

O LUGAR DO ABJETO

do perverso e do animal
na historiografia e
no cânone literário

organizadores
Rosana Cristina Zanelatto Santos
Andre Rezende Benatti



Editora
UFPel





Reitoria

Reitor: *Pedro Rodrigues Curi Hallal*

Vice-Reitor: *Luis Isaías Centeno do Amaral*

Chefe de Gabinete: *Taís Ullrich Fonseca*

Pró-Reitor de Graduação: *Maria de Fátima Cossio*

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: *Flávio Fernando Demarco*

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: *Francisca Ferreira Michelon*

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: *Otávio Martins Peres*

Pró-Reitor Administrativo: *Ricardo Hartlebem Peter*

Pró-Reitor de Infra-estrutura: *Julio Carlos Balzano de Mattos*

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis: *Mário Renato de Azevedo Jr.*

Pró-Reitor de Gestão Pessoas: *Sérgio Batista Christino*

Conselho Editorial

Presidente do Conselho Editorial: *Ana da Rosa Bandeira+*

Representantes das Ciências Agrárias: *Guilherme Albuquerque de Oliveira Cavalcanti* (TITULAR), *Cesar Valmor Rombaldi* e *Fabrício de Vargas Arigony Braga*

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: *Adelir José Strieder* (TITULAR), *Juliana Pertille da Silva* e *Daniela Buske*

Representantes da Área das Ciências Biológicas: *Marla Piumbini Rocha* (TITULAR), *Rosangela Ferreira Rodrigues* e *Raquel Ludke*

Representantes da Área das Engenharias e Computação: *Darci Alberto Gatto* (TITULAR) e *Rafael Beltrame*

Representantes da Área das Ciências da Saúde: *Claiton Leoneti Lencina* (TITULAR) e *Giovanni Felipe Ernst Frizzo*

Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas: *Célia Helena Castro Gonsales* (TITULAR) e *Sylvio Arnoldo Dick Jantzen*

Representante da Área das Ciências Humanas: *Charles Pereira Pennaforte* (TITULAR), *Edgar Gandra* e *Guilherme Camargo Massaú*

Representantes da Área das Linguagens e Artes: *Josias Pereira da Silva* (TITULAR) e *Maristani Polidori Zamperetti*

O LUGAR DO ABJETO

do perverso e do animal
na historiografia e no cânone literário

organizadores
Rosana Cristina Zanelatto Santos
Andre Rezende Benatti

Pelotas, 2019





**Editora
UFPel**

Filiada à A.B.E.U.

Rua Benjamin Constant, 1071 - Porto
Pelotas, RS - Brasil
Fone +55 (53)3227 8411
editora.ufpel@gmail.com

Direção

Ana da Rosa Bandeira
Editora-Chefe

Seção de Pré-Produção

Isabel Cochrane
Administrativo

Seção de Produção

Suelen Aires Böettge
Administrativo
Anelise Heidrich
Revisão
Guilherme Bueno Alcântara (Bolsista)
Design Editorial

Seção de Pós-Produção

Morgana Riva
Assessoria
Madelon Schimmelpfennig Lopes
Administrativo

Revisão Técnica

Ana da Rosa Bandeira

Revisão Ortográfica

Suelen Aires Böettge

Projeto Gráfico

Guilherme Bueno Alcântara

Capa

Guilherme Bueno Alcântara
Pablo Pacheco

Catalogação na Publicação:

Bibliotecária Maria Inez Figueiredo Figas – CRB-10/1612

L951 O lugar do abjeto [recurso eletrônico]: do perverso e do animal
na historiografia e no cânone literário / organizadores Rosana
Cristina Zanellato Santos, André Rezende Benatti. – Pelotas:
Ed. UFPel, 2019.
147 p.

ISBN : 978-85-517-0046-4

1. Literatura. 2. Literatura comparada. I. Santos, Rosana
Cristina Zanellato, org. II. Benatti, André Rezende, org.

A publicação deste livro contou com o apoio financeiro da FUNDECT-MS, por meio
da Chamada n. 10/2015 – Edital Universal, contrato sob n. 150/2016.

SUMÁRIO

- 7** BREVE APRESENTAÇÃO (TALVEZ ABJETA)
Rosana Cristina Zanelatto Santos
- 12** A LITERATURA NO HORIZONTE DA PERVERSÃO
E DA ABJEÇÃO
Wellington Furtado Ramos
- 22** A REPRODUTIBILIDADE DA “ARTE” A SERVIÇO DO PODER:
O CINEMA, O RÁDIO E A TELEVISÃO
NAS NARRATIVAS DISTÓPICAS
João Luis Pereira Ourique
Douglas Eraldo dos Santos
- 36** RAPSÓDIA DE SANGUE: DISTRITO FEDERAL, DE LUIZ BRAS
Ramiro Giroldo
- 48** TORTURA E TRAUMA: O TESTEMUNHO COMO ANTÍDOTO CONTRA
AS POLÍTICAS DE ESQUECIMENTO, SILENCIAMENTO E MEMORICÍDIO
CULTURAL BRASILEIRO
Paulo Bungart Neto
- 72** A NARCO-LITERATURA E INGENUIDADE INFANTIL EM FESTA NO COVIL,
DE JUAN PABLO VILLALOBOS
Danglei de Castro Pereira
- 82** SABE AQUELE CORPO-TEXTO, NÃO SABE? ANÁLISE DO CONTO
“HOMO ERECTUS”, DE MARCELINO FREIRE
Henrique Nascimento
- 99** O ABJETO EM “PEQUENO MONSTRO”,
DE CAIO FERNANDO ABREU
Rosicley Coimbra de Andrade
- 118** ESPELHO, ESPELHO MEU, ONDE ESTÁ O ANIMAL
QUE LOGO SOU?
Angela Guida
- 134** EL MAYOR CRIMINAL QUE JAMÁS PISÓ LA TIERRA”: SOBRE VIOLENCIA E
VINGANÇA NO CONTO “PUTAS ASESINAS”, DE ROBERTO BOLAÑO
Andre Rezende Benatti
- 144** SOBRE OS AUTORES

A liberdade de movimento é também a condição indispensável para a ação, e é na ação que os homens primeiramente experimentam a liberdade no mundo. Quando os homens são privados do espaço público – que é constituído pela ação conjunta e a seguir se preenche, de acordo consigo mesmo, com os acontecimentos e estórias que se desenvolvem em história –, recolhem-se para sua liberdade de pensamento.

Hannah Arendt. *Homens em tempos sombrios*

Rosana Cristina Zanelatto Santos

BREVE APRESENTAÇÃO (TALVEZ ABJETA)

O cânon é um evento histórico, visto ser possível rastrear a sua construção e a sua disseminação. Não é suficiente repassá-lo ou revisá-lo, lendo outros e novos textos, não canônicos e não canonizados, substituindo os ‘maiores’ pelos ‘menores’, os escritores pelas escritoras, e assim por diante. Tampouco basta – ainda que isto seja extremamente necessário – dilatar o cânon e nele incorporar outras formações discursivas, como a telenovela, o cinema, o cordel, a propaganda, a música popular, os livros didáticos ou infantis, a ficção científica, buscando uma maior representatividade dos discursos culturais. O que é problemático, em síntese, é a própria existência de um cânon, de uma canonização que reduplica as relações injustas que compartimentam a sociedade.

Roberto Reis

Se a necessidade de comunicar-se é inerente ao ser humano – e ele tenta fazê-lo das mais diferentes formas –, essa necessidade não deveria excluir nem sujeitos, nem temáticas que animam, mais do que a própria relação comunicacional, o diálogo político, o diálogo do ser que vive na/a *pólis*. Afinal, para que se expressar se alguns (quiçá, muitos) dos sentidos e dos afetos do viver-com-o-outro e do viver consigo-mesmo são “varridos para debaixo do tapete”? E pensando especificamente na literatura, como é possível (ainda) considerá-la como um lugar paradisíaco, espécie de recanto de descanso das dores de/do ser humano e não um/o lugar crítico por excelência, no qual a ética se instaura *pari passu* com a estética?

O texto literário é um/o espaço privilegiado para embates/debates/combates cujas temáticas expõem o/ao leitor a perversão, a abjeção e a animalidade, despertando, por vezes, celeumas repletas de animosidade. Ainda que haja pesquisas no País com foco temático semelhante ao do projeto *Historiografia e Cânone*: o perverso, o abjeto, a animal, coordenado por nós junto à FUNDECT

e com sua subvenção financeira – o que propiciou a publicação deste volume –, o projeto lançou mão de uma série de referências e de textos literários que, além de não estarem inscritos na proposta inicial, não são comumente lidos e utilizados no nicho do que chamaremos, *lato sensu*, de “literatura de horror”. O artigo de Wellington Furtado Ramos, por exemplo, explana com objetividade duas das categorias trabalhadas ao longo da pesquisa: a perversão e a abjeção, com base na etimologia de ambas as expressões, contando ainda com aporte teórico nas proposições de Freud.

Foi necessário da parte dos pesquisadores envolvidos ao longo do estudo e dos autores dos artigos ora apresentados o olhar crítico solicitado pela relevância das temáticas, (trans)pondo as fronteiras da própria pesquisa e também barreiras (im)postas por (alguns) membros pretensamente ligados aos poderes da academia/universidade, vez que, em consonância parcial com Hannah Arendt (2009, p. 60), “O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido”. Em tempo: a expressão “consonância parcial” está relacionada ao advérbio modal “pretensamente” – afinal, nós seres humanos temos muita pretensão... E aqui sugerimos aos leitores que se detenham no artigo de Angela Guida sobre os princípios dos estudos animais.

A relevância do trato analítico de certas temáticas literárias é contestada, muitas das vezes, com argumentos sofismáticos, desmerecedores não sómente da pesquisa cujos resultados (sempre parciais) são trazidos a público, mas também da atuação de seus autores como professores e pesquisadores. As formas e as tentativas de repressão, de indisposição e de ameaça podem ser muitas e variadas. Apesar disso, os resultados materiais ora apresentados comprovam, não pela quantidade, mas pela qualidade que o processo crítico-analítico não se descola da atuação política do pesquisador, fruto, dentre outras questões, da tensão distópica entre o mundo da academia/universidade, o mundo representacional da literatura e o mundo que a cerca, como lemos nos artigos de Ramiro Giroldo e de João Luis Pereira Ourique e de Douglas Eraldo dos Santos.

Essa tensão, cremos, é ela própria política, sendo por meio dela que os três mundos se (re)aproximam, seguindo ainda tensionados, porém de forma problematizadora e capazes de produzir conhecimento crítico, não se deixando seduzir pelos reconhecimentos e pela popularidade/populismo das últimas modas políticas e culturais, como é possível ler no artigo de Paulo Bungart Neto.

O propósito político-estético desta coletânea é digno e pede a compreensão dos leitores. Ela – a coletânea – não é uma tentativa de doutrinação, uma vez que toda

[...] doutrinação é perigosa, por nascer principalmente de uma deturpação não do conhecimento, mas da compreensão. O resultado da compreensão é o significado, que produzimos em nosso próprio processo de vida, à medida que tentamos nos reconciliar com o que fazemos e com o que sofremos. (ARENDT, 2002, p. 40)

Assim, por exemplo, os artigos de Henrique Nascimento e de Rosicley Coimbra de Andrade tratam do homoerotismo na literatura e de como essa temática é tributária do corpo e das várias violências que se abatem sobre o corpo homossexual, debelando os discursos de ódio sobre a homossexualidade.

Retornando à citação de Hannah Arendt, algumas de suas expressões são primordiais para a leitura desta coletânea: compreensão, significado, processo e vida e (re)conciliar. Na relação entre elas, a nosso ver, reside o cerne da construção da literatura como representação que nos possibilita compreender, como o ator do conto “Estão apenas ensaiando”, de Bernardo Carvalho (2000, p. 244),

[...] que por um instante encarnou de fato o lavrador, que involuntária e inconscientemente, por uma trapaça do destino, tornou-se ele próprio lavrador pelo que aquele vulto veio anunciar; comprehende tudo num segundo, antes mesmo de saber dos detalhes do acidente que a [a sua esposa] matou atravessando a duas quadras do teatro, [...]

A literatura transita tanto pelo teatro, onde o ator encarna o lavrador, como pela rua, onde a mulher do ator foi atropelada, e também nas representações da violência pelo olhar de um menino de seis anos na novela de Juan Pablo Villalobos *Festa no Covil*, analisada no artigo de Danglei de Castro Pereira.

Reside também nas tentativas de compreensão de por que às vezes temos a impressão de que a literatura e outras artes – e de que nós mesmos – falam línguas diferentes das de algumas pessoas. Esse pensamento nos veio ao ler o depoimento de Primo Levi, lembrando-se de uma ocasião em que, em uma escola, dois alunos lhe perguntaram por que ele ficava ainda contando histórias da Shoah, mesmo depois do Vietnam, de Stalin, da Coréia. Ele lhes responde

sobre a necessidade de contar/narrar a sua experiência como sobrevivente da Shoah. Contudo, na sequência, ele se questiona:

Receio cair no panegírico, como acontece frequentemente. Ou seja, privilegiar a minha própria existência relativamente às outras, tendo embora consciência de viver num mundo em rápida mutação, em progresso num sentido, em regressão noutro; [...] Sinto, confesso que sinto, um sentido de inferioridade em relação a eles [os estudantes], mesmo sabendo que disse coisas importantes, não tendo nenhuma hesitação, nenhuma dúvida sobre o valor dos meus livros, mas tenho a impressão de que são velhos, que envelheceram. (LEVI, 2010, p. 43)

Os textos literários privilegiam uma certa existência, uma certa compreensão das coisas, e não a existência de todos, numa compreensão generalista e generalizante. A literatura também não quer, insistimos, doutrinar, nem quer enquadrar sujeitos e suas razões, como lemos no artigo de Andre Rezende Benatti sobre um conto (*Putas asesinas*) do chileno Roberto Bolaño.

Há em suma, nos textos ora apresentados, como que uma vontade de luto – isto é, uma “[...] reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal, etc.” (FREUD, 2010, p. 172) – pela perda da política como ela deveria ser. Instaura-se então a melancolia, “[...] um abatimento doloroso, uma cessação de interesse pelo mundo exterior [...]” (FREUD, 2010, p. 172) que podem levar à punição. Quem sabe esse poderá ser o tema de um projeto vindouro?

*

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. Compreensão e política. In: _____. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Org. Antônio Abrantes. Trad. Helena Martins et al. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. p. 39-53.

_____. *Sobre a violência*. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CARVALHO, Bernardo. Estão apenas ensaiando. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 241-244.

O lugar do abjeto Breve apresentação (talvez abjeta)

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194. (V. 12).

LEVI, Primo. *O dever da memória*. Trad. Esther Mucznik. Lisboa: Cotovia, 2010.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Wellington Furtado Ramos

A LITERATURA NO HORIZONTE DA PERVERSÃO E DA ABJEÇÃO

*O belo é o podre e o pobre, belo pode ser.
Ambos pairam na cerração e na imundície do ar.*

William Shakespeare

O Dicionário Houaiss (2019, *on-line*) registra para o substantivo “perversão” a origem etimológica em *perversio, ōnis*, “no sentido de transposição ou inversão (da construção no estilo); alteração de um texto; no baixo-latim depravação” e indica, como caminho para a genealogia, o verbo “ver”. O registro do substantivo remete aos *Sermões*, de Diogo de Paiva Andrade, publicados no intervalo de 1603 e 1605, e carrega como acepções: “1. ato ou efeito de perverter(-se); 2. condição de corrupto, de devasso; 3. mudança do estado normal <p. da audição>; e um mais recente 4. psicop; obsl. termo que designa desvios do comportamento e das práticas sexuais normais ou assim consideradas”. Assim, seja pela remissão ao registro arcaico da palavra em um conjunto sermonístico, seja pelo seu sentido de inversão, de “pôr às avessas”, o substantivo evoca a noção de desvio que, contaminada pelo imaginário cristão, toma as vezes de depravação.

É curiosa a referência etimológica ao verbo “ver” nesse contexto, uma vez que a etimologia desse verbo, no mesmo dicionário, aponta para o sentido

da visão, obviamente, mas também “perceber; compreender; examinar, considerar; ver com os olhos do espírito” (HOUAISS, 2019). Chamamos de curiosa a relação pela origem que o verbo “ver”, em sua partícula antepositiva “vid-”, marcará na composição de outros vocábulos, como é possível ler a seguir:

[...] a cognacção, vulgar ou culta, é muito fecunda em português, como adiante mostrada; em latim inclui substantivo e adjetivo como visio,ōnis (provisio,ōnis,revisio,ō-nis), visus,us, baixo-latim visibilis,e; visuālis,e; invidia,ae; providentia,ae,provisor,ōris, prudentia,ae; prudens,entis (part.pres. de providēre), os v. vidēo,es, supramencionado, seu frequentativo viso,is,i,sum,ēre,visito,as,āvi,ātum,āre, frequentativo deste último, e um lat.vulg. *visare (lat.cl. visere), fonte do fr. viser, donde o port. visar, além de f. verbais prefixadas, entre as quais antevidēre, praevidēre, providēre, revidēre, com repercussão em port.; na série de bases verb., registre-se: 1) do v.lat. antevidēo,es,di,sum,ēre ‘prever, ver de antemão’: antever, antevidência, antevidente, antevisão, antevisto; 2) do fr. aviser ‘dar conselho, advertir (der. de avis < à vis, da loc.ant. ce m'est à vis, var. ce m'est vis, decalque do lat. mihi visum est ‘parece-me’): avisado, avisador, avisamento, avisante, avisar, avisável; desavisado, desavisamento, desaviso; 3) avistar, de form. vern. (a- + vista + -ar): avistado, avistar, avistável; desavistado, desavistar; 4) desver, de form. vern. (des + ver); 5) desprover, formado vernacularmente (des- + prover, ver abaixo): desprovedor, desprover, desprovido, desprovimento; 6) evidenciar, formado sobre evidência, e este do lat. evidentia,ae ‘evidência; hipotipose (figura de retórica)’: evidenciação, evidenciado, evidenciador, evidencial, evidenciável, evidente (< lat. evidens,entis ‘visível, claro, patente, manifesto’); 7) do v.lat. invidēo,es,di,sum,ēre ‘ver com maus olhos; invejar, odiar; recusar, não concordar; roubar, tirar por força’: inveja (< lat. invidia,ae ‘antipatia, ódio; inveja, ciúme’), invejado, invejando, invejar, invejável, invejidade, invejosa, invejoso; invidia, invidiar, iníodo; inviso (< lat. invīsus,a,um ‘odioso, odiado’); 8) entrever, tb. de form. vern. (entre- + ver): entrevisão, entrevista, entrevistado, entrevistador, entrevistante, entrevistar, entrevistável, entrevisto; 9) do v.lat. praevidēo,es,di,sum,ēre ‘ver de antemão, perceber, descobrir, prever’: prevedor, prever, previdência, previdencial, previdencialismo, previdencialista, previdenciário, previdenciarismo, previdenciarista, previdente, previsão, previsibilidade, previsional, previsível, previso, previsor, previsto; imprevidência, imprevidente, imprevisão, imprevisibilidade, imprevisível, imprevisto; 10) do v.lat. providēo,es,di,sum,ēre ‘ver de antemão, prever, pressentir; precaver-se contra, prover a, olhar por; fazer provisões, prover-se de’: provedor, provedoral, provedor-geral, provedoria, provedoria-mor, provedor-mor, provença ‘providência’, provencial ‘providencial’, prover, providência, providenciado, providenciador, providencial, providencialidade, providencialismo, providencialista, providencialístico, providenciar, providenciense, providente, providentíssimo, provido, próvido, provisão, provisionado, provisional, provisionar, provisioneiro, provisor, provisorado, provisoria, provisoriade, provisório; desprovedor, desprover, desprovido, desprovimento; improvidência,

improvidente, improvido, impróvido, improvisação, improvisado, improvisador, improvisante, improvisar, improvisata, improvisatório, improvisável, improviso; prudência, prudencial, prudencialismo, prudenciar, prudente, prudentense, prudentino, prudentista, prudentopolitano; imprudência, imprudente; 11) do v.lat. *revidēo*, *es*, *-di*, *sum*, *ēre* ‘voltar para ver, tornar a ver’ (raro mas já registrado em Plauto [254-184 a.C.]) e de seu frequentativo *reviſo*, *is*, *vīſi*, *vīſum*, *ēre* ‘voltar para ver; revisitar, rever’ (pelo fr. *réviser*): rever ‘tornar a ver’, revisar, revisável, revisível, revisor, revisório, revisita ‘inspeção, exame’, revista ‘publicação periódica’ (trad. do ing. *review*), revistadeira, revistado, revistador, revistar, revistável, revisteca, revisteiro, revisto, revistografia, revistográfico, revistógrafo; 12) *tresver*, de form. vern. (*tres-* + *ver*); 13) do v.lat. *vi-dēo*, *es*, *vīdi*, *vīſum*, *vidēre* ‘ver, olhar, ir ver etc.’, de seu frequentativo *viso*, *is*, *i*, *sum*, *ēre* ‘ver atentamente, examinar, contemplar; ir ou vir ver; visitar’, do v.lat. *visīto*, *as* ‘ver muitas vezes, ir ou vir ver, visitar’, frequentativode *visēre*, e de um lat.vulg. **visare*, der. desse último: vidência, vidente, videntismo, vídeo, videodisco, videodiscoteca, videotário, videfone, videofrequência, videotipe, vidicon; visada, visado, visador, visagem (< fr. *visage*, der. do fr.ant. *vis*, e este do lat. *vīsus*), viságia, visagismo, visagista, visagístico, visamento, visante ‘que visa, que tem por fim’, visão ‘ato ou efeito de ver, o sentido da vista’, visar, vis-à-vis (fr.), viseira (< fr. *visière*, der. de *vis*), visível/visível, visibilidade, visibilizado, visibilizador, visibilizante, visibilizar, visibilizável, visiometria (ver *visio(n)-*); visita, visitação, visitado, visitador, visitadora, visitandina, visitante, visitar, visitas, visitável, visite, visiteio, visiteiro, visiva, visível [...] (HOUAISS, 2019, on-line. Grifos nossos)

Como é possível notar, dentre as inúmeras possibilidades originadas da raiz do verbo “ver”, encontramos algumas diretamente relacionadas ao sentido da visão cujo reconhecimento em português se dá com facilidade, como é o caso de “rever”, “revisão” ou “visível”. Entretanto, alguns outros vocábulos cujos sentidos provavelmente não associaríamos diretamente a essa raiz parecem-nos bastante interessantes a ponto de tê-los destacado: “conselho”, “advertir”, “desprovido”, “inveja”, “previdência”, “provisão”, “Providencial”, “provisório”, “improvisado”, “prudente” e “visita”, no sentido de “ver atentamente, examinar, contemplar”. Assim, o universo do imaginário cristão mais uma vez se materializa em palavras como “previdência”, “Providencial” ou, até mesmo, “inveja”, bem como o sentido contemplativo se destaca no âmbito da observação atenta.

Tal universo vocabular amplo parece nos indicar dois caminhos produtivos para nosso tema: o da moralidade que envolve o campo da “perversão” como a administração de um padrão de normalidade e de composição/imposição de regras sociais (portanto, públicas, ou seja, visíveis) que ditam o comportamento

dos sujeitos; e o da visibilidade das condutas ou dos comportamentos conectados ao campo da visão no sentido de sua contemplação, ou seja, no sentido de uma estética.

Consequentemente, o “perverso” é, na esteira do substantivo que lhe dá corpo, aquele que “revela perversão”, sendo também caracterizado como “que ou aquele que tem má índole, que tem tendência a praticar crueldades” ou, ainda, “indivíduo que tem, desenvolve ou pratica perversões, especialmente sexuais”, como encontramos no mesmo *Dicionário Houaiss*. Mais uma vez, a conexão entre o visível e o invisível, o privado e o público, o dito e o interdito se materializa na intersecção entre o sentido da visão (revelar é “tirar o véu; deixar ver”) e a construção de um parâmetro de conduta pautado pela lógica do bem versus o mal, própria da contaminação que a crença cristã (não somente, mas precipuamente) imbricou nas culturas neolatinas, especialmente a de língua portuguesa.

Como campo discursivo associado ao que é corrompido, desviado, o discurso da perversão (e o do perverso) é pautado pela supressão de sua visibilidade, passível de constantes forças de recalcamento na linguagem e também de suas representações (ou recepções) no âmbito da arte e da literatura. No seio da arte literária, não é equivocado dizer que a perversão e o perverso são da ordem do interditado.

No âmbito da literatura, o perverso, por vezes, é colocado à margem e desqualificado, com a justificativa de que serviria ao entretenimento mais imediato e pouco elaborado (como por vezes se lê acerca de obras que carregam o elemento sexual ou pornográfico, por exemplo). Como se pode verificar nas acepções dicionarizadas dos termos, a perversão carrega um significado “especialmente sexual”. No entanto, tomado como o discurso do avesso – a própria expressão “perverso” carrega em si a ideia de “percorrer o verso”, o contrário, o oposto, o escondido –, o perverso se mostra como elemento desvelador do humano.

Historicamente, o estudo das perversões é marcado por uma axiologia negativa e valorizadora que advém da sexologia, desenvolvida no século XIX, e que empregava esse termo como desvio sexual, no sentido sinônimo ao de anomalias e aberrações em comportamentos sexuais.

Esse sentido de desprezo, de deplorável, foi retirado do termo ao ser transformado pelo empreendimento teórico e clínico de Sigmund Freud que, ao analisar a etiologia das neuroses, deslocou a noção de perversão da cena real da sedução para o campo simbólico da organização de normas e condutas

desviantes da norma do ponto de vista do comportamento sexual. Nesse sentido, é curioso destacar como Freud perverte a própria perversão ao operar a realocação do sentido da palavra que estava carregada de significação moralista e pejorativa. Se acompanhamos o raciocínio de Maria Helena Guedes (2015, p. 64) em *O Narcisismo*, em que a autora afirma que “O significado original *per vertio*, por sua vez derivado de *per vertere* remete à noção de ‘pôr de lado’, ou ‘pôr-se à parte’”, podemos afirmar que Freud deslocou o sentido da perversão, atribuindo-lhe novo significado a partir do empreendimento teórico da psicanálise. Nas palavras da autora,

[...] qualquer conceito pode ser ‘pervertido’. Sejam os conceitos mais abstratos, como os de conservação, de nutrição, de reprodução, etc, como os conceitos mais concretos. Pode-se dizer que uma versão moderna de uma obra clássica, por exemplo Romeu e Julieta, é uma perversão da história original.

Historicamente, perversões de conceitos morais foram atribuídas a perturbações de ordem psíquica, que dariam origem a tendências afetivas e morais contrárias às do ambiente social do pervertido (Foucault, 1984). Numa perspectiva sócio-histórica e clínica, a perversão poder-se-ia constituir em uma única anomalia psíquica do indivíduo, ou fazer-se acompanhar por alguma doença mental intercorrente. O comportamento do pervertido seria, então, determinado pelo seu nível intelectual: enquanto as perversões dos com o ‘nível intelectual inferior’ seriam impulsivas, brutais, praticadas sem rebuço, as dos ‘indivíduos de bom nível intelectual’ seriam quase sempre astuciosas, dissimuladas, encobertas. Entre os atos mais frequentemente apontados como perversões, por se desviarem de forma mais grave do comportamento tido como normal do ponto de vista social, são atos tidos como desvios sexuais: sadismo, masoquismo, pedofilia, exibicionismo, voyeurismo, etc. (GUEDES, 2015, p. 64-65)

Esse deslocamento para o campo simbólico é salutar para o que nos interessa, na medida em que o procedimento operado por Freud visa a uma contraposição ao pensamento médico patologizante do século XIX, entendendo que algumas condutas sexuais são consideradas perversas por uma lógica dialógica que se estabelece, socialmente, na regulação do indivíduo por normas suprajacentes à sua subjetividade.

Tal deslocamento para o domínio do simbólico interessa ao analista literário, na medida em que psicanálise e literatura se aproximam como conhecimentos que, cada qual a seu modo, lidam com o humano em seus mecanismos

de representação (do ponto de vista da literatura) e da análise (do ponto de vista da psicanálise). Em sua produção, Freud salientou que a literatura e a arte antecipam e confirmam as descobertas da clínica psicanalítica, fazendo uso desses conhecimentos para desenvolver sua teoria de apreensão do humano pelo viés do inconsciente.

Segundo Bellemin-Noël (1978, p. 12), a psicanálise “[...] mais do que uma ciência é a arte de decifrar uma verdade em todos os setores enigmáticos da experiência humana, tal como o homem a vive, isto é, a ‘fala’ a um outro ou a si mesmo”. Assim sendo, dadas as aproximações entre a literatura e a psicanálise operadas desde Freud, a literatura se constitui como meio pelo qual nos tornamos conscientes de nossa humanidade pelo exercício da palavra. Conforme Bellemin-Noël (1978, p. 12-13),

As palavras de todos os dias reunidas de uma certa maneira adquirem o poder de sugerir o imprevisível, o desconhecido, e os escritores são homens que, es-crevendo, falam, sem o saberem, de coisas que literalmente ‘eles não sabem’.

O poema sabe mais que o poeta. (Grifos nossos)

É o trabalho do escritor que cria esse arranjo estético que interessa ao estudo da teoria literária e é nesse sentido, de desvelamento de um conteúdo subjacente, que a aproximação entre psicanálise e literatura se torna profícua. Assim, as aproximações visam às analogias de procedimentos analíticos para a leitura do texto literário e não se trata de psicanalisar o autor ou as personagens, pois não se propõe um exercício clínico do sujeito, senão o exercício analítico do literário.

Como inúmeros textos literários carregam em si um caráter transgressor no comportamento de suas personagens, nas situações que fundamentam suas fábulas ou mesmo no exercício das formas literárias, o estudo do perverso em literatura se justifica como produtivo, uma vez que a literatura trabalha com o domínio do desejo, da fantasia e o do gozo, próprios do humano.

