: _____. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

_____. "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/inapropiables". *Política y Sociedad*. n. 30, 1999.

KEE, Chera. "They are not men . . . they are dead bodies!': From Cannibal to Zombie and Back Again". In: EMBRY, Karen; LAURO, Sarah J. *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011, p. 9-23.

LANDA, María Inés; LEITE, Jorge Jr y TORRANO, Andrea. "Gestão da monstruosidade: os corpos do obeso e do zumbi". In: BONELLI, Maria da Gloria; DIAZ VILLEGAS de LANDA, Martha (Org.). *Sociologia e Mudança social no Brasil e na Argentina*. São Carlos: Compacta Gráfica e Editora. 2013, p. 89-134.

LAURO, Sarah J. "Playing Dead: Zombies Invade Performance Art . . . and Your neighborhood". In: EMBRY, Karen; LAURO, Sarah J. *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011, p. 205-230.

LAZZARATO, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

NEALE HURSTON, Zora. *Tell my horse. Voodoo and life in Haiti and Jamaica*. New York: Harper & Row Publishers, 1995.

PARENTE, Diego. *Del órgano al artefacto. Acerca de la dimensión biocultural de la técnica*. La Plata: EDULP, 2010.

PLATZECK, José. *El monstruo y el biopoder. Una lectura biopolítica del zombi*. Tesis de grado en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba, Agosto de 2015.

RAMBUKKANA, Nathan "The Zombie in the Gray Flannel Suit: Romero's *Living Dead* Trilogy and Metaphors of Mass Subjectivity". Disponible en: https://www.academia.edu/6742555/The_Zombie_in_the_Gray_Flannel_Suit_

Romero_s_Living_Dead_Triology_and_Metaphors_of_Mass_Subjectivity. Acceso en: 10 de septiembre de 2016.

RAMIREZ, Jesse J. "Shadows of multitude". *MLA Northeast Convention*. 2011. Disponible en: https://www.academia.edu/1695549/Shadows_of_the_Multitude_Zombies_Collectivity_Globalization. Acceso en: 10 de septiembre de 2016.

SANDOVAL, Chela. "Women prefer a choice". In: Jenny Wolmark (Ed.). *Cybersexualities*. Edimburgh: Edinburgh University Press, 1999.

SEABROOK, William B. *The Magic Island*. New York City: Blue Ribbon Books Inc., 1930.

SEIDMAN, Steven. *The postmodern turn: New perspectives on social theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

SIBILIA, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza editorial, 1999.

STELARC. "From zombies to cyborgs bodies. Extra Ear, Exoskeleton and Avatars". In: CANDY, Linda; EDMONDS, Ernest. *Exploration in Art and Technology*. London: Springer, 2002, p. 115-124.

_____. "Zombies y Cyborgs. The Cadaver, the Comatose & The Quimera", 2005. Disponible en: <http://www.stelarc.va.com.au/documents/zombiesandcyborgs.pdf>. Acceso en: 10 de septiembre de 2016.

STUBS, Roberta; SILVA TEIXEIRA Fernando; SIQUEIRA PERES, William. "A potência do cyborg no agenciamento de modos de subjetivação pós-identitários: conexões parciais entre arte, psicologia e gênero". *Fractal. Revista de Psicologia*. v. 26 n.3, Sept./Dec. 2014.

TORRANO, Andrea. "Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico", VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas, 2009. Disponible en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/68>. Acceso en: 10 de septiembre de 2016.

_____. “La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico”. *Ágora, Papeles de Filosofía*. v. 34 n.1, p. 87-109, 2015.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Madrid: Melusina, 2010.

YEHYA, Naief. *El cuerpo transformado*. México: Paidós, 2001.

Diretrizes para Autores

A revista *outra travessia* aceita trabalhos inéditos voltados para a literatura, a teoria literária e outras artes, redigidos em português ou castelhano. A submissão dos textos deve seguir as chamadas de publicação lançadas duas vezes ao ano.

Os trabalhos serão submetidos ao conselho de pareceristas da revista após breve análise da pertinência ao tema proposto e às normas de publicação. Sugestões de modificação ou revisão por parte do conselho consultivo serão comunicadas aos autores.

Os pareceres de artigos submetidos são de uso exclusivo da equipe editorial da *outra travessia* e não serão, sob nenhuma circunstância, publicados, nem divulgados.

Os trabalhos devem ser enviados através de cadastramento na plataforma de periódicos www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/index, ou pelo email outratravessia@gmail.com

O original deve ser apresentado em página A4 na seguinte sequência, com fonte Garamond:

Título do trabalho: centralizado, tamanho 14, espaçamento 1,5.