Edilene Freire Queiroz (2004, p. 58) afirma que “[...] escrever [...] é tentar dominar uma experiência difícil de dizer, seja por seu efeito de excesso ou pela impressão de um vazio. É tentar apoderar-se de algo, cercar, imprimir, inscrever, tanto o que obceca como o que lhe escapa”. Como exercício dessa tentativa infinita de dar conta do indizível, a literatura se configura como objeto eficaz de apreensão do humano no paradoxo de sua inapreensibilidade.

Nas palavras de Angela Maria Dias (2007, p. 28),

A literatura, em particular, ao desdobrar-se como escrita, segundo Kristeva, consiste no espaço da perversão, ou seja, da corrupção da lei do simbólico ou do negacionismo diante do autoritarismo da língua. O escritor é aquele que perverte a linguagem para transformá-la numa espécie de fetiche do vazio que o amedronta e o atrai. Por isso, ele torna-se sujeito e vítima da abjeção que põe em funcionamento.

Assim, na esteira de Kristeva, Dias aponta o papel da abjeção como um desdobramento das manifestações da perversão na criação literária, principalmente a partir da segunda metade do século XIX e em maior quantidade na literatura contemporânea. Nas palavras de Dias (2007, p. 28),

A arte abjeta tem recebido também importantes aportes teóricos de Hal Foster e de Rosalind Krauss, que, além da escritora búlgara, têm levado em conta igualmente, a psicanálise lacaniana e a noção de informe, criada por Georges Bataille, nos anos 30 do século passado.

A noção de abjeção, tal qual a de perversão, pode ser percebida a partir de seu resgate etimológico. O *Dicionário Houaiss* aponta para o vocábulo “abjeção” a raiz latina *abjectio*, *ōnis*, no sentido de “ato de rejeitar, expulsão, reprovação, abatimento, prostração”; para tanto, o dicionário faz menção ao elemento de composição “*jact-*”, do verbo latino *jacio*, *is*, *jēci*, *jactum*, *jacēre* que significa “lançar, deitar, jogar; atirar, arrojar contra ou sobre, enviar, despedir; estabelecer, pôr, colocar; exalar, deitar (cheiro); produzir, dar (com referência a uma árvore)”. Assim, o verbo que origina a palavra “abjeção”, que carrega consigo um sentido de movimento, também pode congregar o sentido de posição, de espaço, como se compreenderá por outros dois termos que origina: “objeto; objetivo” e “sujeito; subjetivo”.

No sentido que buscamos compreender, a abjeção encontra-se no limiar conceitual entre a constituição de um afeto em objeto (no sentido de sua exterioridade), bem como a construção da própria subjetividade (no sentido de sua interioridade). O abjeto faria referência, portanto, a um anterior, a um aquém da significação que faz remissão ao primeiro, o primitivo, o instintivo, o que ainda não se materializou em corpo-significado no âmbito social ou do que desse corpo social é expurgado, rejeitado, negado; aquilo

que, na acepção do *Dicionário Houaiss* é expresso como “ato, estado ou condição que revela alto grau de baixeza, torpeza, degradação”.

Segundo Julia Kristeva, a literatura, desde os escritores da modernidade, tem agido em função de um radical desfacelamento do sagrado e do direito, de modo a fazer emergir uma outra face, do reprimido, da religião e dos códigos de conduta que regulamentam e sustentam as dinâmicas da sociedade.

Conforme Kristeva (1985, p. 17), a literatura “[...] longe de ser uma atividade marginal na nossa cultura [...] representa a última codificação de nossas crises e dos mais íntimos e sérios apocalipses”. Assim como o perverso, a perturbação das identidades, a fragilização de estruturas sociais consideradas consolidadas, o escatológico, o sexual, o que transgride o sistema e a ordem e, portanto, subverte o lugar do eu e do outro, caracterizam-se como essa contraposição à formação do objeto, “[...] reconduzindo o eu obstruído à regressão e à morte” (DIAS, 2007, p. 27).

Como lugar do desdobramento da perversão e da transgressão em escrita, a literatura se configura como espaço da corrupção das normas do simbólico e expõe as avarias do sujeito despedaçado, sujo, violentado, como se lê na produção brasileira, principalmente pós-1990, em que cenas de violência são construídas com meticulosidade, sendo, muitas vezes, repetidas. Os sujeitos representados em diversas vezes se colocam diante de situações-limite em que a incomunicabilidade ou a impossibilidade de compreensão da realidade precisam ser tratadas por vias da destruição dessa própria realidade, como em um exercício no qual a pulsão de morte age como fonte criadora. A esse respeito Angela Maria Dias (2007, p. 28) assevera:

Influenciado pela psicanálise freudiana, que comprehende a neurose como a repressão e a sublimação das pulsões sexuais, Bataille deseja despojar a arte das ilusões sublimatórias, em nome de dar às palavras, não um sentido, mas uma tarefa. Daí o materialismo inerente ao conceito de informe, destinado a subverter as formas como abstrações e a voltar-se para a concretização da linguagem como ação sobre o mundo.

No seio de sua tarefa, nos termos de Bataille esclarecidos por Angela Dias, corresponde à literatura esse anterior precário que desvela o abjeto, essa espécie de fascinação pela fragilidade das arquiteturas simbólicas do homem que se manifestam na exploração de traumas, dores, obsessões, como se lê, por exemplo, na produção de um Santiago Nazarian, de uma Ana Paula

Maia, ou na “pornografia terrorista” da literatura de Rubem Fonseca (1975, p. 135-144), que:

[...] tem conseguido libertar [a literatura brasileira] tanto da literatura realista, em sua ilusão positivista de representar o mundo de maneira objetiva; quanto da ontologia modernista da grande obra, perfeita e intocada, em seu formalismo. (DIAS, 2007, p. 28)

Assim, nos parece salutar que os textos literários que se prestam a representar tais desvios, inserindo-se no campo discursivo da perversão do abjeto, operam aquela “trapaça salutar” a que se referia Roland Barthes (1999) em seu *Aula*. Ou seja, sendo a língua um organismo fascista de reição generalizada, que obriga o sujeito a se expressar por meios de suas normas (as da língua), é “[...] no interior da própria língua que a língua deve ser combatida, desviada” (BARTHES, 1999, p. 16). A esse combate, a esta “trapaça salutar” a que Barthes se referia como “o fulgor do real”, denomina-se: Literatura.

*

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1999.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Julio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

DIAS, Angela Maria. O papel do abjeto na literatura contemporânea e a obra de André Sant’Anna: um estudo de caso. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 22, p. 26-36, jul./set. 2007.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA (*on-line*). Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0>> Acesso em: 15 abr. 2019.

FONSECA, Rubem. Intestino Grosso. In: _____. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1975.

FREUD, Sigmund. (1905) *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas; v. VII).

_____. (1908) *Escritores criativos e devaneio*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas; v. VII).

GUEDES, Maria Helena. *Narcisismo!*. Vitória: Clube de Autores, 2015.

KRISTEVA, Julia. Powers of horror. An essay on abjection. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1985.

QUEIROZ, Edilene Freire. *A clínica da perversão*. São Paulo: Editora Escuta, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa A. Kossovich. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

João Luis Pereira Ourique
Douglas Eraldo dos Santos

A REPRODUTIBILIDADE DA “ARTE” A SERVIÇO DO PODER: O CINEMA, O RÁDIO E A TELEVISÃO NAS NARRATIVAS DISTÓPICAS

Os acontecimentos no mundo a partir do final do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX provocaram nos homens uma inversão de perspectivas, abandonando as esperanças utópicas para um mergulho em desilusões e desesperanças diante os horrores que vivenciavam. Neste ambiente conflituoso e bélico e suas grandes guerras, a literatura não ficou imune a tudo que ocorria na sociedade, pelo contrário, a partir dela, esse olhar desencantado com as atrocidades que os seres humanos eram capazes de infligir a outros seres humanos, se impulsionou num novo gênero literário: as distopias; assim, “[...] as utopias negativas expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança do homem pós-medieval” (FROMM, 2013, p.369). Sobre as distopias, Rudinei Kopp (2011, p. 10) mostra que:

Durante o século 20 que a literatura distópica se consolidou, tomou corpo, ganhou notoriedade e se firmou como uma das marcas desse tempo. Houve

condições para isso, para a emersão de uma forma de pensar, imaginar e escrever sobre o futuro como um tempo no qual as coisas se tornariam piores.

Há que considerar, todavia, que se nessa época os homens faziam e produziam suas grandes guerras, é também nesse período que se viverão revoluções na indústria e em todo o desenvolvimento da tecnologia. Logicamente, não se trata aqui de estabelecer qualquer relação entre uma coisa e outra; busca-se tão somente demonstrar as diferentes efervescências de uma era de novas descobertas e de diferentes vanguardas que principiam no final século XIX e adentram o século XX.

Tendo em mente esse contexto social e histórico, para este trabalho será de grande interesse o olhar de Walter Benjamin sobre a evolução tecnológica e seu impacto no campo das artes a partir das novas possibilidades de sua reprodução. Foi em 1936 que Benjamin escreveu um de seus ensaios mais famosos, “A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica”. Nesse ensaio o autor lembra que “[...] em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens” (BENJAMIN, 1987, p.166). Todavia, Benjamin diz que “[...] com a reproduzibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1987, p.178), de modo que, para o autor, “[...] a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função de sua reproduzibilidade e, portanto, quanto menos se colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1987, p. 180). Aliás, sobre o impacto causado pela aceleração das tecnologias ópticas no século XIX, da invenção da fotografia ao cinema, Ernani Chaves (2019, p. 160) aponta que “[...] estamos, portanto, diante das inquietantes relações que as novas tecnologias ópticas vão produzir entre a visão e a audição, o ver e o ouvir”. O sentimento de inquietação guarda íntima relação com o gênero discutido neste artigo.

Neste trabalho, focaremos especialmente as implicações políticas que resultam dessas novas técnicas de reproduzibilidade da obra de arte, fator de potencial inquietante entre os autores distópicos, como veremos. Walter Benjamin (1987, p. 171-172) não desconhece a ressonância política da questão, como quando trata sobre *ritual* e *política*:

A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem

nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério de autenticidade de aplicar-se à produção artística, toda a função da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.

Quanto à reproduzibilidade e suas implicações políticas, o cinema recebe bastante atenção de Walter Benjamin (1987, p. 172), como podemos ver quando diz que “[...] a reproduzibilidade técnica do filme tem fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta apenas não permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória.” Segundo o autor:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais na vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inovações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá o cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1987, p. 174)

O cinema, aliás, merecerá distinta atenção, já que desempenha relevante participação nas narrativas distópicas que marcaram a literatura na primeira metade do século XX. Obras como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (1932), *1984*, de George Orwell (1949), e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953) são bons exemplos de como a inquietação com tais tecnologias foi transportada para a literatura. Mas antes de discutirmos tais narrativas, observemos a relevância do cinema para as artes. Gilles Deleuze (1983, p. 7-9) dirá que: “Os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos.”

Para Deleuze (1983, p. 7-9) “[...] a história do cinema é um vasto martirologio. O cinema não deixa, por isso, de fazer parte da história da arte e do pensamento, sob as formas autônomas insubstituíveis que esses autores foram capazes de inventar”. Sobre o cinema, Walter Benjamin (1987, p. 180) constata que “[...] com a representação do homem pelo aparelho, a autoalienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora”. Benjamin (1983, p. 183), além de tratar dos avanços e mudanças surgidos com a técnica da reproduzibilidade, analisa sua relação com as massas:

A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise

nas condições de exposição do político profissional. A democracia expõe o político de forma imediata, em pessoa, diante certos representantes. [...] O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo, diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. [...] Seu objetivo é tornar ‘mostráveis’, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte, sob certas condições naturais. Esse novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem como vencedores, o campeão, o astro, o ditador.

Porém, a intenção deste artigo não é analisar o texto de Benjamin em si, mas tê-lo enquanto perspectiva do contexto social e histórico em que também estão inseridas as narrativas distópicas, bem como enquanto referência acerca das consequências e das influências a partir do avanço das técnicas de reprodução da arte, especialmente das novas formas como o cinema, o som e a imagem. É, pois, a construção de um diálogo entre as distopias e a reproduzibilidade técnica da obra de arte. Nisso, a representação do cinema em romances distópicos é relevante. Mas não apenas o cinema: no caso de *Fahrenheit 451*, a televisão e seu grande alcance das massas também é elemento de análise. Nesse romance mais recente, será a televisão que desempenhará, de certo modo, a mesma função que o cinema desempenha em *1984* e *Admirável Mundo Novo*, a de controle e alienação social.

Para a construção deste debate, temos de observar ainda sobre a tecnização do cinema:

Se levarmos em conta toda as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou nas massas – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico – perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização de certas psicoses de massa, através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. (BENJAMIN, 1987, p. 190)

Nas distopias, tais possibilidades técnicas estão inteiramente ao dispor do poder como ferramentas de controle e institucionalizadas pela estrutura estatal em que desempenham papéis de opressão e alienação de suas massas. Desse modo, se já pactuamos que as distopias representam um olhar desesperançado e desiludido da sociedade, talvez nessas circunstâncias seja

compreensível o pessimismo presente no olhar para os usos destinados destas tecnologias de reprodução e de grande alcance das massas, como é o caso do cinema. Se numa das primeiras distopias relevantes, *Nós*, de Yevgeny Zamyatin (1925), a arte ainda era desempenhada em palcos e galerias teatrais ou nos poemas estatais do Estado Único, o cinema ganha atenção no *Admirável Mundo Novo*, de 1932. Nesse estado utópico dedicado ao prazer e no qual os seres humanos, assim como a arte, são reproduzidos tecnicamente de acordo com os interesses do Estado, o Cinema Sensível integra a propaganda estatal:

Os diversos escritórios de propaganda... [...] O Rádio Horário, jornal para as castas superiores, A Gazeta dos Gamas... [...] Depois vinham sucessivamente os Escritórios de Propaganda Pela Televisão, Pelo Cinema Sensível, Pela Voz e Música Sintética... (HUXLEY, 2016, p. 90)

Huxley, aliás, com seu Cinema Sensível, é capaz de antecipar uma tendência de evolução técnica da sétima arte, como vemos, por exemplo, na descrição de uma sala de cinema IMAX em 2017:

Assistir a um filme na nova sala IMAX do Kinoplex D. Pedro é uma experiência única e tão real que você vai pensar que faz parte do filme. A chamada “IMAX Experience®” reúne vários elementos que trazem mais emoção e realismo ao espectador: câmeras de maior resolução; processo digital de remasterização, que potencializa a imagem e o som do filme; sistema de projeção revolucionário que proporciona imagens cristalinas e realistas; e um poderoso sistema de som afinado a laser. Tudo isso, somado a um desenho arquitetônico personalizado, faz com que o espectador se sinta em ação no filme. É tão real que você vai pensar que faz parte do filme. (Disponível em: <<https://www.kinoplex.com.br/cinema/salas-especiais/imax/>>)

A ficção imaginativa de Huxley em 1932 leva o cinema para outros campos dos sentidos, não apenas a visão e a audição. A experiência é táctil como percebemos quando John/Selvagem e Lenina vão assistir a um filme:

TRÊS SEMANAS EM HELICÓPTERO. SUPERFILME CANTANTE, FALANTE, SINTÉTICO, COLORIDO, ESTEREOOSCÓPICO E SENSÍVEL. COM ACOMPANHAMENTO DE ÓRGÃO SINCRONIZADO DE PERFUMES. (HUXLEY, 2016, p. 200)

Em ambos os casos, o que está à venda não é propriamente a obra de arte, mas sim a experiência. No caso do romance de Huxley, toda a experiência

está voltada para os estímulos ao prazer de modo que por meio da alienação e do desejo permanente se alcance e se mantenha a estabilidade social. No caso do filme assistido pelas personagens, a obra é descrita desta forma pelo narrador:

O enredo do filme era extremamente simples. Alguns minutos depois dos primeiros ‘uuhs’ e ‘aahs’ (tendo sido cantado um dueto e realizados alguns contatos amorosos sobre aquela famosa pele de urso, da qual cada pelo - o Predestinador-adjunto tinha razão – se deixava sentir separadamente), o negro era vítima de um acidente de helicóptero e caía de cabeça. Pan! Que ferroada de um lado a outro da testa! Um coro de uis e ais elevou-se dentro dos espectadores. (HUXLEY, 2016, p. 203)

Encerrada a sessão do filme, as duas personagens (John/Selvagem e Lenina) desenvolvem um diálogo que nos leva novamente a Benjamin quando trata sobre a recepção das massas:

A distração e o recolhimento representam um contraste que pode assim ser formulado: quem se recolhe diante uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. (BENJAMIN, 1987, p. 193)

John/Selvagem, admirador de Shakespeare, em contraste com a massificada Lenina, é capaz de perceber o óbvio:

- Acho que você não deveria ver coisas assim – disse apressando-se a transferir de Lenina para as circunstâncias ambientes a culpa de qualquer imperfeição passada ou possível no futuro.
 - Assim como, John?
 - Como esse filme horrível.
 - Horrible? Lenina ficou sinceramente espantada. – Mas eu o achei encantador.
 - Era vil – retrucou ele, indignado – Era ignobil.
- (HUXLEY, 2016, p. 205)

Talvez não seja exagero pensar que a divergência entre John/Selvagem e Lenina dá-se justamente por causa da distinta recepção entre eles. Enquanto

ele procura na arte *recolhimento*, ela, como representante do Estado Mundial, tem interesse tão somente na *distração*, algo para qual é feito o Cinema Sensível. Essa questão, aliás, não é desconsiderada nas reflexões de Benjamin (1987, p. 194): “[...] a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui sintomas de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema seu cenário privilegiado”. Benjamim, portanto, se no conjunto de seu artigo não deixa de perceber as diversas possibilidades para a arte a partir das novas tecnologias de reproduzibilidade, todavia, sua observação dialética não deixa de revelar que há nisso também “perigos”, como os surgidos da transformação da arte em distração.

Nesse sentido, a possibilidade de alcançar as massas e a capacidade de distração alcançada pelos meios técnicos de reproduzibilidade da arte então ganha, pelo olhar das narrativas distópicas, funções de grande interesse por parte de seus Estados totalitários, ou seja, as distopias, sempre com seus olhares desconfiados ou para as tecnologias ou para as ciências sociais e humanas, em muitos casos demonstrarão “usos indevidos” da arte a partir de seus mecanismos de reproduzibilidade. É o que podemos ver, por exemplo, no romance *1984*, em que o Estado não somente controla todos os mecanismos de reprodução técnica da arte, mas também a utiliza para fins de distração (controle) como lemos em:

Cabia não apenas suprir as inúmeras necessidades do Partido como também reproduzir toda essa operação em nível inferior, em benefício do proletariado. *Havia uma série de departamentos dedicados especificamente à literatura, à música, ao teatro e ao entretenimento proletário em geral.* Ali eram produzidos jornais populares contendo apenas e tão somente esportes, crimes e astrologia, romances sem a menor qualidade, curtos e sensacionalistas, *filmes com cenas e mais cenas de sexo, e canções sentimentais compostas de forma totalmente mecânica por uma modalidade especial de caleidoscópio conhecida como versificador.* *Havia inclusive uma subseção inteira – ‘pornodiv’ em novafala – dedicada à produção do tipo mais grosseiro de pornografia.* (ORWELL, 2013, p.57-58. Grifos nossos)

Vale destacar aqui que dezessete anos separam as publicações de *Admirável Mundo Novo* e *1984*, o que possibilita a Orwell ampliar as tendências de uso dos avanços técnicos no cinema pelos poderes totalitários. Vale ainda destacar que em *1984* a televisão surgirá de forma mais presente na narrativa,

contudo menos para a reprodução da arte, e sim para as atividades de vigilância e controle dos partidários, cabendo ainda ao cinema o protagonismo na distração das massas. Todavia, quanto a isso, devemos ponderar que se em Huxley o uso do cinema para distração e entretenimento possuiu algo de visionário, em Orwell terá toda a referência histórica recente do uso do cinema como propaganda durante a Segunda Guerra Mundial. No romance, a relevância do cinema para o poder totalitário do Grande Irmão revelar-se-á ao ser o primeiro registro no diário pessoal do protagonista Winston Smith, ato que por si só já é carregado de ilegalidade – e simbologia. É justamente uma sessão de cinema que Winston registra inicialmente em seu livro pessoal:

4 de abril de 1984. Ontem à noite cineminha. Só filme de guerra. Um muito bom do bombardeio de um navio cheio de refugiados em algum lugar do Mediterrâneo. Público achando muita graça nos tiros dados num gordão que tentava nadar para longe perseguido por um helicóptero. Primeiro ele aparecia chafurdando na água como um golfinho, depois já estava todo esburacado e o mar em volta ficou rosa e ele afundou tão de repente que parecia que a água tinha entrado pelos buracos. Públiso urrando de tanto rir quando ele afundou. Depois aparecia um bote salva-vidas cheio de crianças com um helicóptero pairando logo acima. Tinha uma mulher de meia-idade talvez uma judia sentada na proa com um garoto de uns três anos no colo. Garoto chorando de medo e escondendo a cabeça entre os seios dela como se tentasse se enterrar nela e a mulher envolvendo o garoto com os braços e tentando acalmá-lo só que ela mesma estava morta de medo, e o tempo todo cobria o garoto o máximo possível como se achasse que seus braços iam conseguir protegê-lo das balas. Aí o helicóptero largou uma bomba de vinte quilos bem no meio deles clarão terrível e o bote virou um monte de gravetos. Depois uma tomada sensacional de um braço de criança subindo subindo pelo ar um helicóptero com uma câmera no nariz deve ter acompanhado o braço subindo e muita gente aplaudiu nos assentos do partido mas uma mulher sentada no meio dos proletários de repente começou a criar caso e a gritar que eles não tinham nada que mostrar aquilo não na frente das crianças não deviam não era direito não na frente das crianças não era até que a polícia botou ela botou pra fora acho que não aconteceu nada com ela ninguém dá a mínima para o que os proletários falam típica reação de proletária eles nunca... (ORWELL, 2013, p. 18-9)

Podemos perceber que o mote do filme descrito por Winston Smith não difere muito do assistido por John/Selvagem e Lenina em *Admirável Mundo Novo*. Entretanto, no caso de *1984*, as produções cinematográficas, além da distração dos membros do Partido e dos proletários, também têm por objetivo

a propaganda política do Grande Irmão e o estímulo constante da raiva e do ódio entre seus espectadores.

Assim como Benjamin percebeu os avanços tecnológicos da reprodução técnica da arte em seu tempo, as distopias, mesmo separadas em uma linha temporal diacrônica, do mesmo modo acompanham tais avanços – e mudanças – e mesmo quando escrevem para seus respectivos futuros, apresentam-nos tendências a partir de suas experiências concretas e presentes. Assim, se como nos exemplos anteriores os autores concentraram no cinema o meio de alcance das massas, *Fahrenheit 451*, de 1953, terá nos televisores o principal meio de distração e alienação dos habitantes de seu Estado autoritário, que queima livros e possui um departamento do Corpo de Bombeiros para incinerar toda e qualquer biblioteca pessoal. No romance, o processo de popularização – e que no seu tempo real e histórico estava no princípio – dos televisores já estava efetivado. Na obra, as telas saíram das salas de cinema para tomar as paredes dos lares norte-americanos como a casa do protagonista Guy Montag e sua esposa Mildred, que possuíam três telas e, no caso dela, especificamente, sonhava com uma quarta tela:

– É muito divertido. Vai ficar ainda melhor quando pudermos instalar a quarta tela. Quanto tempo você acha que teremos de economizar até podermos furar a quarta parede e instalar uma quarta tela? Custa só dois mil dólares.

– Isso é um terço do meu salário anual.

– São só dois mil dólares – replicou ela. – Bem que você poderia ter um pouco de consideração por mim de vez em quando. Se tivéssemos uma quarta tela, puxa, seria como se este salão não fosse mais só nosso, mas os salões de todos os tipos de pessoas exóticas. Poderíamos abrir mão de algumas coisas. (BRADBURY, 2014, p. 30)

Vejamos que o diálogo entre Mildred e Montag, neste caso, inclusive já estabelece certa relação de dependência entre espectador e aparelho. Aliás, Ray Bradbury também apresenta no romance um conceito bastante visionário para sua época, o da interatividade. Em *Fahrenheit 451*, além de os televisores estarem distribuídos massivamente, como parte de suas distrações há ainda a possibilidade de interação entre produção e espectador de forma como se cada lar tivesse seu teatro particular:

Bem, daqui a dez minutos entra uma peça no circuito de tela múltipla. Eles me enviaram o meu papel esta manhã. Eu mandei algumas tampas de embalagens.

Eles escrevem o roteiro, mas deixam faltando um dos papéis. É uma ideia nova. A dona de casa, que sou eu, faz o papel que está faltando. (BRADBURY, 2014, p. 28)

Se as distopias constituíram um gênero de alerta, o século XXI opta por ignorá-las. No caso de *Fahrenheit 451*, o livro vai além ao que diz respeito às possibilidades técnicas e do alcance dos televisores:

Montag poderia se levantar, caminhar até a janela e, sem tirar o olho do monitor de tevê, inclinar-se para fora olhar para trás e ver a si mesmo dramatizado. [...] E se mantivesse o olhar bem aberto, rapidamente veria a si mesmo um instante antes de cair no esquecimento, recebendo a injeção para o bem de inúmeros espectadores, que arrancados do sono alguns minutos mais cedo pelas frenéticas sirenes dos seus telões, vinham observar a grande caçada, o festival de um homem só. [...] Teria ele algum tempo para um discurso? Quando o Sabujo o pegasse, diante de 10, 20 ou 30 milhões de pessoas. (BRADBURY, 2014, p. 101)

Bradbury não só é capaz de perceber a tendência da invasão dos televisores aos lares domésticos, mas avança compreendendo que seu destino era a portabilidade. Além disso, ao ver-se transmitido em plena fuga, Guy Montag protagoniza, ainda que involuntariamente, os eventos da sociedade de espetáculo com seus *reality shows* do século XXI e passa a ser ao mesmo tempo espectador e protagonista de uma ação capaz de distrair milhões de pessoas.

Retomando a obra de arte na era da reproduzibilidade técnica, Benjamin (1987, p. 165-166) nos diz que “[...] esses prognósticos não se referem a teses sobre a arte de proletariado depois da tomada do poder, e muito menos na fase da sociedade sem classes e sim as teses sobre as tendências evolutivas da arte.” Desprovida da utopia de uma revolução proletária ou de uma sociedade sem classes, as narrativas distópicas talvez apresentem-nos o resultado dessa “evolução da arte”, conforme Bradbury (2014, p. 72) apresenta o tratamento totalitário destinado às artes em sua narrativa ficcional:

Clássicos reduzidos para se adaptarem a programas de rádio de quinze minutos, depois reduzidos para uma coluna de livro de dois minutos de leitura, e, por fim, encerrando-se num dicionário, num verbete de dez a doze linhas. Estou exagerando, é claro. Os dicionários serviam apenas de referência. Mas, para

muitos, o Hamlet, certamente você conhece o título, Montag; provavelmente a senhora ouviu apenas uma vaga menção ao título, senhora Montag; o Hamlet não passava de um resumo de uma página num livro que proclamava: Agora você finalmente pode ler todos os clássicos; faça como seus vizinhos. Está vendendo? Do berço até a faculdade e de volta para o berço; este foi o padrão intelectual nos últimos cinco séculos ou mais.

Tal reflexão em *Fahrenheit 451* surge pelas palavras do próprio Capitão Beauty, chefe do grupo de bombeiros a que Montag pertence. Beauty, além de demonstrar capacidade de síntese, em seu diálogo de orientação a Montag revela compreender com clareza o universo a que pertence:

Acelere o filme, Montag, rápido. *Clique, Fotografe, Olhe, Observe, Filme, Aqui, Ali, Depressa, Passe, Suba, Desça. Entre, Saia, Por Quê, Como, Quem, O Quê, Onde, Hein? Uii! Bum! Tchan! Póin, Pim, Pam, Pum!* Resumos de resumos. Política? Uma coluna, duas frases, uma manchete! Depois, no ar, tudo se dissolve! A mente humana entra num turbilhão sob as mãos dos editores, exploradores, locutores de rádio, tão depressa que a centrífuga joga fora todo pensamento desnecessário, desperdiçador de tempo! (BRADBURY, 2014, p. 72)

Olhando então a representação de determinadas tecnologias nas narrativas distópicas, assim como a evolução da arte mencionada por Benjamin, neste ponto talvez não seja absurdo encaixar neste diálogo a perspectiva crítica de Theodor Adorno sobre a indústria cultural:

Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. (ADORNO, 2009, p.5-6)

Adorno, todavia, deixa bastante distintos os papéis da arte e da indústria cultural, esta última, em todo caso, muito próxima do que veremos ser desenvolvido nos olhares distópicos aqui apresentados. Para a indústria cultural e os interesses capitalistas ou de poderes a que interessam, a arte, todavia, é no máximo aceita como diversão, ferramenta de controle ou alienação, de modo que tais ferramentas de reproduzibilidade estarão então a serviço basicamente

da massificação dos indivíduos. Nesse caso, como podemos depreender do texto de Adorno, isso seria na verdade a sublimação da arte perante qualquer outra coisa, mas não arte. Benjamin da mesma forma não deixa de distinguir a arte do que é simplesmente produto para divertimento. Aí, retomando as narrativas distópicas, podemos perguntarmo-nos se nos tais exemplos temos representação de arte. Bradbury fala da abreviação da arte. Poderíamos pensar também na cooptação das tecnologias de reproduzibilidade pelo poder e pelas ideologias totalitárias, pois, nos romances distópicos, o cinema, a televisão, o rádio e mesmo a poesia são utilizadas pelas estruturas do poder não como arte, mas como instrumento de massificação em uso de seus projetos totalizantes, algo como aponta Adorno (2009, p. 33):

Na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela estandardização das técnicas de produção. Ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação. Da improvisação regulada do jazz até a personalidade cinematográfica original, que deve ter um topete caído sobre os olhos para ser reconhecida como tal, domina a pseudoindividualidade. O individual se reduz à capacidade que tem o universal de assinalar o acidental com uma marca tão indelével a ponto de torná-lo de imediato identificável.

Procuramos neste texto refletir sobre a abordagem dos meios técnicos de reprodução da arte representados e pensados pelas narrativas distópicas da primeira metade do século XX. Não são reflexões herméticas, tampouco desprendidas de suas próprias contradições, mas podemos perceber nos romances em destaque que o olhar desconfiado do distopismo encontra ecos em reflexões como as de Benjamin e de Adorno. Todavia, nas distopias, as evoluções tecnológicas são de imediato controladas e tomadas pelos ideais totalitários, de modo que a arte vai sendo destituída de toda a vanguarda ou de seus elementos relevantes de reflexão e recolhimento.

Nesse sentido, se a visão distópica encontra ressonâncias nas reflexões teóricas, também encontra suas distinções, como na comparação da abordagem de Benjamin, por exemplo. No caso das ficções trabalhadas, o Estado controla e domina os meios de reprodução da arte e com isso a própria arte. Trata-se de um grande contraste, pois se nas reflexões dos pensadores a utopia ainda não foi extinta (ainda que eles observem tais possibilidades, como a leitura de Adorno sobre a indústria cultural, ou a de Benjamin sobre os meios técnicos e a política ou sobre a própria estética da guerra), nas

narrativas distópicas, por razões óbvias, a utopia está morta. A inquietação se torna pesadelo. Nessa visão mais desoladora, a arte também jaz, tomada pelo poder que a utiliza tão somente para controlar e alienar seu contingente massificado. É assim com a poesia nacionalista do Estado Único de Nós, com o cinema de *Admirável Mundo Novo*, com os livros e filmes de *1984* e com a televisão em *Fahrenheit 451*. Aliás, este último é o único que traz um mínimo sopro de esperança, quando a arte, no caso a arte literária, tentará ser mantida na cabeça dos homens, que sonham reescrever os livros quando estes um dia puderem voltar a circular com liberdade. E para isso guardam-nos todos na memória.

*

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Trad. Cid Knipel. Rio de Janeiro: Globo de Bolso, 2014.

CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, Sigmund. *O Infamiliar [Das Unheimliche]*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 153-172.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1- A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Trad. Lino Vallandro. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

KOPP, Rudinei. *Comunicação e mídia na literatura distópica do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. Porto Alegre: PUC-RS, 2011.

O lugar do abjeto A reproduzibilidade da “arte” a serviço do poder

ORWELL, George, 1984. Trad. Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Ramiro Giroldo

RAPSÓDIA DE SANGUE: *DISTRITO FEDERAL,* DE LUIZ BRAS

A antologia de contos *Máquina macunaíma*, de Luiz Bras, possui como epígrafes os seguintes trechos de *Macunaíma*, de Mário de Andrade: “O silêncio era feio e o desespero também” (ANDRADE, 2016, p. 28) e “De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens” (ANDRADE, 2016, p. 35). Anunciando a espécie de leitura que a obra de Bras vai fazer da rapsódia de Andrade, o segundo trecho se vê disposto na página à maneira de um poema, da prosa ao verso:

De toda essa embrulhada
o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz:
os homens é que eram máquinas
e as máquinas é que eram homens.
Mário de Andrade, *Macunaíma*.

A reorganização em versos parece indicar que a relação com o texto canônico não vai se dar de maneira servil, mas com o intuito de enxergá-lo sob uma nova perspectiva. No caso, uma que leve em conta um ainda maior avanço da máquina, desrespeitando limites antes melhor delimitados. Seria possível avançar mais, se em *Macunaíma* já é mencionada uma completa substituição do homem pela máquina? A ficção científica de Bras configura quadros imaginários nos quais a resposta é positiva.

A referência a *Macunaíma* é recorrente em Bras: aparece com destaque em outra antologia de contos, *Pequena coleção de grandes horrores*, e no objeto deste texto, a rapsódia *Distrito Federal*. Na primeira, a referência é explícita em dois contos: um é chamado “Cabeças trocadas”, e outro repete o nome da antologia anterior, “Máquina Macunaíma”, sem, contudo, chegar ao extremo de juntar um termo ao outro para criar um novo vocábulo.

Nos contos, *grosso modo*¹, personagens e situações oriundas da mitologia indígena são ficcionalmente associados à tecnologia, à computação, à cibernetica. De diferentes maneiras, a máquina invade a carne e com ela se mistura; não tem o interesse de substituir o homem, mas se funde com ele a ponto de tornarem indiscerníveis seus limites. Embora efeitos colaterais como o acúmulo de lixo eletrônico não deixem de se ver representados nos contos, neles a máquina não é exatamente uma antagonista desumanizadora, como na rapsódia de Andrade: o próprio Macunaíma, que aparece como protagonista do conto “Cabeças trocadas”, acaba por desenvolver estratégias para se adaptar à máquina e, enfim, misturar-se a ela de maneira que lhe pareça proveitosa. A atitude diante da máquina é, de certa forma, ambivalente: nem o ingênuo entusiasmo, nem a tecnófoba ojeriza.

Há exemplos de ficção científica alinhados com os polos extremos do acrítico deslumbramento para com a tecnologia e do reacionário medo da mudança, mas não é o caso da produção de Bras. Trata-se daquela ficção científica que não se decide pelo fascínio ou pela desconfiança, ambígua em sua abordagem de uma tecnologia que, embora fascinante por si só, pode deixar marcas nocivas se não houver o adequado preparo para seu acelerado avanço.

Luiz Bras, esse autor tão interessado em revisitar o cânone literário brasileiro por meio da ficção científica, é, ele próprio, uma ficção. Trata-se de

1. Para uma discussão mais aprofundada de ambos os contos, ver o ensaio “O Macunaíma de Luiz Bras”, de nossa autoria, publicado online na *Revista Abusões*, n. 7.

um dos diversos heterônimos de Nelson de Oliveira, que nos últimos anos se desdobrou em diversos: o poeta Valério Oliveira, o ilustrador Teo Adorno e, recentemente, a bem-humorada pensadora Sofia Soft. Heterônimos no sentido pessoa no: “possuem identidade própria, ‘biografia’, e a sua produção estética ou filosófica ostenta características peculiares e inconfundíveis” (MOISÉS, 2013, p. 226).²

No caso de Bras, o fundo mitológico aparece já em sua biografia, em *Distrito Federal*, encimada pelas palavras “O suposto autor”: ele nasceu no Mato Grosso do Sul, em Cobra Norato, “pequena cidade da mítica Terra Brasilis” (BRAS, 2014, p. 275). Tal cidade não pode ser encontrada em nenhum mapa; é fictícia e tem seu nome derivado de uma lenda do folclore amazônico. A biografia, como sua produção, articula o animista ao tecnológico:

Espantou-se ao ver pela primeira vez, no Centro Espacial de Hooloomooloo, uma prótese neurológica conectada a um exoesqueleto. Agora está tentando resolver, na literatura, a mesma mistura de fascínio e medo que nossos antepassados sentiram ao domesticar o fogo. (BRAS, 2014, p. 275)

Trata-se de uma postura bastante particular diante do avanço tecnológico, em relação à tradição da ficção científica. Conforme propõe Darko Suvin em *Metamorphoses of science fiction*, o “[...] principal dispositivo formal [da ficção científica] é um quadro imaginário alternativo ao do ambiente empírico do autor”³. Ao contrário da fantasia, na qual os quadros imaginários são construídos de acordo com uma orientação animista⁴, no gênero aqui em pauta a construção é guiada por uma lógica cognitiva que não é

2 . Para além dos propósitos deste ensaio, cabe investigar em outra ocasião se a proposta de Jacinto do Prado Coelho acerca dos heterônimos de Fernando Pessoa também pode, em alguma medida, iluminar o caso de Nelson de Oliveira. Para Coelho, lembremos, a diversidade pessoana é orientada por uma unidade: “é possível reduzir as afinidades de estilo dos heterônimos a uma unidade psíquica basilar” (COELHO, 1977, p. 140). Parece-nos que sim – um tópico extenso que demanda um olhar amplo, global, sobre a produção ortônica e heterônica de Oliveira.

3 . Tradução de “[...] main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment”.(SUVIN, 2016, p. 20)

4 . O verbete “animismo” do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* pode ajudar na compreensão do ponto: “cada uma das doutrinas que afirmam a existência da alma humana, considerada como princípio e sustentação de todas as atividades orgânicas, esp. »

propriamente científica, posto tratar-se de ficção, mas que simula o pensamento científico.

Em Bras, alternativamente, a dificuldade de apreender o futuro que aceleradamente se descontina se vê replicada no próprio nível formal – lacunar –, marcado por indefinições e por quebras de fronteiras entre a prosa e a poesia. Tão difícil é a apreensão que a lógica cognitiva às vezes desliza para o mito, a superstição, o animismo – a ponto de perderem-se os limites entre uns e outros, como se perdem os limites entre o natural e o artificial, a carne e o hardware, a mente e o software.

Distrito Federal é o ponto de síntese de Bras, em que tais marcas distintivas se encontram com plenitude. Narrativa longa, com o volume a totalizar 280 páginas, não é apresentado como um romance, mas “rapsódia”, ou seja, uma compilação de fontes heterogêneas às quais foi conferida alguma unidade pela reorganização do material. A rubrica, especialmente se levadas em conta as obras precedentes do autor, traz mais uma vez à tona *Macunaíma*. Acerca da distinção entre “rapsódia” e “romance” em Andrade, Alfredo Bosi (2015, p. 378) avalia:

Passando abruptamente do primitivo solene à crônica jocosa e desta ao distanciamento da paródia, Mário de Andrade jogou sabiamente com níveis de consciência e de comunicação diversos, justificando plenamente o título de *rapsódia*, mais do que ‘romance’ que emprestou à obra.

Se tal variedade e alternância entre diferentes registros e seus subsequentes efeitos forem tomados como parâmetros, somados ainda à ideia corrente de heterogeneidade das fontes recolhidas, *Distrito Federal* pode ser chamado de “rapsódia”. Como em *Macunaíma*, o uso dessa palavra no lugar de “romance” evoca a coexistência do diverso em uma mesma obra – como se o compilador preservasse as diferentes vozes, ao invés de nivelá-las à lógica de seu discurso.⁵

» das percepções, sentimentos e pensamentos [...] primeiro estágio da evolução religiosa da humanidade, na qual o homem primitivo crê que todas as formas identificáveis da natureza possuem uma alma e agem intencionalmente”. (HOUAISS; SALLES, 2009, p. 138)

5 . Rapsódico, *Distrito Federal* é repleto de temas férteis à abordagem teórico-crítica. O recorte aqui proposto – os assassinatos cometidos por um dos personagens – é »

Tem algo de rapsódico, nesse sentido, o assassino cuja trajetória a obra acompanha, o espírito vingativo do curupira que inadvertidamente deixa sua consciência se contaminar pela dos corpos que ocupa e pelos múltiplos estímulos dos arredores. Tais corpos deixam de ser mero instrumento para a concretização de um objetivo quando o mito se conjuga com o homem e, também, com o cibernetico. Especularmente, o assassino é a própria rapsódia: agrupa o heterogêneo em um todo que preserva as diferenças entre as partes. Que o todo esteja sempre a lutar contra a desagregação é um dos conflitos a mover *Distrito Federal* – daí sua forma fragmentária.

O assassino é o espírito de um curupira em posse do corpo de um homem com melhoramentos ciberneticos, um ciborgue. Revoltado com os descaminhos do País, faz uso dos aprimoramentos tecnológicos à disposição para assassinar corruptos e corruptores. Sente o cheiro da corrupção, o que permite a criteriosa seleção das vítimas. O trecho abaixo é parte de uma longa enumeração de alvos:

Um artista.

Você eviscerou com visível paciência & zelo tanta gente bacana.

O corregedor-geral do tribunal da justiça que boicotava os processos contra os colegas corruptos.

O lobista que cobrava de empresários altas comissões pra viabilizar negócios com o governo.

O candidato à presidência da república que fatiava o futuro governo em troca de apoio político.

O servidor público que recebia propina pra forjar documentos e fraudar licitação.

O tenente-coronel da polícia militar que ordenou o assassinato da juíza que investigava a candidatura fardada.

[...]

Esse e mais dezenas de outros filhos da puta.

Você já assassinou trezentos, mas não passou da segunda página.

É uma lista grande, eu sei, querido.

Tanto trabalho pra apenas dois braços. (BRAS, 2015, p. 16-17)

Tomando-se como um artista, não executa os crimes de qualquer maneira. Não basta a ele tirar a vida; como em um ritual, faz com as partes mutiladas

» assumidamente parcial, atitude que se impõe como necessária diante da multiplicidade ímpar, vertiginosa, da obra. Questões contíguas àquelas aqui abordadas forçosamente ficarão para outro momento, sob pena de perder de vista as nuances do estudo em pauta.

um novo arranjo. A rapsódia em diversos momentos evoca no personagem uma estranha percepção estética do assassinato, de maneira a parecerem os arranjos com “instalações” afins às da arte contemporânea:

Tua presa foi fatiada com esmero.
Todos os duzentos e seis ossos foram cirurgicamente separados, mantendo cada um seu bocadinho de carne.
Uma obra de arte, não tenho dúvida.
Os ossos maiores, feito as tibias e as costelas, foram fracionados.
O cidadão é agora uma coleção de muitos pequenos pedaços cuidadosamente distribuídos.
Uma pintura-escultura-instalação de quatro metros quadrados executada no asfalto de um cruzamento nobre da metrópole.
À vista de todos os satélites.
De todas as câmeras de segurança da avenida.
De todos os olhos biônicos & biológicos.
Uma obra de arte, não tenho dúvida, quase uma obra-prima.
Você foge do furdunço.
Não sem antes notar o cartão.
No ângulo inferior direito da pintura-escultura-instalação.
Perto do conjunto de vinte e seis ossos que formavam o pé direito.
Um cartão quadrado, pequeno, branco, onde está escrito em vermelho:
Máquina Macunaíma.
O mesmo nome que você encontrou & tentou rastrear na brain-net. (BRAS, 2014, p. 66-67)

A ânsia de encontrar canais de comunicação se articula canhestramente à expressão artística, como se ao curupira não bastasse matar – ele quer se fazer ouvir, comunicar algo que, contudo, sequer consegue articular de maneira consistente. Canhestro porque a princípio não é capaz de compreender a associação sintética da “Máquina Macunaíma”, que, invertendo uma relação em Andrade apenas antagônica, aqui explicaria a rapsódia de seu próprio ser, o curupira no corpo do ciborgue.

A própria metrópole onde age o assassino escapa à fácil apreensão, e sobre diversos momentos da rapsódia paira uma dúvida: os eventos em pauta estão a transcorrer no ambiente real, palpável, da Brasília de um futuro próximo, ou no interior de um jogo eletrônico para múltiplos usuários, um *massive multiplayer online role-playing game*? A derrocada final de nossa civilização, na conclusão da rapsódia, seria uma espécie de *game over* de uma simulação eletrônica, ou o verdadeiro fim dos tempos?

Incontido por fronteiras físicas, o curupira não se restringe a possuir apenas um corpo; há um trânsito, um contato próximo com os humanos que deixa suas marcas no curupira. Aos poucos, a tendência ao exibicionismo aumenta, à medida que os assassinatos começam a ser perversamente ecoados pelos telejornais e programas policiais. A vontade de ser visto matando o faz passar da instalação para a performance, na procura por maiores impacto e exposição.

Também o motiva a continuar, cada vez com maior intensidade, uma onda de assassinatos conduzida por um grupo de imitadores que o toma como mestre – é como um novo movimento artístico calcado no assassinato. A indústria cultural, nada interessada em discutir as graves implicações dos crimes, refestela-se na violência em proveito próprio, valendo-se dos ares em curso:

Antes que o diretor do telejornal das oito chame outra notícia ou os comerciais o âncora fixa a câmera.

Com raiva.

E faz uma proposta a todos os telespectadores.

Uma proposta de sangue:

Se um dia eu assassinar alguém e for pego, eu autorizo que meu castigo seja a pena máxima.

Quero que minha punição seja a morte.

Se um dia eu incendiar alguém.

Estuprar alguém.

Eu autorizo que minha pena seja a morte.

De preferência em rede nacional.

Se um dia eu estrangular, esfaquear, explodir alguém, eu quero que minha punição seja a morte em praça pública.

Em contrapartida, peço às autoridades e a todos vocês, que me assistem, que, se um dia eu for assassinado, que a punição de meu assassino também seja a morte.

Nem mais nem menos.

Essa proposta se estende a meus entes queridos.

Se um dia alguém de minha família torturar, violentar, incendiar outra pessoa, que sua punição seja a morte.

Em contrapartida, peço que se um dia alguém de minha família for torturado, violentado, incendiado, que a punição do criminoso seja a morte.

De preferência em rede nacional.

Esse é o pacto sagrado que faço com vocês hoje.

O pacto social mais honrado que o mundo já viu.
Em rede nacional. (BRAS, 2014, p. 133-135)

A disposição do texto na página, a quebra da fala contínua do âncora em diversos parágrafos, bem como a cíclica repetição de termos, anaforicamente ou não (“Se um dia”, “Em contrapartida”, “Em rede nacional”), indicam parentesco com a poesia. O artifício se repete em diversos momentos da rapsódia, mas o efeito é vário; no caso acima, trata-se da reiteração midiática da violência, um reforço por meio da disseminação de seus efeitos negativos.

Mesmo a sintética associação de termos “Máquina Macunaíma” se vê apropriada pela mídia quando a onda de assassinatos alcança enormes proporções, e corruptos começam a voluntariamente se entregar às autoridades. Se múltiplos pareceriam os sentidos a emergir da conjunção plena entre Macunaíma e aquela que antes era apenas uma antagonista, a máquina, a mídia reduz tudo aos efeitos da violência do curupira. O trecho abaixo é a sequência de uma longa enumeração de corruptos que, temendo a morte, confessam seus crimes e se entregam:

Dois deputados federais e dois auxiliares também se entregaram.

Parecem bastante arrependidos.

Se entregaram e prometeram devolver as quatro doações eleitorais recebidas da empreiteira.

As quatro doações de quinhentos mil reais cada uma.

Outros parlamentares & lobistas também pretendem abrir o jogo.

Outros magistrados.

Haverá tribunais suficientes pra julgar tanta falcatura?

Inúmeras confissões inconfessáveis começam a abalar o poder executivo, o legislativo e o judiciário.

Tem gente apostando que o presidente da república em breve também se entregará.

Difícil separar os fatos dos boatos.

A população está assombrada com essa sucessão de revelações.

De sinceros & compungidos mea-culpa.

Essa onda purificadora os comentaristas políticos batizaram de Efeito Máquina Macunaíma. (BRAS, 2014, p. 104-105)

O intento primeiro do curupira, uma vingança desmedida que seria típica de um espírito maligno alheio aos preceitos de nossa civilização, começa a se permear de uma falsa moral, de perversas justificativas para o assassinato.

Como parecem justificáveis os assassinatos para a mídia e para a opinião da maioria, posto se tratarem de corruptos os mortos, propaga-se um endosso público à violência – que se perpetua e propaga não de maneira a resolver os conflitos, mas expor um desarranjo.

Máquina Macunaíma, o assassino, é um encontro do arcaico e do novo: o espírito pré-cabralino que se junta a um ciborgue – mito, carne e máquina em um mesmo ser. Mesmo quando o corpo é possuído pelo curupira, não possui aprimoramentos cibernéticos, a máquina não se afasta dos arredores, dada a constante oscilação entre o real e a simulação virtual. O arranjo acaba por se revelar algo conflituoso, dotado de alguma inclinação à dissolução – em sincronia, novamente, com a forma fragmentária da rapsódia.

O curupira, para além do encontro de instâncias díspares que encarna em cada novo corpo possuído, volta-se contra uma outra simultaneidade do velho e do novo. Nociva desde a origem, é a coexistência na sociedade brasileira das mudanças que acenam no horizonte e as forças conservadoras interessadas em manter as coisas como estão. Se tomarmos a rapsódia como crítica desse aspecto do Brasil, e de certa maneira disposta a representá-lo por meio de desvios, cabe melhor explorar o ponto, por meio do olhar de Florestan Fernandes.

Para o autor, conforme discutido em *Mudanças Sociais no Brasil*, forças sociais vivas orientadas pelas classes dominantes têm buscado, com grande êxito, preservar estruturas do passado ou, ainda, construir uma ideia de futuro orientada apenas por interesses particulares, e não coletivos:

[A] nação como um todo financiou ou financia vários desenvolvimentos técnicos, econômicos, culturais e políticos que deviam servir, de modo direto ou indireto, a propósitos ou a interesses privados (internos e externos). Muitas “políticas” foram montadas, no passado remoto ou recente e no presente, para dotar o país de uma infraestrutura econômica, de comunicações, de transportes e de serviços estreitamente moldadas por objetivos privados imediatistas. (FERNANDES, 2008, p. 52)

O curupira se revolta contra essa classe dominante que mantém o passado vivo e detém apenas para si os eventuais avanços e a promessa de um futuro material e culturalmente melhor constituído. Revolta-se contra, em suma, os corruptos cujo fedor somente ele consegue sentir. Sua revolta, contudo, é calcada na violência e não tem chances de realmente modificar as estruturas

de poder – frente à reação da indústria cultural, pelo contrário, acaba por perpetuar tais estruturas.

São as representações da violência que *Distrito Federal* põe em cena: as pinturas-esculturas-instalações e performances do assassino que se quer artista; e a apropriação que delas faz a mídia – um fomento a amplificar a violência do entorno. Nenhuma dessas representações é capaz de ressignificar um estado de coisas violento, nocivo – o papel de ressignificar a violência cabe, pois, ao rapsodo.

A rapsódia aborda, assim, os limites éticos na representação da violência, e os usos que a indústria cultural pode dela fazer. Karl Erik Schollhammer, em *Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, discute o potencial que a arte possui de ressignificar a violência. Embora trate de textos bastante distintos de *Distrito Federal*, inclinados a uma configuração realista radicalmente estranha à rapsódia de Bras, interessa-nos acompanhar as reflexões do autor acerca da representação da violência e suas possíveis implicações. Ronda tal representação o perigo de exposição sensacionalista do que pretensamente seria denunciado ou criticado – pior que acrítica, tal exposição é nociva como, diríamos, a perversa simbiose entre o assassino curupira e a mídia que se apropria de seus atos. Há, contudo, um recorrente interesse em escapar desse âmbito:

A literatura que comunica ou tenta comunicar a violência modifica-a ao reencenar sua comunicação impossível, pois a reencenação representativa atua no sentido de uma ressimbolização do conteúdo excluído. Dessa maneira, escrever sobre a violência pode ser um caminho não para divulgar a violência, mas para reverbalizá-la e lidar simbolicamente com ela na construção de sentidos. Entretanto, a literatura sobre o tema é também ambígua, porque a representação da violência se expõe com frequência à crítica por dar realidade nova à experiência violenta. E assim, suspeita de exaltar e glorificar a violência, a literatura acaba sendo denunciada por contagiar o meio social dos leitores, estimulando e justificando as suas reações violentas. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 149)

Embora não se apegue a uma representação de cunho realista, *Distrito Federal* orbita com muita intensidade tais questões. As duas representações da violência que são incapazes de ressignificá-la e, portanto, de promover um novo olhar acerca dela conformam-se à obscena exposição sensacionalista de corpos mutilados. Tanto o curupira quanto a mídia, que acaba por louvá-lo,

mediam a violência da sociedade por meio da técnica, mas não têm o potencial de ressimbolizá-la. *Distrito Federal*, pelo contrário, tem: é a rapsódia que põe tais questões em cena, colocando em choque a amoralidade dos atos iniciais do curupira e as justificativas depois fornecidas pela mídia.

E a violência conduz a todos a um beco sem saída; a fatura da violência é a aniquilação. De uma terra devastada habitada somente pelos espíritos imateriais de curupiras, boitatás, sacis, há uma possibilidade de um recomeço, contudo. Luzes que portam a possibilidade de renovação se aproximam:

Amadas & sublimes criaturas da pré-utopia, vocês já estão prontas?
Sim ou não?
As luzes no céu.
As luzes na constelação do Touro.
Essas luzes estão se aproximando em alta velocidade e eu preciso ter certeza de que vocês já estão prontas pra receber os visitantes.
Reflitam & respondam. (BRAS, 2014, p. 267)

Findo o anúncio de uma possível utopia (e toda utopia é sempre uma possibilidade, um sonho possível), fala o rapsodo em um segmento intitulado “Notas do suposto autor”. Expõe os fragmentos que na rapsódia foram compilados, cita explicitamente algumas das fontes, põe a claro os procedimentos construtivos de seu conto cautelar, da história da corrupta civilização erigida com sangue. Apenas suas palavras, apenas a rapsódia, salvam-na do esquecimento – um alerta às ameaças que se colocam contra os sonhos possíveis.

*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Ateliê, 2016.

BRAS, Luiz. Cabeças trocadas. In: _____. *Pequena coleção de grandes horrores*. São Paulo: Circuito, 2014.

_____. *Distrito Federal*. São Paulo: Patuá, 2014.

_____. Máquina Macunaíma. In: _____. *Pequena coleção de grandes horrores*. São Paulo: Circuito, 2014.

- _____. *Máquina Macunaíma*. São Paulo: Edição do Autor, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- COELHO, Jacinto do Prado Coelho. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 5. ed. São Paulo: Verbo; EdUSP, 1977.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global, 2008.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva; Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction*. Bern: Peter Lang, 2016.3
-

Paulo Bungart Neto

TORTURA E TRAUMA: O TESTEMUNHO COMO ANTÍDOTO CONTRA AS POLÍTICAS DE ESQUECIMENTO, SILENCIAMENTO E MEMORICÍDIO CULTURAL BRASILEIRO

INTRODUÇÃO – MEMORICÍDIO SORRATEIRO E SILENCIAMENTO CONVENIENTE

A história do século XX [...] está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpa e de vergonha.

Paolo Rossi

O passado, a memória, o esquecimento, 2010, p. 33

Já se tornou lugar-comum em nossa cultura a ideia, redutora e passivamente aceita, segundo a qual “O Brasil é um país sem memória”. Mas... será essa falta de memória, acidental? Uma simples “distração”? Ou mecanismos e documentos políticos e ideológicos impostos à sociedade, criados para manter a hegemonia e o domínio de grupos ou classes que estão no poder – tais como as leis de abolição da escravatura no final do século XIX, ou a Lei da Anistia, de agosto de 1979, que anistiou indistintamente resistentes e militares –, são responsáveis pela consolidação de uma espécie de esquecimento coletivo, apenas contestado por historiadores, memorialistas e sobreviventes?

O objetivo deste artigo é o de discutir e avaliar o impacto e as consequências, para a memória coletiva brasileira, de atos tais como: a promulgação da Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979 (conhecida como Lei da Anistia), que “perdoava” todos os crimes políticos, de ambos os lados, cometidos entre setembro de 1961 e agosto de 1979 (o “esquecimento institucional”, de que fala Paul Ricoeur, 2007); ou as decisões tomadas pela Comissão Nacional

da Verdade, instaurada em 2012 e que, sem ter tido o poder de revogar a lei citada acima, não condenou os militares responsáveis pelas torturas, desaparecimentos e mortes de presos políticos.

Segundo Eric Nepomuceno (2015, p. 13), a manutenção integral do texto da Lei⁶ e a “resistência de amplos setores das Forças Armadas” impediram que a Comissão fizesse justiça, atendo-se a apontar os culpados, e não a puni-los:

No Brasil, foi só a partir da instalação da Comissão Nacional da Verdade pela presidente Dilma Rousseff em 2012, que se começou a tentar avançar um pouco mais no lento trabalho de recuperação da verdade e de resgate da memória. Um dos objetivos da Comissão foi apontar os responsáveis pelos crimes cometidos não só por agentes do Estado durante a ditadura, mas também por seus colaboradores civis [...]. Quanto a fazer justiça, nenhum sinal. A Lei da Anistia ditada em 1979, em pleno regime militar, e reavaliada pelo Supremo Tribunal Federal em 2010 significa uma barreira intransponível. (NEPOMUCENO, 2015, p. 12-13)

Por tudo isso, conclui Nepomuceno(2015, p. 12), “O Brasil continua sendo um dos países que mais contas pendentes têm com a própria memória.” A Lei da Anistia e a impossibilidade de a Comissão Nacional da Verdade punir os culpados promovem uma espécie de “memoricídio”⁷ da história política brasileira, uma tentativa de se fazer apagar os vestígios do que se passava nos “porões” do regime, estabelecendo, assim, um tipo de silenciamento e esquecimento, muito conveniente, por exemplo, a todos aqueles que, em manifestações pelas

6 . O Art. 1º afirma que “É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometaram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares” (1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm.).

7 . Tomo de empréstimo a expressão utilizada por Fernando Báez no subcapítulo “Etnocídio, transculturação e memoricídio”, presente na obra *A história da destruição cultural da América Latina: da Conquista à Globalização* (2010), que aborda o extermínio das culturas indígenas nas três Américas. De acordo com o pensador venezuelano: “Este etnocídio foi acompanhado por um fenômeno de eliminação da memória, denominado popularmente de ‘memoricídio’ (após a catástrofe da antiga Iugoslávia no final do século XX), e se originou na época do humanismo clássico”. (BÁEZ, 2010, p. 39)

ruas do país desde 2013, pregam a volta da ditadura sem terem ao menos uma vaga noção do que de fato ocorreu durante os “anos de chumbo”. Em *A memória saturada*, Régine Robin(2016, p. 82) afirma que “Os esquecimentos sistemáticos em forma de perdões ou de anistias são uma outra maneira de realizar o apagamento do passado das sociedades.” Ao que parece, uma boa parte da sociedade brasileira anseia por esse apagamento.