Subtítulos (quando houver): recuo de 1 cm, em negrito, tamanho 12, espaçamento 1,5.

Nome do autor: tamanho 12, alinhado à direita, espaçamento 1,5.

Instituição: embaixo do nome, sem a utilização de parêntese. Para universidades brasileiras, utilizar as siglas (ex: UFSC;

UNB), para universidades estrangeiras ou outras instituições, colocar o nome por extenso e o país (ex: Universidade de Buenos Aires – Argentina).

Resumo: em português, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. O resumo deve ter entre 100 a 200 palavras. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Palavras-chave: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Abstract, Resumen, Resumé ou **Riassunto:** em inglês, castelhano, francês ou italiano, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. Deve ser a versão traduzida do resumo em português. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Keywords, Palabras clave, Mots-clés ou Parole chiavi: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Epígrafes (quando houver): tamanho 12, itálico, alinhado à direita, com o autor da citação embaixo, sem itálico, espaçamento 1.

Texto: fonte Garamond, tamanho 12, espaçamento 1,5, justificado, com recuo de 1cm para início de parágrafo. O texto não deve exceder as 20 páginas, sem incluir as páginas de referências bibliográficas. As páginas não devem ser numeradas.

Referências no corpo do artigo: devem ser apresentadas em nota de rodapé. **Importante:** não aceitaremos o sistema de citação autor: data. Em caso de referências recorrentes deve-se repetir o título e o ano de uma obra já citada, evitando o uso de op.cit. Utilizar Ibidem, apenas em caso de repetição imediatamente posterior de citação da mesma obra. Utilizar Idem., no caso de citação imediatamente posterior de outra obra do mesmo autor. Exemplos:

TIPO	MODELO
Livro	BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237.
Capítulo de livro do mesmo autor	SANTIAGO, Silvano. “Uma literatura anfíbia”, 2008, p. 64-73.
Capítulo de livro de autor diferente	SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”, 2012, p. 174-187.
Artigo publicado em revista	SCHWARZ, Roberto. “Lucrecia contra Martina”. <i>Novos Estudos</i> , 2006, p. 5-6.
	VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. <i>Mana</i> , 1996, p. 33.

TIPO	MODELO
Citação de livro recém citado	BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237. Ibidem, p. 157.
Citação de livro do mesmo autor da referência anterior	SANTIAGO, Silviano. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> , 2008, p. 45. Idem. <i>Cheiro forte</i> , 1995, p. 37.
Confrontar	Cf. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> , 2000.

Quando se tratar de uma citação presente num outro suporte utilizar apud., sem necessidade de utilizar caixa alta. Exemplo:

Ana Cristina Cesar, apud. SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*, 2007, p. 52.

Citações com 4 ou mais linhas: devem ser separadas do texto por duas linhas, com recuo de 4 centímetros, fonte 10, espaçamento simples. Citações em castelhano, francês, inglês ou italiano podem ser mantidas no idioma original. Para outros idiomas, o autor deve colocar uma nota de rodapé com uma versão do idioma do artigo.

Ilustrações (quando houver): devem ser designadas como figuras, numeradas no texto (fig. 01, fig. 02) com título ou legenda abaixo da mesma.

Referências: tamanho 11, alinhadas à esquerda, espaçamento simples, com uma linha de espaço entre uma referência e outra. A apresentação das referências deve respeitar o padrão ABNT. Exemplos:

TIPO	MODELO
Livro	BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> . Caracas: Monte Ávila, 1969. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> . New York: Twayne, 2000.
Capítulo de livro do mesmo autor	SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. In: _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 64-73.
Mais de um texto (livro, artigo, etc.) do mesmo autor	SANTIAGO, Silviano. <i>Cheiro forte</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 1995. _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008.
Capítulo de livro de autor diferente	SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”. In: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel e MORICONI, Italo. (Org.). <i>Teoria, poesia, crítica</i> . Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 174-187.

TIPO	MODELO
Artigo publicado em revista	SCHWARZ, Roberto. “Lucrecia contra Martinha”. <i>Novos Estudos</i> . n. 75, p. 61-79, jul. 2006. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. <i>Mana</i> . v. 2, n. 2, p.115-144, jan./out. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=pt&nr_m=iso&tlng=pt . Acesso em: 26 julho 2014.

Os autores terão direito a 2 exemplares da revista.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar, obrigatoriamente, a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em “Comentários ao Editor”.
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, Open Office ou RTF (desde que não ultrapasse os 2MB)
3. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) estão ativos e prontos para clicar.
4. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para Autores.