A Lei 6.883 e o caráter limitado da Comissão Nacional da Verdade, contudo, não possuem o poder de eliminar as lembranças traumáticas relacionadas às sessões de torturas físicas e psicológicas vivenciadas pelos sobreviventes da violenta repressão instituída pelo Estado brasileiro, sobretudo entre a promulgação do Ato Institucional nº 5, a 13 de dezembro de 1968, e sua revogação dez anos depois, em 30 de dezembro de 1978. Tais sobreviventes de tortura fornecem, em seus livros de memórias, uma “prova referencial” (VILAIN, 2014) indiscutível: a descrição detalhada e realista do drama vivido enquanto presos políticos do regime ditatorial brasileiro.

A vontade de esquecer é grande, do tamanho do trauma a eles causado, mas não é maior que a necessidade de lembrar, de romper o silêncio “[...] num cenário de fraturas e recolha de destroços, estilhaços, fragmentos e vestígios” (ROBIN, 2016, p. 19), de se libertar da prisão psíquica através do testemunho compartilhado com os leitores, como fizeram Alex Polari (*Em busca do tesouro*, 1982) e Flávio Tavares (*Memórias do esquecimento*, 1999), dentre outros. Além dos depoimentos de memorialistas sobreviventes, outro documento fundamental que, a despeito da recusa dos militares em admitir sua culpabilidade, comprova que houve sim tortura sistemática no Brasil ditatorial, é o projeto “Brasil: Nunca mais”, executado entre 1979 e 1985 e liderado pelo então Cardeal-Arcebispo de São Paulo dom Paulo Evaristo Arns, que resultou no livro homônimo publicado pela Editora Vozes, em primeira edição, no ano de 1985. Na Apresentação, Arns(1986, p. 22) afirma que o projeto tratou de “[...] reunir as cópias da quase totalidade dos processos políticos que transitaram pela Justiça Militar Brasileira entre abril de 1964 e março de 1979, especialmente aqueles que atingiram a esfera do Superior Tribunal Federal.” Como se vê, são documentos “concretos”, oriundos de inquéritos, arquivados no STF e transcritos no livro de Arns com fragmentos inteiros dos depoimentos de centenas de vítimas de torturas, que o religioso classifica em quatro tipos (física, psicológica, sexual e química), conforme se verá no próximo subitem.

Nas ditaduras latino-americanas, o lema “nunca mais” surgiu na Argentina, em 1984, por meio do relatório intitulado “Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas”. De acordo com Andreas Huyssen (2014, p. 162):

Depois que fracassou a guerra da Argentina com a Grã-Bretanha por causa das Ilhas Malvinas, e logo após o estabelecimento do governo civil em 1983, a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas publicou uma grande coletânea oficial de depoimentos, intitulada *Nunca más*.

Mas a dificuldade de romper esse silêncio e testemunhar, imagina-se, é enorme, um sacrifício sobre-humano, pois “[...] Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente” (ROSSI, 2010, p. 16). É preciso romper barreiras psíquicas devastadas pelo trauma e pela dor, que não cessam mesmo após décadas. Quem somos nós para julgar os “[...] mecanismos de esquecimento e deformação da memória” (ROBIN, 2016, p. 258) dos sobreviventes de torturas?

Hélio Pellegrino, crítico literário e psicanalista, autor do prefácio de *Em busca do tesouro*, percebe bem a complexidade do conflito silêncio/testemunho na confissão do memorialista:

Alex Polari, preso e torturado, na sua guerra contra a ditadura militar, conseguiu não falar. Seu livro é a história da agonia que lhe custou a construção deste silêncio, levantado pedra por pedra, segundo por segundo, em sangue, suor e lágrimas. A tortura é, talvez, a máxima situação-limite com a qual se pode defrontar um ser humano. As fronteiras deste espaço terrível são o pânico primitivo, a dor, a morte – e o heroísmo [...]. No pau-de-arara, chutado e cuspido, recebendo choques elétricos nos genitais, no ânus, na língua, em toda parte do corpo, Alex Polari passou sua vida a limpo e a resgatou nos seus mais mínimos pormenores. (PELLEGRINO, 1982, p. 15-16)

Valendo-se de seus conhecimentos psicanalíticos, Pellegrino (1982, p. 12) explica a gravidade das consequências deixadas pelo ato da tortura, argumentando que sua verdadeira finalidade é buscar, “[...] à custa do sofrimento corporal insuportável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre corpo e mente”, e fazer do corpo “nossa inimigo”. À medida que tal cisão prevalece, o torturado acaba “confessando” o que os torturadores querem ouvir, mesmo que não corresponda à verdade. Se estivéssemos falando de casos isolados, poderia se argumentar que sessões de terapia ajudariam a amenizar o trauma

(e de fato o fazem), mas na verdade é preciso considerar a questão do ponto de vista coletivo, pois toda uma geração de jovens resistentes, e não apenas Polari ou Tavares, vivenciou prisões aleatórias e torturas através de técnicas muito semelhantes.

Se a memória do período é “coletiva”, o silenciamento e o esquecimento forçados pela Lei da Anistia e pelo arquivamento dos resultados da Comissão Nacional da Verdade também o são, embora, para Joël Candau(2016, p. 95), essa tentativa de apagamento das lembranças seja relativa, uma vez que “[...] o esquecimento pode ser decretado (novo calendário, lei de anistia), mas o decreto não se inscreve totalmente no corpo social.” Isto é: uma parcela da sociedade lembrará para sempre. Aliás, o próprio antropólogo francês alerta para o caráter reducionista e generalizante da expressão “memória coletiva”: “[...] toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças, em um dado momento de suas vidas, é reducionista, pois ela deixa na sombra aquilo que não é compartilhado” (CANDAU, 2016, p. 34).

Além disso, o esquecimento nem sempre deve possuir essa conotação negativa de “falha”, de “vazio”, um “oco” da memória. É o outro lado da moeda, um lado necessário. Andreas Huyssen (2014, p. 155) alega que:

[...] quando se trata de teorizá-lo, o esquecimento aparece, na melhor das hipóteses, como um complemento inevitável da memória, uma deficiência, uma falta a ser suprida, e não como o fenômeno de múltiplas camadas que serve como a própria condição de possibilidade da memória.

Obras como *Em busca do tesouro* e *Memórias do esquecimento*, portanto, apesar de possuírem sim um substrato coletivo comum, que faz as recordações transitarem por uma zona intervalar composta por luz (“memória”) e sombra (“esquecimento”), encaixam-se preferencialmente na terminologia de “literatura testemunhal”, proposta por Márcio Seligmann-Silva em *História, Memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes (2003), para quem o testemunho deve ser compreendido como uma “manifestação do real” (2003, p. 382) daqueles que sobreviveram a uma situação que os posicionava no limiar entre a vida e a morte. A própria ideia de “sobreviver”, segundo o teórico, já subentende a noção de “(...) ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8). Como a distância entre realidade e representação

é grande, existe também uma razoável distância temporal entre o evento ocorrido e o discurso feito sobre ele. Dependendo do trauma causado, muitas vezes essa distância chega a várias décadas, como no caso de Flávio Tavares, que escreve seu relato (1999) trinta anos depois de ter passado por prisões e torturas, no Brasil e no Uruguai.

De acordo com Seligmann-Silva (2003, p. 9), a partir dos anos 1960, é notória a presença cada vez mais constante de narrativas de “teor testemunhal” na América Latina, sobretudo “na sua modalidade de denúncia e reportagem.” Assim, entende-se o testemunho de tendência política como aquele levado a cabo por um “sujeito coletivo”, uma vez que este representa, nesse caso, qualquer jovem brasileiro que tenha integrado grupos armados para combater a ditadura. Suas memórias são, portanto, coletivas, nos moldes do conceito proposto por Maurice Halbwachs em *A memória coletiva* (2006).

Além do próprio reconhecimento do texto testemunhal como uma importante ferramenta de denúncia social e política, Seligmann-Silva (2003, p. 9) crê que a reflexão sobre o testemunho é essencial porque coloca em destaque a necessidade de se discutir “a aporia entre o lembrar e o esquecer e seus desdobramentos no debate entre memória e história.” A dicotomia “necessidade de lembrar vs. vontade de esquecer” explorada, como se verá, nas memórias de Flávio Tavares já a partir do título, dicotomia na qual se ressalta o expediente de se superar traumas individuais para investir em políticas públicas (museus, monumentos, etc.) que combatam o memoricídio e o esquecimento coletivo, também foi amplamente discutida em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), do filósofo francês Paul Ricoeur; em *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias* (2010), do italiano Paolo Rossi⁸; e no artigo “Memória, esquecimento, silêncio” (1989), do sociólogo francês Michael Pollak (1989, p. 5), para quem: “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”, exatamente os casos de Polari e Tavares, conforme se verá na sequência do artigo, após algumas considerações a respeito do fenômeno da tortura.

8 . Ver sobretudo os capítulos “Lembrar e esquecer” (p. 15-38) e “O que esquecemos sobre a memória?” (p. 39-63).

SOBREVIVENTES DE TORTURA: A VIDA “DE CABEÇA PARA BAIXO”

Alex Polari, juntamente com um punhado de moços combatentes, conseguiu sobreviver à repressão, à tortura, ao cárcere – a tudo. Com isto, por ter ousado – e vivido – o impossível, tornou-se um patrono da utopia brasileira, no que esta tem de mais seminal.

Hélio Pellegrino, “O tesouro encontrado”, 1982, p. 18

Em *O que é tortura* (1984), volume da Coleção Primeiros Passos, o poeta Glauco Mattoso transcreve a definição de “tortura” veiculada pelo *Report on torture* (1973) da Anistia Internacional: “Tortura é o ato sistemático e deliberado de infligir qualquer forma de dor aguda, praticado por uma pessoa em outra, ou numa terceira pessoa, a fim de realizar o propósito da primeira contra a vontade da segunda” (*apud* MATTOSO, 1984, p. 28). A simplicidade da definição, a meu ver, não representa a verdadeira consequência trágica do fenômeno – as sequelas e traumas deixados são muito mais que uma “dor aguda” supostamente passageira. Exemplificando através da prática do “pau-de-arara” (o tipo mais comum de tortura no Brasil ditatorial), o próprio Mattoso chama a atenção para aquilo que considera uma cruel inversão, destinada a, desde o princípio, humilhar e reduzir o torturado a uma condição de “animal” aviltado :

No pau-de-arara o torturado vê as coisas de cabeça para baixo. Para ele tudo é inverso em relação ao torturador, a começar pela posição. Se o carrasco pode ter sido previamente doutrinado, do ponto de vista da vítima a prática vem antes da teoria [...]. A tortura é antes de tudo um choque, uma surpresa. Por mais que você pense estar preparado para uma situação dessas, vai estranhar logo de cara o ambiente. Para que o ambiente seja estranho ao máximo, é preciso que não saiba exatamente onde está. Daí o primeiro fator comum à maioria dos depoimentos: o olho vendado. (MATTOSO, 1984, p. 11-12)⁹

9 . Sobre a prática da tortura com os olhos vendados, conferir, nas memórias do jornalista carioca Álvaro Caldas, intituladas *Tirando o capuz* (1981), trechos como: “Estou cansado, sinto a visão obstruída, deve ser esta inchação em cima dos olhos que não posso ver, posso apenas sentir a carne inchada, passando os dedos cuidadosamente, tirando os óculos e alisando a pele esticada. Estou cansado de tanto andar em torno deste quarto, de tanto esperar que venham me buscar, de tanto aguardar que abram uma a uma as duas portas pesadas, mesmo que eu tenha novamente que enfiar o capuz sujo, »

Caldas e Polari passaram por isso e sobreviveram. O que Glauco Mattozo teoriza, Polari relembra e evoca em seu depoimento. A descrição é realista:

O Norminha trouxe um cano de ferro bem comprido. Cansei de ler sobre eles nos manuais de tortura. O famoso pau-de-arara. Penduravam a gente que nem um galeto. Passavam a barra de ferro entre as mãos amarradas à frente do joelho e as pernas flexionadas. Apoiavam as extremidades da barra nas duas escrivaninhas. Passei a ver todos os rostos invertidos. Ligaram os fios. A sensação era ainda pior porque o corpo não tinha apoio para absorver a descarga elétrica. Fazia piruetas horríveis. Ansiava por se encostar e se encolher em alguma superfície que não existia. As articulações do joelho e do pulso ficavam extremamente doloridas, já que sustentavam todo o peso do corpo. A cada solavanco dos choques o nó se apertava mais. Quando começava a ficar roxo, por causa da circulação estrangulada, desciam o ferro. (POLARI, 1982, p. 79)

Sabe-se que o fenômeno da tortura é expediente antiquíssimo na cultura de muitos povos, tendo-se originado bem antes do início da era cristã. O uso ou não do capuz representa justamente as diversas fases históricas do processo, que atinge sua culminância sádica no século XX:

Grosso modo, a história da tortura poderia ser caricaturada em três fases. Na primeira, nem o carrasco nem a vítima usam capuz (aliás, quase não usam roupa). Na segunda, o capuz está pomposamente na cabeça do carrasco. Na terceira, é a vítima quem fica humildemente encapuzada. A primeira fase são as atrocidades tribais da dita barbárie pré-clássica. A segunda é a tortura institucionalizada das tiranias e impérios antigos, medievais e modernos (e respectivas colônias). A terceira é a tortura oficialmente ‘abolida’ e fatalmente clandestina, que chega ao apogeu nas repúblicas e ditaduras contemporâneas. (MATTOZO, 1984, p. 35-36)

Dentre os tipos mais comuns de tortura (geralmente com o torturado tendo a cabeça coberta por um capuz imundo e nauseabundo), destacam-se, segundo a pesquisa realizada pela equipe liderada por dom Paulo Evaristo Arns: o “choque elétrico”, utilizado com fios de cobre de telefone, e aplicado principalmente nos ouvidos, língua, dedos e órgãos sexuais (ARNS, 1986, p. 35); o “afogamento”,

»encardido, que exala o cheiro de suor e da angústia deixado por tantos outros que já o usaram”. (CALDAS, 1981, p. 27)

que se caracterizava pela introdução de um jato de água na boca ou nas narinas imediatamente após uma descarga de choque (ARNS, 1986, p. 36); a “geladeira”, dentro da qual os presos eram largados nus, durante vários dias, ouvindo sons de gritos em ambiente de temperatura baixíssima e com as paredes pintadas na cor preta (ARNS, 1986, p. 37-38); e a administração de produtos químicos (ácidos no corpo, éter nos olhos, soros que levassem à confusão mental e sonolência), dentre muitas outras formas¹⁰. Além do contato com o temido soro, Alex Polari (1982, p. 132) experimentou várias outras modalidades de sevícia.

Pelo capuz eu via as silhuetas. Sabia quem era que se aproximava por uma soma de cores escuras e pelo timbre das vozes. Pelo barulho misturado aos cochichos nos pequenos intervalos, adivinhava qual tipo de tortura que viria a seguir. Assim é que um cano de ferro rolando no chão significava que iriam me pendurar no pau de arara; barulho de água no balde e o roçar de tubos de borracha queriam dizer que as sessões seriam de afogamento. A convicção de que haveria choques era mais ou menos permanente, pois eles as combinavam com todas as outras modalidades de tortura.

Arns teve a coragem de denunciar no Vaticano a violação dos direitos humanos e a tortura como método – oficializado, mas jamais reconhecido – de repressão do Estado brasileiro durante toda a ditadura militar, ininterruptamente desde 1964, prática que atinge o ápice sobretudo no governo do general Emílio Garrastazu Médici (outubro de 1969 a março de 1974), a quem Arns tem a oportunidade de, num diálogo ríspido, questionar-lhe cara a cara, conforme relata Elio Gaspari em *A ditadura escancarada*, a partir da leitura das memórias do religioso, intituladas *Da esperança à utopia*:

Em julho [de 1971] o *Brazilian Information Bulletin* listara 31 artigos sobre a repressão política do governo Médici publicados na imprensa americana. Poucos meses antes, d. Paulo Evaristo Arns fora ao Planalto pretextando entregar ao presidente uma cópia das reflexões do papa Paulo VI sobre o octogésimo

10 . Nepomuceno (2015, p. 15-16) reconhece a importância do projeto “Brasil: Nunca mais”: “Realizado sob o amparo do então cardeal arcebispo de São Paulo, dom Paulo Evaristo Arns, e do reverendo presbiteriano James Wright, o projeto resultou no livro *Brasil: Nunca mais*, publicado em 1985, que trouxe um espantoso inventário da repressão implantada pela ditadura”, tendo sido “[...] uma importante contribuição para que, dez anos depois, a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, criada por lei, contasse com uma base sólida para dar início à sua missão.”

aniversário da encíclica *Rerum novarum*. Quando lhe estendeu o bonito volume, o presidente afastou-o. A conversa ia seca, até que o cardeal falou de ‘pessoas mortas, torturadas ou desaparecidas’. O general segurava as bordas da mesa, suas mãos tremiam, e os objetos balançavam: ‘Os senhores pedem clemência para os bandidos, enquanto eles assaltam, roubam e sequestram. Ameaçam de morte até meus ministros’. Médici disse-lhe que ‘seu lugar é na sacrifícia’, chamou-o de ‘despreparado’, lembrou que tivera boas relações com seu antecessor e, de pé, anunciou-lhe que podia se retirar. O cardeal resumiu o encontro para a imprensa informando que ‘nossas posições continuam as mesmas’. (GASPERI, 2014, p. 338)

Para Glauco Mattoso, são quatro as finalidades básicas da tortura – exercer a intimidação; extrair a confissão; castigar; e humilhar sadicamente o torturado (1984, p. 31), assim como são quatro também os tipos de tortura possíveis, a saber: física, psicológica, sexual e química (“[...] sendo que muitos incluem a sexual na física e a química na psicológica”, 1984, p. 31), conforme exemplifica, em uma espécie de manual didático do terror. Vejamos:

Vão elas [as torturas físicas] desde as sérias injúrias até as gozações mais debochadas, quer no plano verbal, quer no oral; desde o momento em que você é obrigado a ajoelhar, engatinhar, rastejar, prostrar-se e lamber o bico da bota que vai (ou não) lhe quebrar as costelas, até a hora em que você tem que assinar a confissão de algo que não fez. *Tortura psicológica* pode ser tudo isso e mais alguma coisa, como ameaçá-lo de morte e fingir que vão executá-lo; obrigá-lo a ouvir e ver outras pessoas (talvez da sua família) sendo torturadas; [...] Para melhor alterar o seu estado físico e psíquico, você pode ser mais ou menos dopado com aquilo que se chamaría *tortura química*: drogas diversas, misturadas na comida, na água, respiradas, clisteradas, injetadas, tais como o soro-da-verdade e processos análogos à narcoanálise. (MATTOSO, 1984, p. 26-27. Grifos do autor)

É significativa a lista de atrocidades elencadas por Mattoso porque nela estão presentes dois tipos de tortura realmente aplicados aos sobreviventes cujos testemunhos são aqui destacados: Flávio Tavares, sequestrado por uma organização paramilitar de direita em pleno aeroporto de Montevidéu, no Uruguai, foi vítima da simulação de dois fuzilamentos; e Alex Polari, em cujo corpo foi administrado o soro Pentatol Sódico (chamado de “o soro da verdade” ou “Pentotal”), para que denunciasse o paradeiro de Stuart Angel Jones, companheiro também envolvido no sequestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher. Vejamos cada episódio separadamente.

Após ter sido torturado diariamente por um mês (entre agosto e setembro de 1969), Flávio Tavares é incluído na lista de quinze presos políticos trocados pela vida do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick e enviado à Cidade do México a bordo do avião Hércules 56, da FAB. Lá, na condição de exilado, trabalha para o jornal *Excelsior* por cinco anos, quando é enviado para Buenos Aires (antes do golpe do general Jorge Videla, em 1976) como correspondente do periódico mexicano.

Em 1977, parte para o Uruguai com a finalidade de cobrir o noticiário envolvendo a prisão de outro jornalista do *Excelsior* e para ajudá-lo a contratar um advogado. Na volta, a caminho da aeronave, após ter passado pela fila de embarque, é interceptado e raptado na pista do aeroporto por uma organização paramilitar que o leva a um lugar distante onde, sob espancamento e ameaças de morte, é vítima de simulações de fuzilamento nas quais os sequestradores chegam a atirar em sua direção. Após a tortura psicológica, que leremos a seguir, Tavares é conduzido ao Cárcere Central de Montevideu, onde fica seis meses detido, a princípio incomunicável. Depois que sua localização é descoberta, inicia-se uma campanha internacional, liderada por México e Argentina, para sua soltura. Como o jornalista encontrava-se exilado e banido do território brasileiro, o governo português lhe concede asilo político e ele finalmente parte para Lisboa. A evocação da cena, na qual o sobrevivente está o tempo todo com os olhos vendados, é um dos momentos mais tensos e marcantes de suas memórias:

Agarram-me pelo sobretudo, me empurram porta afora e num automóvel, como num pacote, levam-me a um lugar que, até hoje, me dá a sensação de ser próximo ao rio da Prata. Tiram-me do carro, ouço o ruído de automóveis, vozes, correrias e o barulho de armar e carregar pistolas, aquele ‘tlec-tlec’ ritmado. As vozes crescem de tom, transformam-se em alarido e eu mal percebo o que gritam. Mandam que eu caminhe. [...] – Caminha, caminha para morrer caminhando! [...] Já estou fora do mundo, mas obedeço. Lentamente caminho e eles começam a disparar. Sinto as rajadas, o ar se desloca ao meu lado, como se as balas raspassem meu sobretudo grosso, sujo na noite gelada e úmida, e cada vez caminho mais devagar. Diminuo o passo para não dar a impressão de estar fugindo e lembro que – num lampejo de segundos – raciocinei: “Quando mostrarem meu cadáver, vão ver que eu fui morto pelas costas”. Cada vez a passo mais lento, pensei nos meus filhos e rezei o Pai-Nosso e a Ave-Maria com o convencimento de que estava morrendo ali. E morri. Morri dentro de mim mesmo. Só estranhava que não sentia as balas nem o sangue escorrer e que os

disparos não me alvejassem. [...] Em algumas horas, eu fui submetido a dois fuzilamentos simulados. Simulados? Agora, mais de 20 anos depois, sei que tudo foi uma simulação porque estou vivo, mas, naquela madrugada de 15 de julho de 1977, eu fui executado em terra alheia e morri. (TAVARES, 1999, p. 253-254)

O episódio envolvendo Polari é igualmente terrível. Após a libertação de setenta presos políticos, enviados, em janeiro de 1971 para o Chile, então governado pelo presidente socialista Salvador Allende, os militares empreenderam uma verdadeira caçada humana para localizar os envolvidos no sequestro de Bucher, sobretudo o líder da ação, o ex-capitão do Exército Carlos Lamarca. Em maio daquele ano, o guerrilheiro Alex Polari é preso no Rio de Janeiro. Após inúmeras sessões de tortura e espancamento – o objetivo era descobrir, além do paradeiro de Lamarca, onde estaria Stuart Angel – Polari ingere um soro que o deixa sonolento, confuso e, perdido entre delírios e pesadelos, acaba entregando o “ponto” em que se encontraria com o companheiro:

Engraçado pensar, agora, que eu, contemporâneo de uma geração que se iniciou em toda sorte de viagens auto-explorativas através das drogas, fizesse minha primeira viagem ali, naquela sala refrigerada do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica, rodeado pelos meus carrascos e presumíveis assassinos [...]. Foi ali, estando em meio a pernas imensas e adivinhando pela venda preta a luz fria que pendia do teto, que eu curti meu primeiro barato com uma overdose de pentatol sádico, também conhecido como o soro da verdade. [...] Em algum momento desmaiei. Ou acreditei ter desmaiado. A presença de meu pai, ou de muitos pais, dezenas, milhares deles, me espreitava de todos os lados. [...] Na hora não percebi que se tratava de um estado cada vez mais regressivo. Não tinha certeza se era um sonho. (POLARI, 1982, p. 163-164)

Os dois episódios supracitados confirmam minha hipótese segundo a qual *Memórias do esquecimento* e *Em busca do tesouro* são dois dos mais catárticos testemunhos de sobreviventes da ditadura militar brasileira – o primeiro, pelo longo silêncio de trinta anos entre os acontecimentos vividos e sua verbalização; o segundo, por representar a expiação da culpa de alguém que, involuntariamente, entregou o paradeiro de seu companheiro de luta armada. O principal ponto em comum entre ambos: terem sobrevivido a brutais interrogatórios e sádicas torturas para inscreverem com sangue seus nomes na literatura testemunhal brasileira.

OS TESTEMUNHOS CATÁRTICOS DE ALEX POLARI E FLÁVIO TAVARES

No princípio, há um grande silêncio dos sobreviventes.

Régine Robin, A memória saturada, 2016, p. 148

Os torturados brasileiros silenciaram por muito tempo. Flávio Tavares, trinta anos; Álvaro Caldas e Alex Polari, uma década.

Tendo integrado a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), sob o codinome de Bartô, Alex Polari de Alverga foi preso em maio de 1971, torturado e dopado com o soro pentatol (o “soro da verdade”), para entregar o paradeiro de Stuart Angel Jones, cuja tortura e morte testemunhou, de uma cela na base da aeronáutica do aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro. O testemunho de Polari, *Em busca do tesouro* (1982), é, talvez, o mais catártico livro de memórias da literatura brasileira, pois, além de suas terríveis lembranças das sessões de tortura, representa a expiação da culpa por ter delatado o companheiro¹¹. Alex Polari deixou também dois volumes de poesia sobre sua experiência na prisão: *Inventário de cicatrizes* (1979); e *Camarim de prisioneiro* (1980), escritos e publicados antes de suas memórias.

Seu testemunho e seus poemas estão repletos de descrições realistas sobre os métodos de intimidação e tortura nos quais ele figurou como cobaia, a ponto de o leitor se perguntar como é possível aguentar ser torturado por tanto tempo sem falecer ou desmaiar. É possível que após as capturas e mortes de Stuart e de Lamarca as sessões tenham se tornado menos constantes. De qualquer forma, são impressionantes a resistência, a tenacidade e o senso de sobrevivência de alguém que despertou a compaixão dos próprios sentinelas do presídio – compaixão, diga-se de passagem, pelo ser humano, não pelo “guerrilheiro”:

[...] – Esse aí, coitado, tá fudido (sic) – disse pra um outro. [...] – Será que esca? [...] – Quer um pouco de água, cara? [...] A voz dele saiu com um timbre

11 . Ver: “[...] – 8 horas na segunda transversal da [rua] 28 de setembro em frente à praça com o MR-8. [...] Estremeci um pouco, era o local real de meu ponto com o Stuart que seria às 10 horas. Poderia ter dito: ‘Não, esse aí é o único ponto frio que dei, é mentira, meu encontro com ele é em Caxias, às 9 horas da noite’. Aí estaria tudo garantido. Mas não disse. Não sei o motivo”. (POLARI, 1982, p. 171)

amistoso de verdadeira preocupação sobre o meu estado. Era a primeira vez que alguém me falava naquele tom nas últimas 48 horas. [...] – Quero, por favor – disse emocionado. [...] E tentei me levantar. A portinhola continuou aberta. O outro sentinela ainda tentou dissuadir o amigo a me prestar esse favor: lembrou que era proibido conversar com os presos. Constatei que nenhum membro me obedecia. Parecia paralítico: era como se todos os meus pontos nervosos tivessem sido desligados do fio que os ligava ao cérebro. O soldado com seu AR-15 já estendia a mão com a caneca d'água. Eu parecia uma barata virada sobre o casco, sem conseguir dar a volta. A muito custo, apoiando-me na parede me ergui. Aos tropeços cheguei até a caneca estendida. O sentinela deu um passo atrás com uma careta. O asco substituiu a piedade. Bebi, pedi mais, bebi de novo. A portinhola se bateu. ‘Coitado’, ainda ouvi eles falarem. Perambulei ricocheteando pelas paredes da cela. Meu corpo era uma única placa roxa salpicada de algumas feridas avermelhadas. A parede e o chão ficaram manchados de sangue. (POLARI, 1982, p. 175)

Tal estado lastimável prevalece após Polari acordar do pesadelo da ingestão química do soro. Seu longo testemunho pode ser interpretado de várias formas: relatar o que viveu durante dez anos de encarceramento; retratar-se publicamente com Stuart Angel e pedir seu perdão; comunicar, por meio de uma carta que jamais chegou às mãos da destinatária, a morte de Stuart à sua mãe Zuzu Angel; enfim, encontrar algum tipo de paz e tentar se purificar para continuar sobrevivendo após o trauma. Ouso afirmar que Alex Polari resolve escrever suas memórias para acertar as contas com sua consciência e pedir perdão aos companheiros sobreviventes e à família de Stuart. Sua sinceridade, despretensiosa – pois se trata de uma confissão voluntária –, é comovente, em sua ânsia de passar a limpo sua vida para, uma vez ressuscitado, recomeçar, constituir família, ter filhos, etc. Não se exime de culpa alguma, apenas confessa sua confusão, como no trecho em que diz que

[...] Não sei se estava acreditando naquela estória de veneno, de antídoto; aliás, acho que não tava (sic) me importando mais com isso. Ainda tinha medo, mas o pentatol me dopava e anestesiava as angústias. Ele não obriga ninguém a falar. Seu único efeito num interrogatório é desbloquear suas defesas, tornar difícil a expressão dos seus sentimentos reais naquela situação. (POLARI, 1982, p. 172)¹²

12. A sonolência, o delírio e a confusão mental como efeitos colaterais da ingestão do soro Pentatol já estavam presentes na poesia de Polari, antes de sua definitiva confissão »

O episódio, evocado no livro, da prisão de Stuart, na qual Polari, dopado, é usado como isca, é terrível, e atormenta a consciência deste, que necessita, uma vez saído do inferno, como tábua de salvação de sua sanidade mental, escrever seu testemunho e contar tudo, “expulsar” de si a cena que lhe custou dez anos de silêncio, a “história” de sua “agonia”:

Até às 9 horas me mantiveram no local. Quando eles preparavam para levantar o cerco, Stuart surgiu. Fez o sinal de aproximação que não respondi. Estava gelado. Ele, sem se importar com o fato de eu não ter sinalizado, ainda deu alguns passos em minha direção, sorrindo. De repente seu rosto fechou-se de surpresa e espanto. Falou baixo, olhando-me com os olhos arregalados: – Você caiu, companheiro? [...] Uma fração de segundos depois, três ou quatro brutamontes o agarraram. Outros tantos apontavam armas, todos gritavam. A angústia e perplexidade tomavam conta de mim. Meu corpo tremia. Stuart já estava deitado no chão, sendo revistado. (POLARI, 1982, p. 182)

Como se isso não bastasse, o suplício continua – o companheiro é torturado na cela ao lado da de Polari, em uma das salas da sede da Base da Aeronáutica do Aeroporto do Galeão: “Fui torturado durante algum tempo ao lado de Stuart. Ele gritava baixinho. Na saída, uma sessão de coronhadas reabriu velhas feridas. Parecidas com as que a presença de Stuart ali, ao meu lado, reabrirá no meu coração e no meu orgulho” (POLARI, 1982, p. 184).

As recordações são nebulosas, pois já se passara uma década e as lembranças traumáticas estão ligadas a uma situação-limite que o torturado atravessou sob o efeito de substâncias químicas narcolepticas, isto é, que o deixaram na penumbra entre o sono e a vigília, quase em estado delirante, agravado pelas torturas e choques elétricos. No entanto, em seu relato, amadurecido em dez anos de autoanálise, Polari consegue reordenar os acontecimentos e refletir sobre os terríveis momentos, alternadamente vividos entre delírios induzidos e *flashes* de realidade – aviões pousando, preocupação com o destino do companheiro torturado:

» memorialística. Em “Final de espetáculo”, presente na coletânea *Camarim de prisioneiro*, as cenas de um enredo diabólico se misturam em sua (in)compreensão: “Última mirada sem aceno / em todas as celas que estive / e cenas que vivi: / o barril de óleo cheio de água e urina / onde éramos afogados / uma rima tola que me trouxe alegria / um rumo qualquer onde fui resistindo / o rosto de Stuart / a cara do carrasco / o pau-de-arara no chão / o momento em que pensei / que eles tinham me capado [...]. (POLARI, 1980, p. 73)

Criei um hábito que iria manter por alguns anos na cadeia. Andar bastante tempo depois de comer, cantando e levando as fantasias até as últimas consequências. ‘Hoje eu tou (sic) achando que dá pra escapar’. Era o que eu falava pra R.S., conhecida atriz de telenovelas em cuja casa eu ficava escondido depois de fugir de minha cela no CISA. Tudo isso em meus delírios, enquanto fazia a digestão e exercitava os músculos e os membros inchados. [...] Havia pouco movimento. Devia ser um dia de fim de semana. Um enorme jato pousou. Por um momento, o prédio todo trepidava. Antes de dormir eu procurava nos sons e nos ruídos alguma referência ao paradeiro de Stuart. Ainda não me permitira suspeitar de nada. (POLARI, 1982, p. 193-194)

A dúvida não persiste por muito tempo. À medida que Polari acorda do efeito induzido, consegue, aos poucos, se recordar do que ouvira, dos gritos de Stuart e do barulho ruidoso dos pneus de um veículo que arrastava o guerilheiro amarrado à sua traseira, e conclui: Stuart Angel havia sido submetido a uma sessão sádica sob o comando do brigadeiro Burnier e estava morto. Eram dele sim os gritos que a testemunha ouvia entre delírios e pancadas: “Ele morrera, é claro. Naquela mesma noite. Pelas torturas e pela inalação dos gases tóxicos do carro durante boa parte da tarde. Também tinha sido arrastado pelo pátio preso à mesma viatura. Possivelmente tivera a pele toda esfolada” (POLARI, 1982, p. 198).

O terror da constatação paralisou e silenciou o companheiro dopado, torturado e humilhado. Sua primeira reação, confessa em suas memórias, é de choque e perplexidade. Em seguida, sentimento de culpa e sofrimento, de quem “atravessou a morte” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8), sobreviveu e contou.

Quis chorar, gritar, não consegui. Ainda levaria muitos meses até conseguir. A estória se fechava. Com a morte de Stuart eu nunca saberia a resposta a minhas dúvidas. Permaneceria ainda muito tempo entre um sentimento algo injustificado de culpa e autopunição não condizente com os fatos e rompantes de raiva onde me eximia de toda ou qualquer responsabilidade. No meio desses dois extremos, sofria. (POLARI, 1982, p. 198)

Nas notas presentes na edição de 2008 de *Os carbonários*, Alfredo Sirkis comenta o brutal assassinato de Stuart, a morte de Zuzu e os desdobramentos mais recentes do caso, com repercussão em depoimentos dados à Comissão dos Desaparecidos:

Stuart Angel Jones. Dirigente do MR-8 e filho da estilista Zuzu Angel. Preso, em maio de 1971, e torturado até a morte pelo brigadeiro [João Paulo Penido] Burnier e sua equipe de sádicos, na Base do Galeão. Penso que a extrema violência com métodos pouco usuais, como amarrar seu corpo na traseira de um carro e colocar sua boca no cano de escapamento de um jipe se devesse à suspeita dos torturadores de que ele pudesse conhecer o paradeiro de Lamarca, na medida em que foi quem o recebeu no carro quando este passou de uma organização para a outra [da VPR para o MR-8]. Zuzu realizou uma enorme campanha na imprensa nacional e internacional e chegou a passar documentos sobre a morte do filho para o secretário de Estado dos EUA. A famosa estilista sentia-se ameaçada e morreu num misterioso ‘acidente’ de automóvel, recentemente comprovado como atentado pela Comissão dos Desaparecidos. (SIRKIS, 2008, p. 500)¹³

Stuart Angel é tido como “desaparecido político”, pois seu corpo jamais foi encontrado. No Anexo III de *Brasil: Nunca mais* (1986), intitulado “Desaparecidos políticos desde 1964”, em uma lista de (apenas!) cento e vinte e cinco (125) nomes, dispostos em ordem alfabética e não pelo ano em que desapareceram, Stuart Edgar Angel Jones é citado como o número 113 (ARNS, 1986, p. 293).

No poema “Cemitério de desaparecidos”, Polari enfrenta o mistério e assume como verdadeira a versão que teria chegado ao conhecimento dos presos – o destino dos desaparecidos, mortos sob tortura, é o fundo do oceano Atlântico:

Fala-se à boca miúda / nos corredores do Cisa, / Cenimar e Doi / que a Vanguarda Popular Celestial / (como eles denominam o local que os / guerrilheiros vão depois de mortos) / está sediada em algum ponto da Restinga de Marambaia. / É lá que os corpos dos militantes presos / são jogados à noite de helicóptero: / descrevem uma parábola no ar / abrem uma fenda branca na espuma / se aprofundam e adormecem / sem vingança possível. (POLARI, 1979, p. 50)

13. O jornalista e romancista brasileiro José Louzeiro ficcionalizou esse triste episódio da história do Brasil na narrativa *Em carne viva* (1988), em que denuncia a tortura não apenas de presos políticos, como também dos presos comuns que não compactuavam com a corrupção dos policiais militares (que há muito tempo estão envolvidos com milícias e “esquadrões da morte”). Leia-se a dedicatória de Louzeiro: “A Sônia Maria e Stuart Angel / esta lembrança e homenagem / A Zuzu Angel / cujo crime foi desmascarar os assassinos do seu filho” (LOUZEIRO, 1988, p. 5). Sônia Maria era esposa de Stuart, morta aos 26 anos de idade.

As suspeitas de Polari são manifestas em sua literatura testemunhal, composta por poemas e pelo testemunho de *Em busca do tesouro*. Além dos citados “Final de espetáculo” e “Cemitério de desaparecidos”, gostaria de destacar o poema “Canção para ‘Paulo’ (À Stuart Angel)”, em cuja primeira estrofe o poeta ressalta a violência daqueles que se julgavam impunes, como se o desaparecimento dos opositores significasse o silenciamento coletivo dos grupos armados: “Eles costuraram tua boca / com o silêncio / e trespassaram teu corpo / com uma corrente. / Eles te arrastaram em um carro / e te encheram de gazes, / eles cobriram teus gritos / com chacotas” (POLARI, 1989, p. 36).

Após os depoimentos feitos às comissões – nacional e/ou estadual – da verdade a partir do ano de 2013, segundo Eric Nepomuceno, a hipótese se confirma por meio da confissão de um coronel, hoje aposentado, que, à época, vinculado ao CISA, afirma ter testemunhado todos os fatos envolvendo a prisão, tortura e morte de Stuart.

Até agora, o que havia era o testemunho de um preso político, Alex Polari, que viu como ele foi torturado e morto no presídio da Base Aérea do Galeão. Dos seus restos, nenhuma notícia. Aliás, nem mesmo sua morte jamais foi formalmente assumida pelos responsáveis. [...] Diante da Comissão Estadual da Verdade, no Rio de Janeiro, um militar reformado, o coronel Lucio Valle Barroso, admitiu pela primeira vez o que já se sabia: que o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica, o Cisa, onde ele servia com o posto de capitão na época do assassinato de Stuart, em 1971, esteve diretamente envolvido no caso. Aliás, o nome de Lucio Barroso era citado na carta em que Alex Polari relatava à estilista Zuzu Angel, mãe de Stuart, o suplício de seu filho, forçado a respirar junto ao cano de escapamento de um jipe militar. (NEPOMUCENO, 2015, p. 37-38)

Já o jornalista, advogado e professor universitário Flávio Freitas Hailliot Tavares pertenceu ao Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), liderado por Leonel Brizola (TAVARES, 1999, p. 85), um dos primeiros grupos armados de resistência à ditadura a se organizar no Brasil, em 1965, e atuou no MAR (Movimento de Ação Revolucionária), braço do MNR no Rio de Janeiro. Foi preso em três ocasiões: durante alguns dias de abril de 1964, em que foi detido para interrogatório; em 1967, quando foi preso e torturado sob a acusação – jamais comprovada - de ser o “Dr. Falcão”, suposto mentor da guerrilha em Uberlândia (TAVARES, 1999, p. 26); e, finalmente, durante o período de um mês, em 1969

(entre início de agosto e de setembro, quando Tavares foi incluído na lista de quinze presos políticos trocados pelo embaixador norte-americano Charles B. Elbrick). Seu envolvimento com a resistência armada e o consequente exílio no México são narrados no volume *Memórias do esquecimento* (1999), de título ambíguo e paradoxal, que bem resume os graves conflitos que caracterizavam o drama do torturado, como veremos alguns parágrafos adiante.

No capítulo 1 da Primeira Parte, o testemunho de Flávio Tavares já se inicia através da confissão de um trauma impressionante, que expõe cruentamente suas feridas físicas e psicológicas, corroborando a dificuldade de esquecer o pesadelo que lhe acompanhou anos a fio, aparentemente “salvo”, aos olhos de um leigo, pelo falso alívio que o exílio poderia lhe proporcionar:

Ao longo dos meus dez anos de exílio, um sonho acompanhou-me de tempos em tempos, intermitente. Repetia-se sempre igual, com pequenas variantes. Meu sexo me saía do corpo, caía-me nas mãos como um parafuso solto. E, como um parafuso de carne vermelha, eu voltava a parafusá-lo, encaixando-o entre minhas pernas, um palmo abaixo do umbigo, no seu lugar de sempre. (TAVARES, 1999, p. 15)

Trauma psicológico a acompanhá-lo e atormentá-lo ao longo de dez longos anos de exílio, e de trinta anos até que se decidisse a escrever suas *Memórias do esquecimento*, um dos mais instigantes textos da literatura testemunhal brasileira – Flávio Tavares, no entanto, não expõe a ferida apenas do ponto de vista particular. Denuncia uma prática cruel que vitimava indistintamente boa parte da população brasileira, homens, mulheres, crianças e idosos, inutilizando-os psiquicamente para o resto de suas vidas:

Na sala de torturas, o prisioneiro está sempre nu ou seminu (só de cuecas ou calcinhas) e isto, que em si mesmo já é uma humilhação, facilita o requinte maior do choque elétrico: nos homens, amarrar os fios no pênis, e nas mulheres, introduzir o cabo metálico na vagina. E em ambos, como alternativa final, o choque elétrico no ânus. (TAVARES, 1999, p. 35)

Dante de tal requinte de sadismo e da maldade elevada à última potência, cujo espaço limitado deste artigo me impede de explorar, só resta a Flávio Tavares questionar o sentido e a funcionalidade de tudo isso, ainda perdido entre a abstração do esquecimento e o voluntarismo das recordações traumáticas.

Nesse sentido, a breve e densa Introdução (1999, p. 11-13) que antecede seu testemunho é sintomática e representativa do dilema que é, no fundo, o drama de todo sobrevivente: contar ou tentar esquecer?

Tendo tudo para contar, sempre quis esquecer. Por que lembrar o major torturador, os interrogatórios dias e noites adentro? Por que trazer de volta aquele sabor metálico do choque elétrico na gengiva, que me ficou na boca meses a fio? Por que lembrar a prisão em Brasília ou no Rio de Janeiro ou nos quartéis de Juiz de Fora? Para que recordar aquelas reuniões clandestinas, intermináveis, em que debatíamos na ansiedade e nos aproximávamos uns aos outros como irmãos que brigam, se irritam e se odeiam na fraternidade do perigo? Para que recordar a pressa urgente das ações armadas, em que a audácia e a rapidez eram nossa única arma imbatível para compensar a improvisação e a inferioridade numérica e tecnológica? Para que pensar na nossa entrega e aventureirismo? Para que lembrar a brutalidade da ditadura – agora velha e carcomida – se, na época, nós mesmos só fomos admitir e comprovar que era brutal, e absolutamente boçal, na dor do choque elétrico nos perfurando o corpo? (TAVARES, 1999, p. 11-12)

Sobreviventes como Flávio Tavares são, na metáfora utilizada por Régine Robin, “[...] como poços sem fundo, perfeitamente conscientes da grandeza temporal que separa o hoje do passado e da impossibilidade de transmitir a experiência do horror [...]” (ROBIN, 2016, p. 249), por isso, para pessoas como ele, “executado em terra alheia” (TAVARES, 1999, p. 254), esquecer é “[...] impossível, pois o que eu vi caiu também sobre mim, e o corpo ou a alma sofridos não podem evitar que a mente esqueça ou que a mente lembre. Sou um demente escravo da mente” (TAVARES, 1999, p. 13).

De acordo com Michael Pollak (1989, p. 6), “[...] o silêncio tem razões bastante complexas. Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta.” A afirmação do sociólogo encontra respaldo na atitude de Tavares, que admite, ainda na Introdução, somente ter tido a coragem de encarar o desafio de escrever suas memórias a partir do momento em que foi apoiado e incentivado pela esposa, a “escuta” que o fez renascer e romper o silêncio, três décadas depois.

Os beijos que te dou tu não sabes de onde vêm. São teus, do teu corpo e da tua alma, do mais profundo de ti, sim, mas vêm daquele meu ego morto que só contigo renasceu. Pouco me ri e muito mais sofri neste tempo todo. São 30

anos que esperei para escrever e contar. Lutei com a necessidade de dizer e a absoluta impossibilidade de escrever. (TAVARES, 1999, p. 11)

“Ego morto”, renascido para o testemunho e para a superação, cuja maior lição é que a “(...) única solução é não esquecer” (TAVARES, 1999, p. 13).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eles queimaram nossa carne com os fios
E ligaram nosso destino à mesma eletricidade.
Igualmente vimos nossos rostos invertidos
E eu testemunhei quando levaram teu corpo
Envolto em um tapete.*

Alex Polari, “Canção para ‘Paulo’ – À Stuart Angel”, 1979, p. 36

Entendo o testemunho de sobreviventes como Álvaro Caldas, Alex Polari e Flávio Tavares não somente no sentido de “manifestação do real” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382), cumprindo sua função mista de “denúncia e reportagem” (SELIGMANN-SILVA, p. 9), mas também como a “inscrição de gestos memoriais” (ROBIN, 2016, p. 389) e como antídoto contra o memoricídio coletivo brasileiro.

Admitido o paradoxo – uma vez que o testemunho luta, simultaneamente, contra duas “impossibilidades” aparentemente excludentes: a de esquecer e a de “[...] transmitir a experiência do horror” (ROBIN, 2016, p. 249) – resta a adaptação àquilo que a pensadora canadense chama de “arranjos memoriais”, isto é, aos mecanismos conflitantes de reordenação de uma memória individual traumatizada, sujeita ao silenciamento e ao apagamento das evidências devido a interesses políticos escusos e tendenciosos.

Enquanto os poderosos jogos políticos estão à frente da cena, as tomadas de posição – sustentadas pelos documentos, as fontes, os arquivos e todos os métodos históricos que quisermos –, as demonstrações, as respostas, as polêmicas são arranjos memoriais. É a memória que está em jogo aqui, é ela que preside os reagrupamentos, as discussões, as relações de força. (ROBIN, 2016, p. 133)

Essa “adaptação” é sempre complexa e traumática, pois lida, como se viu, com mecanismos psíquicos que oscilam entre a tentativa de esquecer e

a necessidade de lembrar, de evocar, de “contar a história” para as gerações mais jovens. O drama de se decidir ou não pelo relato memorialístico é tão intenso, que Flávio Tavares, nas linhas finais de seu depoimento, chega a se questionar, sem rodeios: “pergunto-me o que me angustiou mais: ter vivido o que vivi ou ter rememorado, aqui, tudo o que quis esquecer?” (TAVARES, 1999, p. 263). Não há uma resposta definitiva, nem mesmo para aqueles que se envolveram diretamente na repressão e tiveram suas vidas afetadas para sempre pelas torturas sofridas.

Ainda assim, o testemunho funciona como um parcial refrigerio contra tamanha insanidade institucionalizada, perpetrada nos “dementes escravos da mente” (TAVARES, 1999, p. 13) que não possuem outro recurso a não ser recorrer ao “teor testemunhal” daquilo que ainda lhes cabe dizer após décadas de “construção desse silêncio” (PELLEGRINO, 1982, p. 15), recurso paliativo de se erigir um templo contra o esquecimento coletivo, construído, tijolo a tijolo, pelo sangue coagulado no corpo e na alma, escorrendo pelas rachaduras e escombros da história.

*

REFERÊNCIAS

- ARNS, Paulo Evaristo (Org.). *Brasil: nunca mais*. 16 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1986.
- BÁEZ, Fernando. *A história da destruição cultural da América Latina: da Conquista à globalização*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- CALDAS, Álvaro. *Tirando o capuz*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUYSEN, Andreas. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014. p. 155-176.

LEI nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm. Acesso em julho de 2018.

LOUZEIRO, José. *Em carne viva*. São Paulo: Editora Clube do Livro, 1988.

MATTOSO, Glauco. *O que é tortura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NEPOMUCENO, Eric. *A memória de todos nós*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

PELLEGRINO, Hélio. O tesouro encontrado. In: POLARI, Alex. *Em busca do tesouro: uma ficção política vivida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p. 11-23.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global Editora, 1980.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 4 ed. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro pela Anistia, 1979.

_____. *Em busca do tesouro: uma ficção política vivida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas-SP: Editora UNICAMP, 2016.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2003.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1999.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 163-179.

Danglei de Castro Pereira

A NARCO-LITERATURA E INGENUIDADE INFANTIL EM FESTA NO COVIL, DE JUAN PABLO VILLALOBOS¹⁴

INTRODUÇÃO

O artigo discute o caráter fantástico-maravilhoso na obra *Festa no Covil*, de Juan Pablo Villalobos (2014). Apoiados na classificação feita por Todorov (2003) para o gênero fantástico, refletiremos, por um lado, sobre a presença de aspectos fantásticos no interior da narrativa e, por outro, sobre a importância do imaginário infantil na construção da narrativa destinada a leitores infanto-juvenis. A presença do imaginário e de uma flexibilização da violência é vista como uma das fontes do elemento fantástico na obra.

O percurso analítico abordado discute a ambientação da narrativa ao fantástico e, na medida do possível, delimita a violência e a mobilização do imaginário infantil na construção do personagem Tochtli na composição de *Festa no Covil*.

Cabe ressaltar que apesar de centrarmos nossas colocações na obra *Festa no Covil*, quando necessário, faremos referência à violência presente em narrativas denominadas como pertencentes à narco-literatura.

14. Texto apresentado como comunicação individual no 56º Congresso dos Americanistas em 2018, ocorrido na Universidade de Salamanca (Espanha).

O FANTÁSTICO, A NARCO-LITERATURA E O IMAGINÁRIO INFANTIL: PRELIMINARES

Antes de focalizarmos a importância do imaginário infantil na narrativa *Festa no Covil*, entendemos como pertinente tecer alguns comentários sobre o gênero fantástico e o que se convencionou denominar nos últimos anos por ou literatura do narcotráfico.

Para Todorov (1993)¹⁵, a delimitação do gênero fantástico está relacionada aos conceitos de real (natural), em uma tensão que aproxima e distancia o texto face ao imaginário (sobrenatural). Segundo o autor (1993), os acontecimentos relatados em um texto fantástico provocam no leitor uma tênue hesitação entre o natural (tido como real socialmente aceito como natural e aceitável) e o sobrenatural (algo que se apresenta fora do universo natural e que gera uma tensão face ao real natural). Em outros termos, o texto fantástico se confronta com a realidade tida como “normal”, na medida em que apresenta uma nova realidade, fragmentando, nesse processo, a unidade empírica aceita como natural por uma cultura em um dado contexto social.

Por meio desse confronto, natural e sobrenatural, Todorov (1993) propõe uma classificação para os textos fantásticos. Para o crítico, pode-se pensar no fantástico em três níveis: o fantástico puro, o maravilhoso e o estranho. O texto fantástico puro seria um tipo de texto no qual o leitor hesita entre o sobrenatural e o natural. No fantástico puro, os acontecimentos narrados ampliam os limites do universo natural, implementando uma nova possibilidade de compreensão da realidade objetiva. O leitor não consegue desvincular o conceito de sobrenatural do conceito de realidade e oscila entre o real e o ilusório. Nesse tipo de texto se enquadriam, por exemplo, os relatos demôniacos em essência, pois esses relatos tratam de um tema fora do ambiente natural, mas com força sugestiva suficiente para confundir o leitor quanto à possibilidade de se apresentarem como naturais.

15. Adotaremos como ponto de discussão teórica para este estudo as considerações de Todorov (1993) no que se refere ao âmbito do fantástico. Em decorrência da fortuna crítica que envolve o tema, indicamos ao nosso leitor a diversidade teórica que envolve o delineamento do gênero fantástico e, por isso, sugerimos a leitura de nossas referências bibliográficas, sobretudo, os estudos de Garcia, Roas e Cortázar, autores que ampliam a discussão deste estudo.

Situado no polo dialético oposto, estaria o fantástico estranho. Para Todorov (1993), na medida em que a consciência natural concebe as cenas narradas como parte integrante do real natural, o elemento sobrenatural puro é questionado, fato que situa os acontecimentos descritos na narrativa como parte integrante da realidade; uma realidade diferente, porém natural. Os textos estranhos, nesse sentido, são representações de realidades complexas, mas que não apresentam dados suficientes para provocar a hesitação do leitor diante do real natural.

Um enredo que traz como personagem central um homem de duas cabeças pode figurar como exemplo de um texto fantástico estranho. Nesse caso, o enredo, mesmo possuindo algo sobrenatural (não existem homens de duas cabeças), é ordenado por um viés racional, pois não se descarta racionalmente a possibilidade da existência desse personagem. As explicações, nesse caso, tenderiam a rationalizar o evento, buscando, por exemplo, possíveis origens biológicas para a anormalidade física do personagem.

Na configuração do grotesco, na concepção cunhada por Victor Hugo (1992), ou seja, como algo que choca o leitor e questiona o conceito clássico de belo, podemos vislumbrar a presença de elementos grotescos como instrumentos de implementação do caráter estranho e, por correlação, do fantástico. Como salienta Hugo (1992, p. 115):

[...] a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que na criação nem tudo é humanamente belo, que o feio existe lado a lado com o belo, o disforme junto do gracioso, o grotesco a par do sublime, o mal simultaneamente com o bem e a sombra com a luz.

O olhar grotesco apresenta uma realidade fora dos padrões normais e, por vezes, tende a chocar-se com o esperado, gerando, nesse processo, uma reorganização da própria à realidade aparente. Na configuração do fantástico, o artista pode valer-se do elemento grotesco como forma de intencionalmente questionar a realidade natural. A presença do predomínio racional, dessa forma, indica a existência de um olhar consciente que, de certa forma, ordena a apreciação diegética por parte do leitor.

O leitor comprehende no fantástico estranho um prolongamento natural da realidade e, por isso, amplia a própria consciência em face o mundo empírico ao admitir novos arranjos reais. Existe, assim, um princípio reflexivo de cunho silogístico que norteia a construção do fantástico estranho. O texto em um primeiro momento se apresenta como puramente sobrenatural, para posteriormente implicar, por meio da interação com o leitor, na gradativa

incorporação desse traço sobrenatural ao elemento natural, para, por fim, se processar uma síntese, na qual o natural suplanta o sobrenatural e se configurar como estranho.

No âmbito do fantástico maravilhoso, aspecto do fantástico que utiliza uma maior flexibilidade face à realidade imediata, o acordo tácito com o sobrenatural ocupa aspecto central e a presença de elementos do imaginário e de uma maior fluência entre o real imediato e a visão simbólica do mundo ocupam destaque. No fantástico maravilhoso a consciência racional acabaria por compreender as cenas narradas como elementos basicamente sobrenaturais.

A realidade diegética seria, então, tomada como uma abstração face o traço natural, prevalecendo o sentido de insólito e, por vezes, o grotesco assume importância vital. Um exemplo de textos maravilhosos está nos contos de fadas e nas fábulas. Nesses textos, a diegese suplanta pelo pacto narrativo a fidelidade com o real imediato em direção ao imaginário, ou seja, o sobrenatural, o que, por sua vez, implementa aos relatos a predominância do elemento ilusório e sobrenatural.

No caso de *Festa no Covil*, entendemos que a ambientação na literatura que tem como tema central o narcotráfico, provoca no leitor uma inquietação diante do relato em monólogo de Tochtli, personagem de seis anos de idade. O texto de Villalobos (2014) cria um espaço de investigação que toma os limites do imaginário como traço constitutivo de uma narrativa violenta, porém moldada no que se comprehende como imaginário infantil.

Elementos como a violência e a presença do tráfico internacional de drogas são traços delineadores desta modalidade narrativa que vem ganhando força nos últimos anos na América, sobretudo, na América Latina e no México.

Estudos como o de Orlando Ortiz (2010) indicam a ampliação territorial dos limites fixos da literatura ligada ao narcotráfico. Para o autor:

Estos ‘narcorrelatos’ en su mayoría los escriben autores del norte, pero ni todos los escritores de allá escriben narcoliteratura ni toda ella es escrita por autores de allá. Los hay oriundos del Distrito Federal, de Guanajuato, de Jalisco y de Hidalgo, y en todos los casos no desmerecen frente a los norteños en cuanto a manejo de ambientes, vocabulario y personajes. (ORTIZ, 2010, s/p)

Com a ampliação dos limites temáticos da narco-literatura, surge uma diversidade de personagens que flexibilizam a objetividade realista própria à em direção ao traço simbólico. *Festa no Covil* traz como centro da narrativa

um personagem de seis anos de idade, Tochtli, que tem como principal foco o relato de sua breve vida e de seus chapéus, tigres, leões e os dois hipopótamos da Libéria; ambientados em meio a um espaço de encastelamento, no qual o pai, Yolcaut, mantém um império de violência e tráfico de drogas no meio do deserto.

O imaginário infantil ocupa, paradoxalmente, espaço central na narrativa. Tochtli apresenta uma imagem distorcida da realidade que o circunda e, sobretudo, da violência que cerca a vida de seu pai, Yolcaut. A presença do jogo na narrativa de Villalobos (2014) lembra as palavras de Huizinga (2004, p. 50) que, após uma longa discussão sobre o conceito de lúdico, encontra no jogo inerente ao humano a compreensão de que:

[...] o valor conceitual de uma palavra é sempre condicionado pela palavra que designa seu oposto. Para nós (o autor), a antítese de jogo é a seriedade, e também num sentido muito especial, o de trabalho, ao passo que à seriedade podem também opor-se a piada e a brincadeira. Todavia, a mais importante é a parilha complementar de opostos *jogo-seriedade*. (Grifos do autor)

Pensar o jogo como oposição, embora apresentado como primeiro paradigma, conforme o excerto de Huizinga (2004), implica na ideia de síntese de opostos, aspecto que dá dimensão ontológica e induz a presença do lúdico como imanente ao pensamento humano, síntese do conceito de lúdico que pensamos, concordando com o autor (2004), para a mobilização do imaginário infantil como traço composicional do fantástico maravilhoso em *Festa no Covil*.

A questão que nos motiva é perceber na narrativa de Villalobos (2014) em que medida a violência do narcotráfico é filtrada pelo olhar ingênuo de um narrador inexperiente como Tochtli que, embora absorto pela violência do espaço onde convive, a comprehende como natural e a modula pelo âmbito do imaginário infantil. Pensar o maravilhoso em *Festa no Covil* passa, nos limites deste artigo, pela compreensão de como a pureza infantil contribui para a materialização e a naturalização da violência aos olhos de Tochtli.

O imaginário infantil, nesse sentido, é parte importante da construção diegética da narrativa, objeto de discussão nas próximas páginas deste estudo.

FESTA NO COVIL: ENTRE O IMAGINÁRIO INFANTIL E O NARCOTRÁFICO

Thirlwell (2014) comenta no posfácio da publicação em português de *Festa no Covil* que a narrativa não pode ser entendida nos limites da narco-literatura, mas sim como uma vertente experimentalista ligada à nova produção literária no México e nas Américas. Sem discordar da apresentação do traço ingênuo como principal característica do personagem Tochtli na composição global do enredo, verificamos na obra a presença da violência e de temas comuns à narco-literatura. Segundo Thirlwell (2014, p. 84):

[...] este romance é narrado por um menino [de seis anos] chamado Tochtli, filho de um chefão do tráfico. E, em uma era dominada por narcotraficantes, seria de esperar que fosse uma história sobre drogas, policiais e quadrilhas. Mas como é uma história narrada por uma criança, não tem como ser uma contribuição ao gênero narcoliteratura. Em vez disso, este romance conta a história de como Tochtli conseguiu um casal de hipopótamos anões da Libéria. Pelo menos é essa a história que Tochtli imagina estar contando. Mas no fim das contas, nenhuma história de Tochtli é capaz de evitar interferências da realidade que o rodeia. (Grifo nosso)

Nas palavras de Thirlwell (2014, p. 84), parece pairar sobre o enredo a presença da violência em detrimento da visão ingênua que percorre a construção do personagem central do relato: “Nenhuma história de Tochtli é capaz de evitar interferências da realidade que o rodeia”.

Lembramos que a morte, a violência e a traição são aspectos imperiosos no conjunto narrativo, o que, para nós, a despeito das palavras de Thirlwell (2014), indica que a ingenuidade de Tochtli é incapaz de limpar o texto do contato com narcotráfico e, por isso, leva o relato a um nível de inferências que não pode ser compreendido para além do universo violento do narcotráfico, naturalmente, filtrado pela imaginação de um menino de seis anos de idade que ainda não comprehende os temas enigmáticos da narcotráfico. Metaforicamente, portanto, a pureza do narrador cria uma tangente para a violência, aludida na incompreensão de Tochtli face à expressão “noventa-sessenta-arrebenta”. O eufemismo para o ato sexual, constantemente aludido nas palavras de Miztli, espécie de jagunço que se ocupa de proteger o castelo e assassinar os inimigos de Yolcaut, reforça a ideia de pureza do personagem que, por isso, mobiliza o imaginário e a ingenuidade infantil.

Lembremos que os hipopótamos anões da Libéria, espécie de motivo narrativo para o texto, morrem de forma cruel, em virtude de uma doença aparentemente inexplicável. A espécie de diarréia que também assola de tempos em tempos Tochtli é uma metonímia da violência incontida na narrativa e que parece incompreendida pelos olhos da criança que narra. Yolcaut, pai do narrador, é um exemplo da violência, sobretudo pelo assassinato de Mazatzin e mesmo na indicação de que Yolcaut será morto pelo filho no futuro, inferência ao comentário final do romance quando Tochtli comenta o fim do filme de samurai, no qual um samurai é decapitado para preservar a honra e, Yolcaut, profere uma de suas frases enigmáticas: “- Um dia você vai ter que fazer o mesmo por mim” (VILLALOBOS, 2014, p. 81).

A ingenuidade do personagem Tochtli é, portanto, um índice de pertencimento da narrativa à violência de obras vistas dentro da égide da narco-literatura e, ao mesmo tempo, índice da presença do fantástico maravilhoso no enredo. As mortes e as constantes referências aos jogos como, por exemplo, a descrição do jogo de perguntas e respostas “que faz cadáveres” são índices de que narrador autodiegético ainda não tem maturidade para perceber a violência que o cerca e, por isso, não comprehende as inúmeras mentiras de Yolcaut, incluindo, também, metonimicamente, o quarto das armas.

A pureza infantil e a percepção de um imaginário infantil fazem com que Tochtli permaneça puro na ambição violenta de seu relato, mesmo ao matar o pássaro. Esse relato, no entanto, por seu traço lacônico, indica a crueldade de Yolcaut e seu universo de “machos”, mortes e mimos ao menino. Tochtli, pretenso rei em construção, irá substituir o pai no futuro em um processo metonímico e eufêmico no qual a morte e a violência são elementos centrais. Essa passagem da ingenuidade à violência que é inferida, inclusive, na alusão ao inevitável assassinato do pai é traço importante na narrativa enigmática de Villalobos, mas ocupa o campo da inferência na narrativa.

Pensada como expressão da pureza infantil, a ingenuidade de Tochtli é um refúgio momentâneo para Yolcaut. O silêncio dos personagens centrais da narrativa, a presença das prostitutas e a violência das ações das dezesseis personagens “conhecidas” pelo narrador indicam que seu refúgio é a imaginação e, por isso, a confusão semântica que assola o personagem incapaz de distinguir, por exemplo, a diferença entre “patético” e “pulcro”, bem como a busca pelos hipopótamos anões e pelos inúmeros chapéus, índices da imanência ingênua que acompanha o personagem.

Essa dinâmica pueril contribui para a presença de sínteses inesperadas de Tochtli. A narrativa, dividida estruturalmente em três grandes momentos, em um monólogo, encontra no imaginário infantil um caminho para a exposição da pureza da criança absorta em um universo amplamente violento. As brincadeiras em *Festa no Covil* envolvem a participação em torturas e o contato com armas, levando a uma ritualização da violência expressada na avaliação da criança face a cenas cotidianas que envolvem a alimentação dos dois tigres e do leão com partes dos cadáveres comumente produzidos dentro do castelo, espécie de refúgio, onde vivem os personagens.

Este refúgio, o castelo, não é o mais importante para Tochtli; antes é sua imaginação. É ela que permite a descrição da violência com algo natural e inofensivo. O imaginário infantil é, portanto, importante para a preservação da ingenuidade na narrativa, fazendo com que o relato encontre no espaço do maravilhoso um ponto de permanência, sobretudo, pela opção de relatar pela perspectiva de uma criança que vê a violência como produto de sua imaginação.

A representação do castelo é aspecto importante para a percepção de que no relato a imaginação e a pureza infantil são o principal refúgio do personagem. A morte inevitável dos personagens é metonimicamente sugerida em todo momento, razão da doença gástrica de Tochtli e da cena caótica que envolve a morte dos dois hipopótamos anões da Libéria, transformados em troféus empalhados na parede de seu quarto ao final da narrativa.

De certa forma, é preponderante pensar a violência e as cenas da narrativa na perspectiva da narco-literatura, mas, sobretudo, perceber que via imaginário infantil *Festa no Covil* dialoga com o maravilhoso ao impedir que aos olhos do narrador a violência se apresente como recorte objetivo da realidade. O fantástico na narrativa é, portanto, produzido pelo recorte narrativo de um personagem de seis anos de idade que convive cotidianamente com a morte, as drogas e a violência; mas que precisa produzir um espaço paralelo, no qual a realidade é interiorizada pela imaginação e o lúdico, novamente recorrendo a Huizinga (2004), criando um jogo no qual a ingenuidade é preservada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar nossa reflexão, compreendemos o imaginário infantil como traço maravilhoso na narrativa de Villalobos (2014). O autor utiliza o elemento sobrenatural e o grotesco das descrições violentas que perpassam a narrativa

para, por meio da gradativa racionalização do real imediato, apontar para a transcendência ao real via vivência infantil.

Dessa forma, *Festa no Covil* pode ser compreendida como um texto ligado metonimicamente à narco-literatura, mas que a focaliza pelos olhos de um menino de seis anos e, por isso, o elemento grotesco contribui para um processo contínuo de descaracterização do traço referencial imediato, elemento próprio ao gênero realístico que perpassa a narco-literatura. Os relatos vão aos poucos caracterizando uma realidade complexa, na qual prevalece uma visão subjetiva do mundo do narcotráfico, mas o faz via imaginário infantil, estabelecendo na pureza infantil uma saída para preservar a ingenuidade do narrador, incapaz de perceber a violência inata ao espaço que o rodeia.

Entendemos, então, que a narrativa de Villalobos é um exemplo da complexidade do gênero fantástico, pensado aqui pelas considerações de Todorov (1993). Essa observação ganha força se interpretarmos o último momento da narrativa, no qual os hipopótamos são emoldurados e colocados em destaque no quarto de Tochtli e na inferência da coroação de um novo rei: "No dia da coroação, meu pai e eu vamos dar uma festa", espécie de índice da pureza do personagem que olha o mundo sob a ótica de uma criança de seis anos, elemento do fantástico maravilhoso em Tochtli em *Festa no Covil*.

*

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GARCIA, Flávio. Marcas da banalização do insólito na narrativa curta de Mário de Carvalho: casos do Beco das Sardinheiras como paradigma de um novo gênero literário. In: NITRINI, Sandra et al. *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Literatura, Artes, Saberes*. São Paulo: ABRALIC, 2007. E-book.

HUGO, Victor. Prefácio de Cromwell. In.: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (Orgs.). *A estética romântica: textos doutrinários comentados*. Trad. Maria Antônia Simões Nunes e Duílio Colombini. São Paulo: Atlas, 1992.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ORTIZ, Orlando. La literatura del narcotráfico. *La Jornada Semanal*, n. 812, 26 sept. 2010.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

THIRLWELL, Adam. Posfácio. In. VILLALOBOS, Juan Pablo. *Festa no covil*. Trad. Andréia Moroni e Alexandre Boide. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 83-88.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correia Castello.2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

VILLALOBOS, Juan Pablo. *Festa no covil*. Trad. Andréia Moroni e Alexandre Boide. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Henrique Nascimento

SABE AQUELE CORPO-TEXTO, NÃO SABE? ANÁLISE DO CONTO “HOMO ERECTUS”, DE MARCELINO FREIRE

Os movimentos sociais e culturais da década de 1970 promoveram novas perspectivas para a crítica literária da época. Jacob Stockinger, pesquisador estadunidense, apresenta uma proposta com base na análise textual para a compreensão do homoerotismo. Em seu ensaio *Homotextuality: a proposal* (1978), o estudioso discorre sobre alguns nomes que desenvolveram a relação entre *ficção* e *eros*. As propostas teóricas vão além de apenas demarcar um tópos temático nos estudos literários.

De modo analítico, Freud e seus herdeiros, especialmente Brown, Holland e Marcuse, postularam a primazia da sexualidade não só no processo artístico como também no produto da arte. Uma menos sistemática e quase mística visão da literatura como um campo privilegiado para a transgressão de tabus sexuais, dentre os quais a homossexualidade deve certamente estar no topo, foi abordada por Georges Bataille em *O Erotismo* e em *A literatura e o mal*. (STOCKINGER, 1978, p. 137-138. Tradução nossa)¹⁶

16 . “In an analytic manner, Freud and his heirs, especially Brown, Holland, and Marcuse, have postulated the primacy of sexuality not only in the artistic process but also in the art »

Stockinger esclarece em seu texto que, a despeito de um estudo estritamente conteudístico das artes, as contribuições dos autores foram relevantes. Fazemos as devidas ressalvas, pois defendemos não somente o legado de tais autores como também a importância de se relacionar os princípios da *homotextualidade* com os pensamentos anteriores. Nesse sentido, é possível analisar a proposta de Stockinger e atualizá-la com novos elementos para a análise do *homotexto*.

Se focarmos a atenção para a produção literária contemporânea brasileira, podemos observar vários elementos do homoerotismo na constituição dos textos literários. As obras de Marcelino Freire são de extrema relevância para a compreensão tanto do desenvolvimento da literatura nos dias de hoje quanto para a atualização das temáticas de sexualidade, violência e mal-estar nos textos artísticos.

Assim, como temos por princípio teórico norteador a teoria psicanalítica de Sigmund Freud e a proposta de Stockinger, perpassadas pelas noções de violência na literatura, esses conceitos se articulam, na medida em que eles se aproximam, bem como se distanciam para uma análise do conto *Homo erectus*, de Marcelino Freire.

Em *O Erotismo* (1987), o filósofo francês George Bataille argumenta sobre o movimento erótico e sua afinidade com várias epistemologias sobre a sociedade, em especial com o que chama de o *interdito* e a *transgressão*. A partir da noção freudiana em que o aparelho psíquico e o embate *Eros* e *Thanatos* têm papel central no desenvolvimento humano, Bataille (1987, p. 13) afirma que o domínio do erotismo é o domínio da violência:

Tive de reconhecer há pouco que as considerações sobre a reprodução dos seres ínfimos podiam passar por insignificantes, indiferentes. Falta-lhes o sentimento de uma violência elementar que anima, quaisquer que eles sejam, os movimentos do erotismo. Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. [...] Só a violência pode, assim, fazer tudo vir à tona, a violência e a inominável desordem que lhe está ligada! Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto.

» product. A less systematic, almost mystical view of literature as a privileged field for the transgression of sexual taboos, among which homosexuality must certainly rank high, has been expounded by Georges Bataille in *Death and Sensuality and Literature and Evil*". (STOCKINGER, 1978, p. 137-138)

Ao estabelecer a transgressão da ordem, Bataille identifica no erotismo a gênese da ruptura violenta. Com o objetivo de desenvolver uma divisão sobre o poder de transgressão do erotismo, o filósofo francês afirma que o erotismo é central na vida do ser humano. Ademais, um dos meios pelos quais o erotismo se constitui é o corpo. No decorrer de sua obra, Bataille (1987, p. 13-14) apresenta o que chama de *erotismo dos corpos*, seus interditos e transgressões:

Encontramos nas passagens desordenadas dos animáculos engajados na reprodução não só o fundo de violência que nos sufoca no erotismo dos corpos, mas também a revelação do sentido íntimo dessa violência. O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio?

Portanto, a concepção de corpo se relaciona com as questões de violência e sexualidade, mas também com a própria discussão sobre o mal-estar. Christian Dunker (2015), ao discorrer sobre a definição de *mal-estar*, retoma o duplo sentido do conceito. Para justificar a relação mal-estar-sintoma-sofrimento, o *Unbehagen* percebido em uma relação essencial com o *corpo*.

Vê-se, assim, que Freud qualifica esse *mal-estar específico* como um sintoma, um sintoma intimamente ligado à experiência do mundo como vertigem ou desmaio. Isso nos permite renomear as duas séries semânticas que estamos extraiendo das traduções de *Unbehagen*: de um lado, há o mal-estar corporal como *sintoma* e, de outro, o mal-estar moral como experiência coletiva ou individual de *sofrimento*. (DUNKER, 2015, p. 196)

Dunker comprehende que a ambivalência da tradução de *Unbehagen* também se relaciona com a noção de *corpo*, isto é, por via do *corpo* é que se manifesta o sintoma do *sofrimento*. Enfatizamos que Dunker não se limita a essa definição dicotômica de mal-estar, todavia, para nós, tal definição é de extrema relevância.

O *corpo* é a materialidade dos conceitos apresentados até agora. O mal-estar, as pulsões do aparelho psíquico, a sexualidade e a violência podem ser observadas na condição do *corpo*. Nos estudos literários, o *corpo*, como um tópico, é muito estudado. Podemos encontrar diversas abordagens sobre o tema. Para isso, selecionamos a contribuição de Octavio Paz.

Em *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (1984), Octavio Paz discorre sobre a tradição e a modernidade na literatura. Na tentativa de

compreender a vanguarda dos movimentos literários dos séculos XIX e XX, o teórico mexicano explana sobre o conflito entre o pensamento marxista e a ordem capitalista. Para Paz, tal embate gerou expectativas, dentre elas, a sublevação dos valores *corporais* e orgânicos como uma rebelião contra a dupla condenação do homem, sendo esta: a *obrigação* ao trabalho e a *repressão* do desejo. Com o fim de definir o *corpo* a partir da perspectiva capitalista, Paz (1984, p. 196-197) afirma:

O corpo foi uma força de produção. A concepção do corpo como força de trabalho conduziu imediatamente à humilhação do corpo como fonte de prazer. O ascetismo mudou de signo: não foi um método para ganhar o céu, mas uma técnica para aumentar a produtividade. O prazer é um desperdício, a sensualidade, uma perturbação. A condenação do prazer abrangeu também a imaginação, pois o corpo não é apenas um manancial de sensações, mas também de imagens. As desordens da imaginação não são menos perigosas para a produção e seu rendimento perfeito que os abalos físicos do prazer sensual. Em nome do futuro, completou-se a censura do corpo com a mutilação dos poderes poéticos do homem. Assim, a rebelião do corpo é também a da imaginação. Ambas negam o tempo linear: seus valores são os do presente. O corpo e a imaginação ignoram o futuro; as sensações são a abolição do tempo, no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem passado e futuro em um presente sem datas. É o retorno ao princípio do princípio, à sensibilidade e à paixão dos românticos. A ressurreição do corpo talvez seja um aviso de que o homem recuperará em algum tempo a sabedoria perdida. Pois o corpo não nega somente o futuro: é um caminho para o presente, para esse agora, onde a vida e a morte são as duas metades de uma mesma esfera.

O corpo como portador da vida e da morte. O corpo como força de trabalho e como fonte de prazer. Carregado com uma visão freudiana, comparando corpo com *aparelho psíquico*, verifica-se a estreita relação entre *corpo* e *sexualidade*. É no corpo que se observa a sexualidade em diversos modos, desde o recalque até a reorganização das energias psíquicas para o mundo do trabalho. Porém, é necessário que se especifique esse *corpo* como um elemento relevante para o estudo da violência e do mal-estar na literatura: o homoerotismo.

No ensaio “Eram nossos ancestrais homossexuais?”, escrito para o site *Cronópios*, Marcelino Freire discorre sobre sua reflexão ao ler um livro sobre museus e suas obras. O escritor desenvolve os pensamentos e as impressões

que teve ao ver uma fotografia d'*Os homens de Weerdinge*. Pertencente ao acervo do Museu Drechts, a foto é de duas múmias que foram encontradas, em 1904, no fundo de um pântano na Holanda.

Um dos objetivos do ensaio é a divulgação do livro de contos *BaléRalé* (2003). A capa do livro é a imagem das múmias e, na nota de orelha, há o seguinte escrito: “Há quem garanta que essas duas múmias sejam dois homens. Foram encontradas em um pântano, abraçadas. **Os homens de Weerdinge** são chamados de ‘o casal gay mais antigo da Holanda’” (FREIRE, 2003, orelha do livro. Grifo do autor).

A associação do casal de múmias a um casal homossexual é defendida por Freire no ensaio *on-line*, bem como, se torna matéria do conto “*Homo Erectus*”. O texto, marcado pela brevidade e dinamicidade, inicia-se por questões amplas feitas pelo narrador:

Sabe o homem que encontraram no gelo? Encontraram no gelo da Prússia? Enrolado? Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia? Perto das colinas calcáreas da Prússia? O homem feito um feto gelado, com sua vara de pesca? Sabe o homem que encontraram? Com seu machado de pedra? (FREIRE, 2003, p. 15)

Os parágrafos seguintes são construídos por um narrador que a todo o momento questiona seu interlocutor sobre aquele homem. Contudo, não se trata de qualquer homem; trata-se de um *cadáver*, de um *homem morto* encontrado no gelo. Para além da condição de morte do sujeito-objeto, o conteúdo da narrativa é o *corpo*.

Na medida em que o conto se desenvolve, observamos que determinadas características são usadas com ênfase para a identificação desse corpo. A primeira que se destaca é a tentativa de qualificar as *partes anatômicas do cadáver*.

O Homem que tinha cabeleira intacta? A arcada dentária? [...]
O Homem de 100 mil anos antes de nossa era? Ou mais? Um milhão de eras?
Homem com mandíbula de chimpanzé? Parecido o mais terrível dos répteis carnívoros do Cretáceo? [...]
O Homem ressuscitado, você viu na TV? De ossos miúdos? Esmiuçados? Abertos para estudo? (FREIRE, 2003, p. 15-16)

O lugar do abjeto Sabe aquele corpo-texto não sabe?

O narrador, ao descrever sua cabeleira, arcada dentária, mandíbula e ossos, focaliza a construção narrativa na *corporalidade* do sujeito narrado. Não se trata de um ser humano comum, tampouco ocupa um lugar desprestigiado. A escolha lexical é uma defesa das características de brutalidade e virilidade do nosso *macho* com *cabeleira*, *arcada dentária*, *mandíbulas* e *ossos*. Ao contrário do *homem moderno* com *cabelos*, *dentes*, e *músculos*, os vocábulos selecionados estruturam um hominídeo muito mais vigoroso e masculino.

A segunda característica é a tentativa de se narrar as *condições arqueológicas da múmia* nas quais o corpo fora encontrado.

Fossilizado na encosta que o engoliu? No tempo perdido? [...]

O Homem vestígio? [...]

O Homem engolido pela terra primitiva? Da Era Quaternária, não sei? Secundária? [...]

Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso? Pela Paleontologia, não sabe? Visto nas costelas frias da Prússia, repito? Prússia renana, vá saber lá o que é isso? [...]

Como uma múmia sem roupa? Quase? Flagrada como se estivesse dormindo nas profundezas do mundo oceânico? (FREIRE, 2003, p. 15-16)

Fossilizado na encosta que o engoliu, vestígio, engolido, desterrado, múmia sem roupa, dormindo nas profundezas são os dados linguísticos usados pelo narrador para nos mostrar onde estava a múmia e em quais condições. Guiado pelas perguntas, o interlocutor se torna alguém que acompanha a escavação. Durante o desenrolar da história, somos nós quem *desenterramos* não somente o cadáver, ou seja, o *corpo morto*, mas também os sentidos possíveis do texto.

Outras características do corpo são expressas nas provas para se reconstruir as *experiências antropológicas e a ancestralidade do hominídeo*:

O Homem meio macaco? [...] No tempo perdido?

Você viu? Tetravô dos mamíferos do Brasil? [...]

Da Era Quaternária, não sei? Secundária? Que caçava avestruz sem plumas?

Caçava o cervo turfeiras? Javali e mastodonte? Ia aos mares fisgar celacanto?

Inimigo de Rinoceronte?

Sabe deste Homem? Irmão do Homem de Piltdown? Primo do Homem de Neandertal? Do velho Cro-Magnon? Do Homem de Mauer? Dos Incas, até? Dos Filhos do Sol? Das tribos da Guiné?

O Homem de 100 mil anos antes de nossa era? Ou mais? Um milhão de eras? Homem com mandíbula de chimpanzé? Parecido o mais terrível dos répteis

carnívoros do Cretáceo? Um mistério maior que este mistério? Navegador de jacaré? [...]

Das origens cavernosas da Humanidade? Sabe este Homem, não sabe? Pintado nas cavernas da Dordonha? Mesolítico? Nômade? Perdido? (FREIRE, 2003, p. 15-16)

Animais, cotidiano, locais e eras são os conteúdos do texto para se criar a imagem de um *hominídeo*, isto é, não necessariamente um ser humano pleno, de nossa época, mas alguém distante no tempo e na herança genética. A associação com os animais (*meio macaco, inimigo de Rinoceronte, mandíbula de chimpanzé*) também questiona a condição humana desse indivíduo. Nesse sentido, a *animalidade* desse ser representa-o como um *hominídeo*.

A ancestralidade do personagem (*tetrapô avô dos mamíferos, irmão do Homem de Piltdown, primo do Homem de Neandertal, etc.*) o distancia da civilidade. Sua ligação é com os antepassados do *homo sapiens*, tal qual, com os demais *animais irracionais*. O habitat e seus costumes estão longe da cultura moderna: caçava avestruz, fisgava celacanto, navegava jacarés, habitava em cavernas.

Não obstante, sua territorialidade também se afasta da contemporaneidade no espaço e no tempo: *cavernas da Dordonha, mesolítico, nômade, cretáceo, quaternária, secundária*. Tal afastamento pode contribuir para significar o distanciamento entre o narrador e a narração, ao mesmo tempo em que as comparações aproximam o *hominídeo* do tempo atual. A dinâmica de distância e aproximação da *diegese* e da narração se consolida em mais um narrador de Marcelino Freire. Esse movimento também pode ser percebido na estrutura textual.

A forma do conto é breve. Os usos constantes e repetitivos dos pontos de interrogação dinamizam ainda mais a leitura, que pode ser feita em poucos minutos. Soma-se a isso a repetição de algumas palavras como *sabe* e *homem*.

Geruza Zelnys de Almeida faz algumas considerações sobre a forma de "*Homo Erectus*". Para ela, ao se *repetir* as palavras, cria-se uma ideia de busca e escavação pelo sentido.

As palavras ao se repetirem remontam umas às outras como que formando camadas, entretanto a leitura, cujo movimento se caracteriza pela progressão e regressão ao sentido, realiza a escavação verticalizada em busca da significação. Aqui a ideia de escavar é bem mais completa do que de desenterrar se

tomarmos a diferenciação proposta pela escritora argentina Tununa Mercado, cuja voz também se erige num contexto de repressão, para quem o termo desenterrar indica tirar o objeto do esquecimento sem dar-lhe vida, enquanto escavar é buscar ‘al azar um objeto perdido que se insinua pero solo se definirá em la medida de mi empeño por encontrarlo’ (MERCADO, 2003: 34). (ALMEIDA, 2010, p. 106)

É possível fazer uma analogia entre a pesquisa arqueológica e a busca de sentido, como já fizeram inúmeros teóricos, porém não se trata apenas do sentido de texto. O que o narrador de “*Homo Erectus*” faz é uma escavação orientada, na qual os argumentos e as caracterizações são os instrumentos de busca. A pesquisa semântica se dá no *desenterrar do texto-corpo*, isto é, a todo o momento, o narrador guia a leitura para encontrar as características anatômicas, arqueológicas, antropológicas e ancestrais e reconstruir o corpo da personagem.

Na medida em que se reconstrói o corpo do sujeito, tais características podem ser interpretadas como argumentos. Se pensarmos na correlação, comumente postulada, de que o *lógos* é o corpo do texto, torna-se possível estabelecer o paralelo com a retórica. O corpo-texto, representado pelo *lógos*, é a matéria discursiva de uma estrutura retórica.

Aristóteles, em *Retórica* (2005), elenca a principal função e definição de retórica:

Entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir. Esta não é seguramente a função de nenhuma outra arte; [...] Mas a retórica parece ter, por assim dizer, a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada. (ARISTÓTELES, 2005, p. 95-96)

Ou seja, a retórica possui a capacidade de *descobrir com o fim de persuadir*. Novamente, estamos diante da necessidade de investigar, ou *descobrir*, o que está *encoberto, escondido e velado*. Assim como o *corpo do homem encontrado no gelo da Prússia*, a persuasão do narrador também está *encoberta* e, portanto, há a necessidade de *desvendarmos* os sentidos do *corpo-texto*. Antes de continuarmos, é necessária uma breve explanação sobre o sistema retórico.

Apesar da sua impossível indivisibilidade durante o processo retórico, com fins de percepção, o sistema retórico é, usualmente, apresentado pelo

éthos, *lógos* e *páthos*. Michel Meyer, em seu livro *A retórica* (2007), propõe uma definição de retórica que passa pelo uso das teorias clássicas e a atualização da conceituação. Sobre o sistema retórico, Meyer apresenta uma lógica de perguntas-respostas e, por isso, sua contribuição é relevante para a análise de "*Homo Erectus*". Para ele, éthos

É alguém que deve ser capaz de responder às perguntas que suscitam debate e que são aquilo sobre o que negociamos. [...] O éthos é o orador como princípio (e também como argumento) de autoridade. [...] O éthosse apresenta de maneira geral como aquele ou aquela com quem o auditório se identifica, o que tem como resultado conseguir que suas respostas sobre a questão tratada sejam aceitas. (MEYER, 2007, p. 35)

Ou seja, éthos é a imagem de autoridade que se constrói por quem fala e também por quem *narra* quando se fazem perguntas. Dessa forma, podemos compreender o éthos do narrador de "*Homo Erectus*". É o narrador a autoridade, porque ele *sabe* sobre o *homem encontrado no gelo da Prússia*. Isso se expressa pelas incessantes perguntas e questionamentos feitos pelo narrador na constituição do texto. A *imagem* que passa é a de alguém que *sabe* (*não sabe?*) sobre o caso narrado. E *não só sabe* (*não sabe?*) sobre o caso, como também *sabe* (*não sabe?*) sobre a *anatomia, arqueologia, antropologia e sobre a ancestralidade* e o *corpo descoberto*. Assim, apenas o narrador tem autoridade para responder às questões.

Sobre o *páthos*, Meyer (2007, p. 36-39) afirma:

Se o éthos remete às respostas, o *páthos* é a fonte das questões e elas respondem a interesses múltiplos, do quais dão prova as paixões, as emoções ou simplesmente as opiniões. [...] O *páthos* é o conjunto de valores implícitos das respostas fora de questão, que alimentam as indagações que um indivíduo considera como pertinentes.

Para o autor, *páthos* não se define apenas como a *plateia* ou o *público* a que se persuade, mas também como a *fonte das questões* que fomentam o discurso.

O estudo de Norman Friedman sobre o foco narrativo é relevante para complementar a ideia de *páthos*. Levando em conta a proposta de Friedman, o narrador de "*Homo Erectus*" pode ser caracterizado como um *autor onisciente intruso*. Sobre essa definição, o teórico afirma:

'Onisciência' significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver.

De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão. (FRIEDMAN, 2002, p. 172)

Assim, o narrador *orienta* constantemente o leitor. Em relação à definição de *páthos* de Meyer, o leitor *questiona* respectivamente seu narrador. É possível depreender a estrutura de um diálogo entre as duas teorias, bem como entre os dois sujeitos do discurso. Quando observamos essas noções no conto, tornam-se mais nítidas tais definições.

O narrador de "Homo Erectus" é *onisciente intruso* porque ele *sabe* tudo sobre a história. O narrador do conto descreve o presente e o passado como se ele mesmo tivesse *desenterrado o corpo* da personagem: "Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso? Pela Paleontologia, não sabe? Visto nas costelas frias da Prússia, repito?" (FREIRE, 2003, p. 16). E, por causa disso, é ele quem *dialoga/responde* às perguntas de seu interlocutor, ou do seu *páthos*. No jogo de *pergunta-resposta*, o narrador *onisciente intruso* é quem responde às perguntas feitas por ele mesmo, mas direcionadas ao *páthos*.

A derradeira parte do sistema retórico é o *lógos*. Para Meyer (2007, p. 40-45), o *lógos* deve

[...] poder expressar as perguntas e as respostas preservando sua diferença.
[...] Alguém que fala ou que escreve sempre tem em mente uma questão, mas não a expressa, forçosamente, porque não é esse o objetivo, sendo antes resolver ou dizer o que a resolve. [...] o ogos é tudo aquilo que está em questão.

Como se observa, o *éthos* está para as *respostas*, o *páthos* está para as *perguntas* e o *lógos* é a composição de *perguntas e respostas*, segundo Michel Meyer. Essa definição do sistema retórico é muito interessante para

se analisar o conto, pois *respostas e perguntas* constituem o texto literário. Ao se desenvolver a noção de *logos*, também se depreende como se dá a composição de *perguntas não reveladas* expressas pelo orador, bem como o *narrador*.

A maioria do conteúdo linguístico do texto se materializa por meio de perguntas: *não sabe?* O narrador se vale do seu conhecimento sobre o fato e o contexto, para argumentar por meio de questões sobre o *corpo-texto*. As respostas a tais perguntas podem ser interpretadas pelas três características que identificamos da personagem como *cadáver*, *múmia* e *hominídeo*.

Trata-se, portanto, de um sujeito com características muito distintas do *homo sapiens*. Não por menos, o título se refere a uma espécie anterior a dos humanos atuais: *homo erectus*. A argumentação articulada pelo narrador corrobora essa interpretação. Nossa *cadáver-múmia-hominídeo* é, no mínimo, a materialização da morte, da virilidade, da ancestralidade e da brutalidade, a partir da análise de vocábulos utilizados pela narração. Porém, é preciso destacar que *erectus* não significa apenas a espécie anterior ao *homo sapiens*.

O título dado por Marcelino Freire nos apresenta a característica elementar para se entender a personagem-objeto. As elipses criadas pelas perguntas sem respostas deixam para o final do conto a última *qualidade* do *cadáver-múmia-hominídeo*:

Sabe este Homem, não sabe? Pintado nas cavernas da Dordonha? Mesolítico?
Nômade? Perdido?
Este Homem dava o cu para outros homens.
E ninguém, até então, tinha nada a ver com isso.
(FREIRE, 2003, p. 16)

O narrador percorre um caminho de construção de sentido que leva seu leitor a crer nas características mais *bestiais* da personagem. A masculinidade, a animalidade e, por que não, a selvageria são os elementos principais na constituição física e psicológica da personagem. A associação com a heterossexualidade é motivada pelo conjunto lexical do conto. No entanto, na penúltima sentença, a característica final do *cadáver-múmia-hominídeo* é revelada: *dar o cu*.

O termo *cu*, para além de um mero palavrão, é o vocábulo decisivo para a mudança de percurso narrativo. É a palavra *cu* que, ao mesmo tempo, separa e unifica a associação brutal, animalesca e heterocentrada da caracterização,

digamos, ao menos, “libertária” do *homo erectus*. A personagem mantinha relações sexuais com outros machos e, a partir disso, rompe sua relação com a heteronormatividade até então construída pelas perguntas-respostas dos constituintes retóricos. Nesse sentido, agrega-se significado à descrição narrada de homem, bruto, músculo e, finalmente, responde-se à questão: *Sabe este homem? Dava o cu.* Existe aí um tom de ironia. Para Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários* (2004), o conceito de ironia funciona como um processo de aproximação entre dois pensamentos:

[...] e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreender, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente. Quando, porém, o fingimento empalidece e a idéia recondita se torna direta, acessível à compreensão instantânea do oponente, temos o sarcasmo. Neste caso, a ambiguidade permanece, mas de forma grosseira e violenta. (MOISÉS, 2004, p. 247)

A definição do teórico é de que, além do fato de serem duas ideias ambíguas, a ironia, quando da compreensão pelo interlocutor, se transforma em sarcasmo e, então, permanece sua forma grosseira e violenta. Este é o caso da palavra *cu*. O narrador apresenta determinada realidade por meio das perguntas e constrói um ambiente escamoteado, que *não se dá a conhecer prontamente*. Quando revelados os motivos dos questionamentos da narração, o *hominídeo dava o cu*, o que resta é uma forma grosseira e violenta. Isso demonstra o caráter irônico e sarcástico do estilo do narrador.

O professor Moisés desenvolve ainda mais o conceito de ironia. Para si, o contraste é o recurso empregado na construção dessa figura de linguagem e, como também, existe uma relação com o cômico:

Por outro lado, a ironia resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor, ao passo que o sarcasmo lança mão da dualidade para aniquilá-lo. A ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso, quando não à gargalhada. A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, enquanto o sarcasmo é demolidor, impenitente. (MOISÉS, 2004, p. 247)

Sobre a essência humorística e cômica da ironia e do sarcasmo, tomados superficialmente como sinônimos, retomamos a leitura de Christian Dunker sobre o humor e a psicanálise. Para o psicanalista, o humor, em sua leitura de Freud, é outro modo de enfrentar o *mal-estar*. Dunker observa que Freud discorre sobre o *humor* (ou *chiste*) antes dos escritos sobre o *mal-estar*. A relação estabelecida é a de mitigar o sofrimento. Ao sintetizar as técnicas de superação do *mal-estar*, Dunker (2015, p. 200) elenca a décima:

Talvez o número de técnicas para mitigar o sofrimento e alcançar a felicidade deva ser aumentado para dez, se levarmos em conta que, dois anos antes de *O mal-estar na civilização*, em seu trabalho *O humor*, Freud parece ter antecipado a noção de sofrimento, bem como a noção de ‘métodos para reduzir o sofrimento’, estabelecendo o humor como a melhor arma para ludibriar o supereu.

Nesse sentido, existe uma relação do *humor* com o *mal-estar*. Sigmund Freud, no texto *Os chistes e a sua relação com o inconsciente* (1996), estabelece um paralelo entre o *chiste* e o *humor*. Com base na leitura de Dunker, é necessário compreender a noção de humor para Freud:

Ora, o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles. As condições para seu aparecimento são fornecidas se existe uma situação na qual, de acordo com nossos hábitos usuais, devíamos ser tentados a liberar um afeto penoso e então operam sobre estes motivos que o suprimem in statu nascendi. Nos casos ora mencionados a pessoa que é vítima da ofensa, dor etc. pode obter um prazer humorístico, enquanto a pessoa não envolvida ri sentindo um prazer cômico. O prazer do humor, se existe, revela-se – não podemos dizer de outra forma – ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre: procede de uma economia na despesa de afeto. (FREUD, 1996a, p. 150)

Assim, mesmo antes do estudo sobre o *mal-estar*, Freud propõe que o humor está relacionado com a dor, isto é, com o sofrimento e a tentativa de sublimar tal *mal-estar* por meio do cômico. Nesse sentido, o tom irônico e cômico de *dava o cu* é uma tentativa de superação da repressão do sofrimento do texto. A separação das duas realidades, conforme a noção de Massaud Moisés, de forma violenta separa não somente dois momentos do texto, mas também processos dolorosos de superação do mal-estar.

O *cu* representa o conceito de *mal-estar* no texto. O recurso de se usar uma palavra de fora do campo semântico do conjunto das demais palavras do texto implica em *trazer algo de fora para dentro*. Em outros termos, o narrador se vale de um elemento semântico externo à narração para causar determinado efeito. Se pensarmos na posição do *cu* em relação ao *corpo do texto*, verificamos também uma escolha estratégica. O termo *cu*, uma sílaba tônica, se organiza no final do texto para mudar o sentido construído até então.

É pelo uso do *cu* que depreendemos a sexualidade do sujeito. Não por menos, está grafado de forma central entre os *homens*: “Este homem dava o *cu* para outros homens”. Se desconsiderarmos o artigo *o*, temos três vocábulos antes (este homem dava) e três depois (para outros homens). A simetria é estratégica para se estabelecer os homens entre o *cu*.

O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) define o verbete *cu* dos seguintes modos:

Cu s.m. (sXIV cf. IVPM) *tab.* 1 *B* e *P tab.* Orifício na extremidade inferior do intestino grosso, por onde são expelidos os excrementos; ânus, ano 2 *P tab.* Conjunto das nádegas e do ânus; bunda, traseiro [...] **dar o cu** *P tab.* Rebolar. Sacarotear-se. **Dar o cu** *tab.* Praticar (passivamente) o coito anal, tomar no *cu*. (HOAUSS, 2001, p. 882. Grifos nossos)

A definição espacial da *parte do corpo* e sua função biológica é a primeira elencada no dicionário. Além de estar *localizado na extremidade inferior do corpo*, tal qual está mencionado na extremidade inferior do texto (penúltima linha), *cu* recebe o qualitativo *tab.*, que vem de *tabuísmo*. Torna-se necessária uma definição de *tabu*.

Valemo-nos do clássico trabalho de Sigmund Freud *Totem e tabu* (1913). Nesse ensaio, Freud apresenta as bases para entender como se inicia o processo civilizatório. A partir do proibitivo de um totem de uma tribo e a sexualidade entre seus membros irmãos, Freud comprehende como se deram as restrições (ou os *interditos* de Bataille) nas sociedades primevas. Para o psicanalista, a palavra *tabu* possui vários significados a partir da noção de proibição:

O significado de ‘*tabu*’, como vemos, diverge em dois sentidos contrários. Para nós significa, por um lado, ‘sagrado’, ‘consagrado’, e, por outro, ‘misterioso’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’. O inverso de ‘*tabu*’ em polinésio é ‘noa’, que significa ‘comum’ ou ‘geralmente acessível’. Assim, ‘*tabu*’ traz em si um sentido de algo

inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições. [...] As proibições dos tabus não têm fundamento e são de origem desconhecida. Embora sejam ininteligíveis para nós, para aqueles que por elas são dominados são aceitas como coisa natural. (FREUD, 1996b, p. 37)

O *tabu de dar o cu* é uma proibição na sociedade atual, conforme a definição do dicionário. Porém, no sentido contrário, o texto literário apresenta a prática de *dar o cu* como algo relativamente normal no tempo do *hominídeo*: “E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso” (FREIRE, 2003, p. 16). Assim, o narrador conduz o enredo de forma a demonstrar que o que é *tabu* para a sociedade contemporânea era algo *comum* e *desinteressante* para as sociedades primitivas. As *normalidades* são diferentes e, por que não, a primitiva era superior.

É possível depreender, portanto, a ruptura *violenta* que o narrador proporciona ao leitor por meio de uma mudança de sentido e da caracterização da personagem. Nas palavras de Stockinger, podemos observar uma *identidade transformacional* do *hominídeo* durante o decorrer da narração. No começo bruto e animalesco, ao final, simples e comum. O ato de *dar o cu* nada tinha a ver com a fantástica vida bestial da múmia. Era um ato corriqueiro, afinal, ninguém tinha nada a ver com aquilo.

Por sua vez, se *tabuísmo* refere-se aos *interditos proibitivos do sexo*, ou seja, não bastando o *cu* do *texto* ocupar um espaço na mesma região do *cu do corpo* (nas inferioridades), o significado de ambos é o de *transgressão da ordem sexual e da ordem textual*. Tais transgressões representam outros modos pelos quais a *violência* se materializa no *texto-corpo*.

Ao contrário de ser uma mudança suave e tranquila, a transformação qualitativa do sujeito-objeto é brusca e inesperada. O *mal-estar* gerado pela ruptura é *violento* para o leitor, independente de seu traquejo para ouvir palavras chulas ou sua opinião sobre *homens dando o cu*. Essa é a característica de um mal-estar em um homotexto: a violência.

Resta-nos lembrar de que a matéria que dá conteúdo e forma ao conto é o *corpo de um homem*. É sobre o *corpo encontrado no gelo da Prússia* que analisamos. O *corpo descrito* pelo narrador. O *corpo desterrado* da múmia. O *corpo fossilizado* do homem meio macaco. O *corpo do tetravô* dos mamíferos do Brasil. Esse *corpo* é o que dá *corpo* para a história. Esse *corpo* é que dá *o cu* para outros *homens*. Esse *corpo* é a matéria do *homoerotismo* e da

homotextualidade do corpo-texto. Sem a presença desse *corpo morto*, não haveria conto, assim como não haveria discussão sobre o *tabu de dar o cu*. Sem o *corpo*, não haveria *texto*. Sem o *texto*, não haveria o *cu*. Sem o *cu*, não haveria nada.

Concluímos que a relação entre homotextualidade e violência no corpo do texto é algo evidente em “*Homo Erectus*”. Como em outros textos de Marcelino Freire, sexualidade e literatura andam a par e passo. Seus contos e demais produções, além de um laborioso cuidado com a linguagem, proporcionam experiências literárias e culturais impares. Ao nos questionar, *sabe, não sabe*, o narrador nos convence de seus argumentos e suas violências para expor um mundo encoberto e velado. Nossa tarefa como leitor é descobrir, em seus variados sentidos, o corpo como texto e o texto como um corpo.

*

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. *Homo erectus, o fóssil cibernetico de Marcelino Freire*. Revista da ANPOLL online, v. 1, n. 28, 2010.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad.E notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2005.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo: 2015.

FREIRE, Marcelino. *BaléRalé*.2. Ed. São Paulo: Ateliê Editora, 2003.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente (1905)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996^a.

_____. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

O lugar do abjeto Sabe aquele corpo-texto não sabe?

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MEYER, Michel. *A Retórica*. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

STOCKINGER, Jacob. *Homotextuality: a proposal*. In: CREW, Houie (Ed.). *The Gay Academic*. Palm Springs: ETC Publications, 1978. p. 135-151.

Rosicley Coimbra de Andrade

O ABJETO EM “PEQUENO MONSTRO”, DE CAIO FERNANDO ABREU

[...] eu ia ficar pra sempre e até o fim do mundo
assim pequeno, pequeno monstro nojento,
diferente de todas as outras pessoas, todo mundo
rindo baixinho, falando coisas quando eu passava.

Caio Fernando Abreu

A epígrafe acima antecipa de maneira oblíqua dois aspectos que pretendemos analisar no conto “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu. São eles: corpo abjeto e identidade desviante. Para desenvolvermos essa proposta, tomamos como ponto de partida o abjeto como a parte excessiva de que devo me livrar para me tornar um *sujeito*. Com base nessa ideia, levantamos uma hipótese de leitura do conto: o protagonista encontra-se em um doloroso processo de construção de identidade e o abjeto aparece como o centro de suas tensões conflitivas. Trata-se de um processo dividido em dois momentos: no primeiro, em meio à revolta e ao isolamento, o protagonista ratifica a imagem de “pequeno monstro” como estratégia de proteção e defesa; enquanto no segundo, ocorre a manifestação do desejo e a descoberta da sexualidade por meio da presença do “outro”.

Nesse segundo momento, a imagem do “outro”, encarnada na figura do primo Alex, é determinante para estabelecer uma relação de alteridade e equilibrar as tensões iniciais. Inicialmente, o protagonista pressente que algo – o “monstro” – quer sair de dentro dele e a presença do primo ajudará na expulsão

e dominação dessa parte abjeta que tanto o inquieta. Nesse conto, Caio Fernando Abreu (doravante Caio F.) questiona os modelos de masculinidade e expõe a fragilidade das fronteiras da sexualidade. Nesse sentido, o abjeto deve ser visto como uma categoria que produz e exclui identidades transgressoras.

É fato que Caio F. não gostava muito de ver seus textos rotulados pela crítica como “literatura gay”, denominação pela qual sua obra ficou mais conhecida. Ele mesmo não se considerava um escritor panfletário e justificava essa recusa dizendo que se houvesse uma “literatura homossexual” também deveria haver uma “literatura heterossexual”, ideia nada concebível para ele. Caio F. também sempre dizia que se grandes nomes da literatura brasileira não tinham o rótulo de “escritores heterossexuais”, por que ele haveria de ser chamado de “escritor gay”?¹⁷ Apesar dessa resistência, seus contos constantemente ainda são tomados como representativos da temática homoerótica na literatura brasileira contemporânea, figurando em antologias do gênero, reforçando a faceta que o autor refutava em sua obra. No entanto, é (quase) impossível não ler a obra de Caio F. sob o viés da literatura homoerótica, uma vez que seus principais textos apresentam os medos e as angústias de personagens gays em um mundo hostil e intolerante que os condena à marginalidade e ao opróbrio.

Assim, os personagens de Caio F. podem ser concebidos como sujeitos ex-cêntricos, marginalizados e estrangeiros, pois não são reconhecidos como parte da sociedade onde vivem. São considerados abjetos porque são portadores de um excesso que abala e expõe a fragilidade das fronteiras que delimitam o “normal” e o “anormal”, principalmente no que se refere à sexualidade. Muitas vezes, esses sujeitos assumem a marginalidade e a abjeção como partes integrantes de sua própria condição, reforçando identidades desviantes, uma vez que transgridem modelos preestabelecidos de masculinidade, mostrando-se indóceis ao recusar padrões impostos pela sociedade. Seus personagens escapam ou atravessam os limites da “normalidade” e “ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos” (LOURO, 2004, p. 82).

17. Segundo Jeanne Callegari (2008, p. 158), “[...] a explicação é que, embora não vestisse a camisa e saísse gritando palavras de ordem, ele escreveu alguns contos cujos personagens eram gays ou em que havia sugestões de homoerotismo. Nada panfletário, mas em algumas situações os personagens apanhavam, eram criticados, se davam mal por sua condição. Saíam feridos, mas moralmente vitoriosos.

Ao refletir sobre a questão do corpo e suas marcas, Guacira Lopes Louro afirma que, “[a]queles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade [...] são marcados como sujeitos diferentes e desviantes” (LOURO, 2004, p. 87). É esse desvio que os transforma em abjetos – aquilo que deve ser expurgado –, comparados a criminosos ou imigrantes ilegais que “escapam do lugar onde deveriam permanecer”, tornando-se “alvo de correção”, “rotulados (e isolados) como ‘minorias’”, “considerados transgressores” e, por isso, “desvalorizados e desacreditados” (LOURO, 2004, p. 87).

O protagonista – e também narrador – de “Pequeno monstro” sofre por uma espécie de deslocamento da realidade em que vive, pois se sente aquém dos modelos de referência. Seu corpo não apresenta as marcas constitutivas de uma identidade em acordo com os padrões, por isso se vê como abjeto – “pequeno monstro nojento”, como ele mesmo se refere a si (ABREU, 2005, p. 123). Ainda segundo Guacira Lopes Louro, determinados aspectos do corpo se convertem em “definidores de gênero e de sexualidade” e, consequentemente, acabam “por se converter em definidores dos sujeitos” (LOURO, 2004, p. 80), ou seja, o sujeito é definido pelo que é atribuído ao corpo: se atende aos “requisitos” exigidos, terá peso e lugar na sociedade; do contrário, será considerado um corpo sem importância, abjeto, pois será transgressor e não possuirá as marcas necessárias para constituí-lo como corpo “perfeito”, “saudável” e “dócil”. Essas marcas constitutivas são significadas culturalmente e “distinguem sujeitos”, constituindo-se em verdadeiras “marcas de poder” (LOURO, 2004, p. 76).

O protagonista de “Pequeno monstro” não possui nome e é marcado pela abjeção que sente por si mesmo. Trata-se de um corpo que podemos chamar de “monstruoso”, descrito da seguinte forma: “voz de pato gransnando”, “braços compridos demais”, “pernas de avestruz”, “pelos todos errados” (ABREU, 2005, p. 111). Tais características fazem com que o próprio personagem passe a se considerar um “pequeno monstro”, uma criatura nojenta que não possui uma forma definida. Num primeiro momento, ser um “pequeno monstro” funciona como estratégia de proteção e defesa, pois afasta o perigo da violência, mas traz junto o sofrimento por não se achar “normal”: “[...] me rolava na areia, vezenquando chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer” (ABREU, 2005, p. 111). Há, portanto, uma ambivalência na imagem de “pequeno monstro”: de um lado, a atração como uma necessidade de proteção contra a violência; do outro, a repulsa, isto é, a vontade de se livrar da

parte maldita que o habita. Ambas – atração e repulsa – são características do abjeto.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ABJETO

Refletir sobre o abjeto é refletir sobre um paradoxo: ele tanto pode significar um excesso quanto uma falta. Em ambos os casos ele é visto como aquilo que desequilibra e desordena fronteiras, principalmente as da sexualidade. Quando excessivo, o abjeto é aquilo que ultrapassa limites e abala a ordem; quando é falta, é sempre um *devir*: *devir-humano*, *devir-sujeito*, *devir-homem*, jogando com a categoria ligada ao “eu” e seu reconhecimento enquanto “ser”. O abjeto paira, portanto, numa zona indecisa, isto é, gravita em torno de um eterno *tornar-se* e nunca se constitui em *sujeito*. Enquanto ser limiar, o abjeto não é considerado sujeito, mas uma coisa, um objeto, um “monstro”.

Julia Kristeva afirma que o que caracteriza o abjeto “não é a falta de limpeza ou de saúde”, mas “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem”, “que não respeita os limites, os lugares, as regras”, visto como o “intermediário, o ambíguo, o composto”¹⁸ (KRISTEVA, 1982, p. 4. Tradução nossa). Partindo dessa definição, Judith Butler dirá que o abjeto designa “aqueles que ainda não são ‘sujeitos’” e, portanto, habitam zonas intermediárias, “‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social” (BUTLER, 2010, p. 155). Para Butler, a existência do abjeto dentro de uma zona inóspita e inabitável é necessária “para que o domínio do sujeito seja circunscrito”. Trata-se de uma “zona de inabitabilidade” que “constitui o limite definidor do domínio do sujeito”; assim, “o sujeito é constituído através da força de exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio” (BUTLER, 2010, p. 155-156).

Em suma, o sujeito se constitui como sujeito pela expulsão daquilo que é considerado culturalmente abjeto. A identificação como sujeito implica em “um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir” (BUTLER, 2010, p. 156). Assim, a imagem do abjeto abala

18 . Em língua inglesa: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite”. (KRISTEVA, 1982, p. 4)

as fronteiras de uma pretensa normalidade, o que prova que esta “normalidade” é um construto cultural, constantemente reforçado e repetido por meio de discursos de poder. O abjeto, portanto, é o que está “entre”, isto é, em um espaço marcado e instituído, cuja existência não pode ser apagada, pois ele é necessário para que outras identidades sejam formadas. Torna-se sujeito pela negação e repúdio ao que foi instituído e marcado como abjeto.

Judith Butler reforça essa ideia quando afirma que o abjeto sugere a criação de fronteiras que constroem o sujeito por exclusão. Nesse sentido, o abjeto, segundo ela,

[...] designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro”. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito. (BUTLER, 2003, p. 190-191)

Como visto, o abjeto seria aquilo que é ou que deve ser expulso ou ejetado pelo corpo para que se construa uma identidade considerada “normal”. Ele é a parte excessiva que incomoda e deve ser expulsa e expurgada. No entanto, paira sobre o abjeto uma ambivalência: ao mesmo tempo em que há uma repulsa, há também uma atração. Nesse sentido, expulsamos o que nos incomoda, mas não nos livramos dele totalmente e, de alguma maneira, o que antes era *familiar* deve tornar-se *estrano*. Assim, para assegurar a permanência e a solidez da norma “são realizados investimentos continuados, reiterativos, repetidos” (LOURO, 2004, p. 82).

Em resumo, o sujeito define-se pelo que não é ao comparar-se ao abjeto. Ele constrói-se pela negação do abjeto: “não sou isso!” Estabelece-se, portanto, uma fronteira que institui limites, pois, o abjeto enquanto “zona de inhabitabilidade”, cria um espaço que delimita e inscreve a identidade do sujeito. “A fronteira do corpo, assim como a distinção entre interno e externo, se estabelece mediante a ejeção e a transvalorização de algo que era originalmente parte da identidade em uma alteridade conspurcada” (BUTLER, 2003, p. 191).

Para Nízia Villaça, a “[...] abjeção é o espaço da dessemelhança e da não-identidade” (VILLAÇA, 2006, p. 74). Nesse sentido, a nomeação do abjeto serve como máscara para uma falta, e identificá-lo e nomeá-lo é parte da estratégia de dominação dos corpos, conforme a tese defendida por Michel Foucault. O olhar para o abjeto é um olhar que afasta e segregá, mas ao mesmo tempo

aproxima, porque ele também é parte de nós. Tendemos a rejeitá-lo, excluindo-o de nossa visão, por reconhecê-lo como uma parte que incomoda. No entanto, é preciso encará-lo para extrair-lhe um significado, pois o olhar ajuda a dominar o abjeto e a dominar o nojo, a náusea, o medo e o ódio.

Abjeto também pode ser visto como o *monstro* que vive dentro de cada um e está à espreita, sempre pronto a mostrar a cara e surpreender: é Mr. Hyde prestes a aparecer em público. Nomear o monstro é buscar uma segurança na força do substantivo que domina a coisa quando dá nome ao *isso*. Nestes termos, nomear é dominar, pois “[a] nomeação do monstro alivia a ameaça interna que é co-estruturante do homem” (VILLAÇA, 2006, p. 74).

Pensar no monstro é imaginar e tentar dar forma àquilo que está sempre à espera de uma oportunidade para escapar de dentro de nós. O monstro é a marca da diferença que explode os limites e as formas quando vem à luz. É o inominável. Segundo José Gil, os “monstros [...] existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” (GIL, 2000, p. 168). O monstro está em um movimento pendular e oscilante, isto é, entre o excesso e a falta. E encontrar um equilíbrio é uma forma de dominá-lo.

Abjeto e monstruoso são construções da própria cultura: ambos são formados a partir da negação do que não se deve ou não se quer ser; são imagens construídas a partir da falta e do excesso: ambos fogem às classificações. Aquilo que não se consegue categorizar, isto é, dominar, é relegado ao espaço do abjeto e do monstruoso. E nesse sentido, o “eu” e o “humano” se definem mais por aquilo que não são: o “eu-sujeito” se afirma em detrimento do abjeto e o “ser-humano” em relação ao monstro. O monstro é descrito como aquilo que não é: é o não-humano, é o sujeito invertido e sempre negado.

Dentro das estéticas modernas, o abjeto foi tomado como tema e posto ao lado do sublime, posto que ambos gravitam em torno do *inominável*, isto é, estão ligados à falta como fundadora do ser, com o abjeto representando o não-limite para baixo e o sublime o ilimitado para cima (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 39-40). Se, tradicionalmente, o sublime estava associado ao sagrado (espiritual) e o abjeto ao profano (corpo), na contemporaneidade essas fronteiras se confundem. Para Márcio Seligmann-Silva, o “abjeto e suas manifestações nas artes no nosso século teriam a função de violentar os limites – os tabus – numa espécie de reencarnação da *Urspaltung* [protocisão], dentro

de uma sociedade marcada pela dissolução das regras e dos tabus” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40). Partindo dessa ideia, podemos concluir que o abjeto busca elevar-se junto ao sublime, uma vez que se aproximam em relação àquilo que não conseguem nominar e pela ausência de limites.

“PEQUENO MONSTRO”: CORPO ABJETO E IDENTIDADE DESVIANTE

É considerado abjeto o corpo que não se encaixa nas significações atribuídas a ele, já que extrapola as fronteiras da sexualidade, tornando-se descontínuos na relação sexo/sexualidade. Segundo Guacira Lopes Louro, os corpos carregam marcas que são determinantes na instituição “dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo” (LOURO, 2004, p. 75). Dessa forma, os sujeitos são “indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos” (LOURO, 2004, p. 75). Pensar no corpo, portanto, é pensar na cultura e na validação que ela faz sobre as práticas corporais, bem como na definição de marcas distintivas e judicativas.

O corpo é, então, “descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através de signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2004, p. 81). Ele recebe marcações, simbólicas ou físicas, responsáveis por sua legitimação; tais marcações permitirão “que o sujeito seja reconhecido como pertencendo a determinada identidade; que seja incluído em ou excluído de determinados espaços” (LOURO, 2004, p. 83).

As características do corpo, como cabelo, cor da pele, formato dos olhos, nariz, boca, tamanho das mãos, bem como a própria proporção do corpo, “são, sempre, significados culturalmente e é assim que se tornam (ou não) marcas de raça, gênero, de etnia, até mesmo de classe e de nacionalidade” (LOURO, 2004, p. 75). A cultura, portanto, inscreve marcas no corpo e esse corpo marcado acaba por ser definidor de uma identidade única. Essas marcas “[p]odem ser decisivas [também] para dizer o lugar social de um sujeito” (LOURO, 2004, p. 76). E ainda:

Os corpos considerados “normais” e “comuns” são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. Nós também nos valemos de artifícios e de signos para nos apresentarmos, para dizer quem somos e dizer quem são os outros. (LOURO, 2004, p. 87)

Assim, ao se pensar na questão do corpo, principalmente no corpo que não se dobra nem se ajusta aos modelos instituídos, toca-se em outra questão, a identidade dos corpos transgressores, cujas identidades são negadas porque traçam percurso diferente dos pré-estabelecidos culturalmente. São corpos que apresentam marcas discordantes e discursos dissonantes dos formulados acerca de um corpo ideal. Claramente se percebe que há um choque entre a concepção de uma identidade fixa, reforçada por discursos legitimadores, e uma identidade semovente, fragmentada. A não correspondência entre essas concepções é marcada por fortes tensões, violentando, sobretudo, àqueles que não se reconhecem ou não se encaixam em uma identidade fixa.

Ao direcionarmos nossa atenção para o conto “Pequeno monstro”, de Caio F., vamos encontrar alguns dos pontos mencionados acima, principalmente os relacionados a corpo e identidade. O conto narra a história de um adolescente com dificuldades de adaptar-se aos padrões comportamentais e físicos. Essa tensão cria um sujeito retraído e isolado, vivendo naquela “zona de inabitabilidade” de que fala Judith Butler. A chegada de um primo fará toda a diferença na vida desse adolescente, pois descobrirá não só sua sexualidade, mas também reconstruirá sua própria identidade.

“Pequeno monstro” faz parte do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1988. O título do livro¹⁹ e também do conto são instigantes, pois carregam imagens que estão associadas ao excesso e a falta: o dragão como ser mitológico e o monstro, como ser disforme. No caso do título do livro, Caio F. afirmou que ficou obcecado pelos dragões da mitologia chinesa, associados a transformação. Já em relação ao conto, não há a figura do dragão, mas a sugestão de sua presença na transformação sofrida pelo protagonista.

A leitura do conto permite perceber também uma tensão entre atração e rejeição. A não adequação aos modelos identitários, sobretudo aos que se relacionam à sexualidade, transforma o protagonista em “pequeno monstro”, uma identidade transitória que serve de estratégia de defesa. No entanto,

19 . Quando perguntado sobre o livro, Caio F. disse que começou a escrevê-lo em 1982 – logo após o sucesso de *Morangos mofados*–, mas que sua forma definitiva só ficou pronta em 1986, para ser publicado somente em 1988. A demora na conclusão e na publicação se deu porque, segundo o autor, “precisava de uma imagem para ligar todos os contos”. Os dragões então aparecem como imagem ideal: “percebi que todas as personagens com as quais eu lidei durante esses anos eram espécimes de dragões”. (ABREU, 2005, p. 259)

é também uma identidade negada por ele. Em alguns momentos do conto percebemos essa tensão. Quando diz que: “[...] precisava treinar todo dia pra não perder o jeito de ser pequeno monstro” (ABREU, 2005, p. 117) e também: “Tive vontade de me encolher ali mesmo, embaixo da pia, feito cusco escorregado, e dormir até a manhã seguinte, para que todos vissem como eu era desgraçado” (ABREU, 2005, p. 114) nada mais faz que mostrar duas faces de uma mesma identidade, a de monstro abjeto.

Segundo Jeffrey Jerome Cohen, o monstro “é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade – pessoal, nacional, cultural, econômica, sexual, psicológica, universal, particular” (COHEN, 2000, p. 53, grifo no original). A partir disso, confirmamos que o adolescente do conto é um sujeito em crise acerca de sua própria sexualidade e é marcado pela diferença, pois há algo nele que o distancia do que seria considerado “normal”. Ele é marcado pela falta, o que nos remete às palavras de Julia Kristeva, quando afirma que o sujeito “encontra o impossível nele mesmo”, isto é, “quando percebe que o impossível é o seu ser mesmo, descobre que não é outro que não o abjeto”²⁰ (KRISTEVA, 1982, p. 5, tradução nossa). Confirmamos, desta forma, que o protagonista do conto também acredita que não conseguirá atingir o ideal esperado: “Eu nunca ia ser igual a eles – pequeno monstro, seria sempre diferente de todos” (ABREU, 2005, p. 112).

A maneira como se descreve lembra um *monstro*, uma criatura construída por fragmentos, como uma espécie de Frankenstein, composto por partes diferentes²¹: “tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria me esconder de todos” (ABREU, 2005, p. 111). Consciente dessa diferença, o protagonista não só assume essa identidade abjeta, mas passa a conviver com ela de maneira totalmente conflituosa: “vezenquando chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer” (ABREU, 2005, p. 111). Em outros momentos, a diferença se revela através do olhar dos outros: “eu ia ficar pra sempre e até o fim do mundo assim pequeno, pequeno monstro nojento, diferente de todas as outras pessoas, todo

20 . Em língua inglesa: “[...] finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very being, that it is none other than abject”. (KRISTEVA, 1982, p. 5)

21 . Segundo Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 27): “O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’ [...]”.

mundo rindo baixinho, falando coisas quando eu passava” (ABREU, 2005, p. 123. Grifo nosso). Fica sugerido nesse fragmento que o personagem sente na pele as marcas da injúria, do deboche e do riso. Tais marcas são como cicatrizes que vão se inscrevendo em sua memória. O adjetivo “pequeno” adquire uma conotação negativa, pois sugere inferioridade em relação às outras pessoas, acentuando ainda mais seu sentimento de falta.

Este reconhecimento de si como monstro é sintomático de um indivíduo que assimilou uma identidade abjeta e se constrói enquanto sujeito a partir dessa imagem: “eu ia ficar pra sempre e até o fim do mundo assim pequeno, pequeno monstro nojento” (ABREU, 2005, p. 123). Temos um indivíduo que se considera aquém de um ideal de masculinidade, idealizada pelos discursos legitimadores, e como consequência dessa abjeção vive à margem, retraído e retirado do convívio social: “eu queria me esconder de todos. Só tardezinha saía de casa [...]. Não suportava ninguém perto” (ABREU, 2005, p. 111); andava “de cabeça baixa pra não mexerem comigo” (ABREU, 2005, p. 113).

O protagonista não apresenta traços definidos daquela virilidade idealizada e desejada pela sociedade; pelo contrário, fisicamente sua aparência é discordante em relação aos estereótipos de masculinidade, daí o conflito entre a imagem tida como padrão e a imagem real de si: “lavei a cara e fiquei parado na frente do espelho. Pequeno monstro, falei. Mais de uma vez, três, doze, vinte, eu repetia sempre, me olhando no espelho, antes de dormir: pequeno, pequeno monstro, ninguém, ninguém te quer” (ABREU, 2005, p. 114). Olhar no espelho é revelador para o protagonista, pois, metaforicamente, o espelho parece mostrar não o exterior, mas o interior. O “pequeno monstro” está dentro e o espelho, com sua carga simbólica, mostra o íntimo do personagem. Lavar a cara sugere uma ação, também metafórica, de desmascarar-se e perceber quem de fato é.

As imagens de masculinidade são forjadas pela sociedade tomando como padrão um ideal pouco alcançável, por isso os investimentos de ratificação e reiteração através dos discursos. Aqueles que não atendem a esse padrão são considerados fora da norma, caindo no campo da anormalidade, do patológico, pois confundem as fronteiras. Nossa jovem protagonista não se reconhece nos padrões criados culturalmente, e por não atender aos padrões estéticos exigidos, acaba por internalizar a abjeção do próprio corpo. Inferioriza-se como se fosse uma criatura anormal, preferindo ficar recluso, longe dos olhares alheios, principalmente da família:

[...] não conseguia lembrar da cara de ninguém desde uns dois anos atrás, desde que eu tinha começado a ficar meio monstro e os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas, falavam coisas baixinho, olhando disfarçado para mim. Eu tinha horror deles, que achavam que sabiam tudo sobre mim. (ABREU, 2005, p. 112)

Estar em casa é momento nada confortante para o narrador. A casa aparece como espaço opressivo: “Tinha que voltar pra merda daquela casa com aquele Pai e aquela Mãe”, diz ele (ABREU, 2005, p. 113). O uso dos pronomes demonstrativos para se referir aos pais demonstra afastamento e estranheza, como se não existisse entre eles nenhuma ligação além do laço sanguíneo, ou seja, denota a fragilidade de laços afetivos entre o filho e os pais. Outro ponto a corroborar essa ideia é o fato de os pais não serem nomeados no conto, mas grafados apenas com maiúsculas – Pai e Mãe.

A relação do protagonista com os pais, como se percebe, é problemática. Os diálogos com a Mãe parecem sem muita proximidade, sobretudo em relação ao afeto. Para ela, o comportamento do filho é uma crise da própria adolescência, algo passageiro, sugerindo uma negação da realidade: “e a Mãe falou baixo [para o Pai], mas eu escutei, é a idade não liga, não implica com o guri, criatura” (ABREU, 2005, p. 113). Apesar de parecer conciliadora, a Mãe demonstra certo desconforto: “Uma Mãe insistindo o tempo inteiro pra tu ires à praia na mesma hora que todo mundo *normal* vai” (ABREU, 2005, p. 111. Grifo no original). A palavra “*normal*”, grifada no original, é altamente sugestiva do desconforto da Mãe.

Quanto ao pai, vê o filho como “preguiçoso” e seu discurso é mais incisivo: “um Pai que te olha como se tu fosses a *criatura mais nojenta do mundo* e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom” (ABREU, 2005, p. 111. Grifos nossos); “O Pai foi dormir azedo, falando que no quartel eu ia ver” (ABREU, 2005, p. 114). A vontade do pai em colocar o filho no quartel denota que ele se sente inseguro quanto à sexualidade do filho e, culturalmente, o quartel é um espaço de disciplinamento dos corpos. Ele faz parte das estratégias e técnicas usadas para recuperar aqueles que se desviam,

[...] buscando curá-los, por serem doentes, ou salvá-los, por estarem em pecado; re-educando-os nos serviços especializados, por padecerem de ‘desordem’ psicológica ou por pertencerem a famílias ‘desestruturadas’; reabilitando-os em espaços que os mantenham a salvo das ‘más companhias’. (LOURO, 2004, p. 87-88)

Assim como o quartel, a igreja, a escola, entre outros espaços, também são instituições de reparação, isto é, são espaços que buscam imprimir aos corpos uma pedagogia, com a intenção de dominá-los e deixá-los dóceis e obedientes. O conto sugere que o Pai percebe no filho marcas que indicam um desvio dos padrões de sexualidade, pois o olha como se ele fosse “a criatura mais nojenta do mundo”, daí as ameaças constantes com o quartel, espaço marcadamente homofóbico e considerado modelar na manutenção da masculinidade.

O quarto parece ser o único cômodo da casa onde o personagem se sente um pouco mais confortável. No entanto, sua localização em relação a casa também aponta para a exclusão do protagonista: “Aquele quarto [...] ficava na parte de trás da casa de tábuas, numa espécie de puxado, ao lado de um banheiro [...]” (ABREU, 2005, p. 114). Esse cômodo é uma espécie de apêndice (“puxado”), algo não planejado e que destoa da arquitetura original da casa. Nesse sentido, o quarto pode ser visto como uma metáfora da própria condição do narrador: isolado da e pela família.

Como percebido, o protagonista vive sob o signo da exclusão. Ele se sente um “pequeno monstro”, como ele mesmo diz ao longo do conto, pois percebe e sente a rejeição dos que lhe estão próximos, principalmente da família. Sua revolta e reclusão devem ser vistos como formas de proteção da violência a que está sujeito enquanto abjeto. No entanto, tudo muda com a chegada do primo Alex.

Para o narrador, a chegada do primo representa, inicialmente, uma invasão ao seu espaço, pois teria que dividir o quarto, seu único refúgio: “Aquele quarto que agora não era mais meu, mas meu e do tal de primo Alex, [...] que nojo” (ABREU, 2005, p. 114). Por outro lado, a presença do primo representará uma divisão na narrativa e também na vida do narrador, já que bem mais que dividir o quarto com o primo dividirá também a intimidade. É o momento em que sente o “monstro” dentro de si agitar-se ainda mais.

Antes mesmo de encontrar o primo, o narrador cria uma imagem negativa dele, estereotipada e carregada de ódio:

Isso eu odiava mais que tudo: aqueles bons rapazes tão esforçados e de óculos sempre saindo com sacolas de lona na hora do almoço para comprar cervejas e coca-colas e cigarros pra todo mundo, ajudando a lavar pratos e jogando aquelas chatíssimas canastras sobre o cobertor verde na ponta da mesa. [...] Esse era meu jeito de dizer: não careço nem ver a cara dele para ter certeza que é um coiô. (ABREU, 2005, p. 112)

Eu tinha que estar preparado para enfrentar aquele tapume de óculos, que certamente – eu conhecia bem essa gente – tinha deixado seus óculos sebentos na *minha* mesinha de cabeceira, e aqueles vulcabrás nojentos com umas meias duras no garrão saindo pra fora e um fedor de chulé no ar, escarrapachado na cama, roncando e peidando feito um porco. Que ódio, que ódio eu sentia parado naquele biricuete escuro entre o banheiro e o quarto que não eram mais meus. (ABREU, 2005, p. 115. Grifo no original)

O que mais incomoda o protagonista é a invasão que o primo representará em sua intimidade. A imagem do primo rivaliza com ele, o “pequeno monstro”. No primeiro momento, vê o primo como bom moço, estudioso, educado, prestativo, enquanto ele é o “pequeno monstro”, arredio, isolado e sem amigos. No outro, o primo é descrito como relaxado, sem asseio ou cuidados higiênicos, um traço que denota uma imagem corrente de masculinidade.

Entretanto, essas imagens vão sendo desconstruídas aos poucos. O encontro com o primo dormindo nu em seu quarto dará início a uma inesperada reação do “pequeno monstro”, pois percebe que o primo é o avesso do que imaginou. Surge então uma estranha atração pela figura que dorme na cama ao lado.

A luz da lua batia direto nele. Ele estava deitado por cima do lençol, completamente pelado. Meus olhos se acostumavam cada vez mais, e eu, podia ver o primo Alex virado sobre o lado direito, as duas mãos juntas fechadas no meio das pernas meio dobradas. Ele parecia muito grande, tinha que encolher um pouco as pernas, senão os pés batiam lá na guarda do fim da cama-patente. Ele tinha muitos pelos no corpo, a luz da lua batendo assim neles fazia brilhar as pontas dos pelos. [...] Via aqueles pelos brilhando – uns *pelos nos lugares certos, não errados, que nem os meus* – descendo para baixo do pescoço, pelo peito, pela barriga, escondidos e mais cerrados naquele lugar onde ele enfiaava as mãos, depois espalhados pelas pernas, até os pés. (ABREU, 2005, p. 115. Grifos nossos)

Fisicamente, o primo parece encarnar o ideal físico de masculinidade, com “pelos nos lugares certos” e tudo mais. A atração é, nesse primeiro instante, pelo físico que desperta um estranho sentimento no protagonista. Cria-se com isso uma nova tensão, percebida também na própria estrutura do conto, que sugere um crescendo na tensão conflitiva do protagonista, pois, por mais que busque se controlar, seu corpo reage à presença do primo.

Me deu assim um disparo no coração, feito susto que não era bem susto, porque não tinha medo de nada. Ou tinha: *medo de uma coisa sem cara nem nome, porque não vinha de fora, mas de dentro de mim.* Uns frios, mesmo parado embaixo do sol de rachar, olhando minha sombra achatada igual à de um *marciano monstro verde*, e uns calorões, mesmo atrás da casa onde até *lesmas* tinha, de tão úmida. *Eu sabia que por nada desse mundo queria ficar perto do primo Alex.* (ABREU, 2005, p. 120. Grifos nossos)

O “disparo no coração”, o susto, a “coisa sem cara nem nome” que vem de dentro e os “frios” revelam a inquietação do “pequeno monstro” diante da presença do primo. A certeza de que deve ficar longe deste demonstra o medo em relação ao próprio desejo, visto neste momento como abjeto, nojento, imagem possível de ser construída pela analogia com “marciano monstro verde” e “lesmas”. A causa dessa insegurança pode ser percebida já no primeiro contato com o primo ainda dormindo:

Fiquei olhando pra ele, respirando devagar, no mesmo ritmo. Bem devagar, para não acordá-lo. Não sei por quê, mas de repente todo o meu ódio passou. Ali deitado, olhando pro primo Alex dormindo inteiramente pelado, embaixo daque-la lua enorme, o cheiro enjoativo dos jasmins entrando pela janela aberta, me dava uma coisa assim que eu não entendia direito se era tontura, sono, nojo ou quem sabe aquele ódio se transformando devagarzinho em outra coisa que eu ainda não sabia o que era. (ABREU, 2005, p. 116. Grifos nossos)

O primeiro ponto a ser destacado neste excerto é que a figura do “pequeno monstro” vai perdendo sua força e o ódio pelo primo vai “se transformando devagarzinho em outra coisa”. A tentativa de ritmar sua respiração com a do primo sugere um processo de identificação que culminará no envolvimento dos dois. O “pequeno monstro” sente que há algo dentro dele que está na iminência de explodir. É o “monstro” que dá demonstrações de que pode emergir a qualquer instante. Há vários momentos em que notamos a presença desta “coisa sem cara nem nome” querendo sair. Primeiro, antes da chegada do primo: “Meu pau ficava tão duro que chegava a doer, toda manhã, então eu apertava ele contra o lençol, parecia que tinha uma coisa dentro que ia explodir, mas não explodia, tudo começava a ficar quente dentro e fora de mim, enquanto eu pensava numas coisas meio nojentas” (ABREU, 2005, p. 116. Grifos nossos). Depois, na praia, com a chegada do primo:

Aí me virei de bruços e comecei a esfregar meu pau completamente duro na areia molhada molinha. Ficava cada vez mais duro, *parecia que tinha uma coisa que queria sair de dentro dele*, um fio prateado brilhante. [...] eu sem querer pensei no braço do primo Alex, [...] *parecia assim que ia explodir alguma coisa*. Não explodiu nada, eu cravei as unhas no braço, falei quinze vezes pequeno-monstro-pequeno-monstro-ninguém-te-quer e não sabia mais o que fazer da vida, daquele medo ou coisa que queria porque queria sair de dentro de mim sem encontrar o jeito. (ABREU, 2005, p. 121. Grifos nossos)

O protagonista tenta controlar o “monstro” que vive dentro dele. Trata-se de uma situação tensa, pois ele se depara com algo desconhecido que parece abalá-lo ainda mais. O “monstro” quer sair, ser ejetado, e a presença do primo parece acelerar esse processo de expulsão. O encontro cara a cara e a cena é determinante para o “pequeno monstro”:

Acho que estava sonhando com Jad-bal-ja, o leão de ouro, e foi nisso que pensei quando vi aquela cara morena me espiando por cima da rede. Mas toda morena, meio de cigano, não era cara de leão – era a cara do primo Alex, de sobrancelhas pretas bem cerradas grudadas em cima do nariz. Ele sorriu pra mim [...]. Desviei os olhos para o livro de Tarzan no meu colo, depois franzi as sobrancelhas pra ver se ele se tocava. Mas parece que não se tocou. (ABREU, 2005, p. 118)

Como se percebe, o primo não se amedronta com o olhar “ameaçador” do “pequeno monstro”; pelo contrário, ele iniciará um jogo de sedução – “Passou as mãos pelo peito, pela barriga, pelas pernas, a areia caiu no chão” (ABREU, 2005, p. 119) – enquanto o protagonista tentará ler seu livro com as aventuras de Tarzan. No entanto, o esforço em se concentrar na leitura é desviado para o primo tomando banho de calção, dando início a uma comparação deste com o personagem do livro:

Seus musculosos dedos de aço firmaram-se no centro de uma das barras. De costas para mim, embaixo do chuveiro, as costas dele eram retas, largas, com um pequeno triângulo de pelos crespos e pretos mais largos onde subiam para a cintura, mais estreitos quando desciam em direção à bunda. Ele abriu o chuveiro, soltou um grito quando a água gelada começou a cair. *Com a mão esquerda segurou na outra e, apoiando um dos joelhos de encontro à porta, vagarosamente dobrou o cotovelo direito.* Cada braço dele era assim quase da grossura da minha coxa. A água começou a levar embora a areia da praia, e agora

eu podia ver melhor o corpo dele, escondido embaixo da camada de areia. Eu não conseguia parar de olhar. *Ondulando como aço plástico, os músculos de seu antebraço e os bíceps cresceram até que gradualmente a barra arqueou na sua direção.* Ele virou de frente, com as duas mãos afastou o calção e avançou um pouco o corpo, para a água bater na barriga e descer por dentro do calção. Enfiou as mãos por dentro do calção, depois olhou pra mim, entre as gotas do chuveiro, e virou a cabeça, cuspido água. *O homem-macaco sorriu, enquanto agarrava de novo na barra de ferro [...].* (ABREU, 2005, p. 119. Grifos no original)

A comparação com Tarzan é altamente sugestiva, erótica. E a maneira como o primo se comporta sugere um jogo de sedução através do olhar. Essa comparação com Tarzan não é gratuita. Por trás da máscara do bom selvagem, o personagem representa um modelo de masculinidade e o narrador projeta esse modelo no primo Alex. A figura forte e viril de Tarzan é transplantada para o primo, que o seduzia enquanto tomava banho. A cena final – “Enfiou as mãos por dentro do calção, depois olhou pra mim, entre as gotas do chuveiro, e virou a cabeça, cuspido água. *O homem-macaco sorriu, enquanto agarrava de novo na barra de ferro*” – é sugestionada. Os verbos “agarrar” e “enfiar” adquirem conotações marcadamente sexuais.

A partir desse ponto, a relação com o primo se estreita a ponto de saírem juntos à noite. O adolescente observa as atitudes e o comportamento do primo e percebe que não é tão diferente assim: “Ele tinha um jeito de quem sabe sentar num bar, aquele jeito que eu ia ter um dia” (ABREU, 2005, p. 123). O “pequeno monstro” encontra no primo um amigo e também um confidente: “Parei outra vez de me sentir monstro. [...] me deu vontade de rir, comecei a falar sem parar” (ABREU, 2005, p. 123). Cria-se uma cumplicidade entre eles e o protagonista vai aos poucos deixando de ser “pequeno monstro”: “De repente me deu assim uma vaidade daquelas pessoas todas estarem me vendendo ali, ao lado dele, e aí aconteceu uma coisa maluca. Por um segundo, parei de me sentir monstro” (ABREU, 2005, p. 123). Sente vontade de ser livre, viajar pelo mundo e iguala-se ao primo: “porque eu não era mais monstro, só porque a gente era bonito junto” (ABREU, 2005, p. 124). Estabelece-se uma relação de afetividade, com o primo fazendo o papel de um duplo do protagonista, suprindo nele o que antes o atormentava como falta. Estabelece-se uma estranha correspondência entre eles e a transformação do protagonista é rápida e intensa: “Foi aí que as coisas começaram a acontecer muito depressa” (ABREU, 2005, p. 123).

O retorno para casa é marcado pela cumplicidade, com o protagonista confessando que observou o primo enquanto ele dormia. É surpreendido por Alex com a afirmação de que não dormia, mas se masturbava. Em seguida o primo Alex pergunta: “Tu já esporrou?” (ABREU, 2005, p. 125). Diante da negativa do protagonista, tem-se início uma educação sexual, com o primo ensinando-o a se masturbar e iniciando-o no sexo em seguida. A cena é descrita com cores que fogem da pornografia e da abjeção. O toque dos corpos e a relação sexual são sublimados:

Ele chegou ainda mais perto. Eu colei meu peito no peito dele. Ele afundou a boca na minha enquanto eu sentia a palma da minha mão aos poucos ficar molhada daquele fio de prata brilhante que saía de dentro dele e sabia que de dentro de mim saía também um fio de prata molhado brilhante igual ao que saía de dentro dele.

[...]

Meu coração batiabatia, ele podia ouvir. O suor da gente se misturava. O coração dele batiabatia, escutei quando deitei a cabeça no seu ombro. Eu fiquei passando as mãos nas costas dele. Elas ficaram todas meladas da água de prata que ele tinha me ensinado a tirar de dentro de mim. Ele não se importava de ficar melado da água de mim. Eu também não me importava de ficar melado da água dele. *Nojo nenhum, eu sentia.* (ABREU, 2005, p. 126-127. Grifos nossos)

A iniciação sexual do adolescente retraído será também sua humanização, pois o “monstro” será, finalmente, ejetado e dominado. A ejaculação adquire a força de uma metáfora, isto é, pode ser lida como a expulsão do abjeto de dentro de si. Aquilo que até então era a “coisa sem cara nem nome”, que desde o início queria explodir, finalmente explode. Por outro lado, pode ser ver nas linhas finais do excerto a nomeação do abjeto: “não me importava de ficar melado da água dele. Nojo nenhum, eu sentia”. O “pequeno monstro” perde suas características disformes a partir do momento em que encontra no primo correspondências que preenchem aquela falta inicial. Dessa forma, percebemos também que o modelo até então representado pelo primo, de masculinidade, é desconstruído, pois a correspondência entre sexo e sexualidade é implodida. O “monstro” que antes habitava dentro do protagonista e queria explodir, não morre, mas é finalmente nomeado: desejo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O abjeto em “Pequeno monstro” é o desejo que precisa ser expurgado. É o desejo, proscrito pela cultura, que vê no corpo indócil uma ameaça às fronteiras da sexualidade. O protagonista – aquele que protagoniza – passa por um processo doloroso diante da abjeção imposta ao desejo proibido. Inicialmente, sua identidade de “pequeno monstro” é precária, manifestando atração e repulsa. Em seguida, busca controlar o “monstro” que quer escapar de dentro dele. A chegada do primo acelera a saída desse “monstro” e o encerramento do conto aponta para o equilíbrio das tensões iniciais. O “pequeno monstro” deixa de sofrer porque comprehende a diferença. A identidade desviante não é negada pelo protagonista, mas confirmada e a imagem do primo permanece como parte dessa identidade: “Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro. Fiquei olhando minha mão magra morena, quase sem pelos. Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo. Guardado bem aqui, na palma da minha mão” (ABREU, 2005, p. 127).

Há, por fim, a compreensão de que esse desejo não é mais abjeto ou proibido, mas producente e não se deixa dominar por dispositivos de controle. E o melhor que se pode fazer é realizá-lo para conhecer seus limites e a imaginação parece ser uma saída. Esta última é a estratégia sugerida pelo encerramento do conto.

*

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. “Pequeno monstro”. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. Os morangos de Caio F. estão maduros. In: _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

O lugar do abjeto O abjeto em “Pequeno monstro”

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomas Tadeu da. (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomas Tadeu da. (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*. New York: Columbia University Press, 1982.

LOURO, Guacira Lopes. Marcas do corpo, marcas do poder. In: _____. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

VILLAÇA, Nízia. Sujeito/abjeto. *LOGOS* 25: corpo e contemporaneidade, ano 13, p.73-84, 2º sem. 2006.

Angela Guida

ESPELHO, ESPELHO MEU, ONDE ESTÁ O ANIMAL QUE LOGO SOU?

O humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal.

Rubem Fonseca

Se todo animal inspira sempre ternura, que houve, então com o homem?

Guimarães Rosa

Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio.

Clarice Lispector

Quem nunca ouviu assertivas como: lugar de animal é no jardim ou nos departamentos de veterinária e afins? Será mesmo? Atualmente assertivas dessa natureza não mais se sustentam. No caso dos animais de estimação, há muito que migraram do jardim ou quintal para dentro das casas e até mesmo para a cama de seus “donos”. No território das pesquisas acadêmicas, por um longo tempo, o animal ficou realmente limitado ao espaço da veterinária e dos laboratórios, entretanto essa história já faz parte do passado e isso tudo graças aos estudos animais.

Alguns dizem teoria; outros, campo de investigação, metodologia, ramo novo da filosofia, variação dos estudos culturais, atividades desenvolvidas por acadêmicos ativistas, enfim, tentativas de classificar é que não faltam, porém, a meu ver, mais importante do que filiar os estudos animais a algum programa ou teoria, vejo como grande ganho a revolução que tais estudos têm possibilitado nos meios acadêmicos para quem se dispõe a abrir olhos e ouvidos à alteridade radical. Assim, é impossível apresentar aqui uma definição ao gosto essencialista do tipo – “estudos animais são:” –; tentarei, no entanto, esboçar um leve desenho do caminho por onde esses estudos têm transitado.

Os primeiros textos e eventos surgiram na Europa, Austrália e Estados Unidos, por isso muito da bibliografia acerca do tema está em língua inglesa. No Brasil, Maria Esther Maciel, professora do curso de Letras da UFMG, foi quem deu os passos iniciais em direção ao animal e sua presença na literatura. Em maio de 2011, organizou o primeiro evento sobre o tema no Brasil – o Colóquio: *Animais, animalidade e os limites do humano*. Na ocasião, vieram importantes pesquisadores de vários países, a fim de discutir a questão da animalidade, entre eles, Dominique Lestel, Tom Tyler, Randy Malamud e Gabriel Giorgi. No caso da literatura, pelo menos de início, o objetivo de trabalhar com os estudos animais é pensar o animal literariamente, no entanto, por mais que tentemos tirar o tom de ativismo, ainda assim, não dá para ignorar que aquele que se dedica a tais estudos é, no mínimo, simpatizante à causa animal.

O caráter transdisciplinar dos estudos animais é, a meu ver, um ponto relevante para potencializar as pesquisas acadêmicas, uma vez que se constata o diálogo produtivo e efetivo com vários e distintos campos do conhecimento, a saber: filosofia, etologia, biologia, psicologia, direito, literatura, ecologia etc... uma mobilização para pensar e discutir a animalidade e, por conseguinte, a humanidade do humano. Uma nova e possível reconfiguração do animal e do humano. Como bem salienta Dominique Lestel (2001, p. 273-275), o ser humano vive tempos de identidade colocada à prova.

O homem defronta-se com a maior crise de identidade da sua história. Ele alcançou um conhecimento excepcional da sua biologia no contexto de uma representação enferma daquilo que é, de quem é. Uma forma de repensar a identidade humana consiste em repensar as relações do homem com o animal e, por conseguinte, em repensar este último. [...] O que está em jogo de forma sub-jacente é algo formidável. Nada mais nada menos do que a identidade do homem como ser humano, ou seja, a questão mais relevante do século XXI.

Embora não apresente um campo conceitual preciso, os estudos animais transitam por espaços que compartilham de pressupostos comuns, e o ativismo e o vegetarianismo são alguns deles. Este artigo não pretende caminhar pelo ativismo, mas acaba sendo impossível não fazê-lo quando nos deparamos com discursos arregimentados na supremacia do homem sobre todos os seres vivos do Planeta. Jacques Derrida, por exemplo, não era um ativista no sentido lato da expressão – “[...] tenho uma simpatia de princípio por

aqueles que têm, me parece, razão, e boas razões, para se erguerem contra a forma como os animais são tratados" (DERRIDA, 2002, p. 89) – entretanto, dos filósofos da contemporaneidade foi quem mais usou seu trabalho para pensar a questão do animal. São vários textos nos quais o filósofo dialoga com a animalidade, mas, talvez, o mais emblemático e popular (se é que podemos chamar algum texto de Derrida de popular...) seja *O animal que logo sou*, no qual Derrida interroga importantes nomes da filosofia em seu trato com a questão do animal, tais como Heidegger e Descartes. Aquele, por argumentar que o animal é pobre de mundo; este, por dizer que o animal era uma máquina sem alma e sem linguagem, que apenas agia por instintos. No quesito linguagem, isso já foi superado há muito tempo. Existem estudos sérios que identificam um sistema eficiente de linguagem, do qual os animais fazem uso. Derrida (2002) mesmo, ao comentar uma cena de *Alice no país das maravilhas*, em que a menina lamenta pelo gato não conseguir falar com ela, nos interroga acerca de resposta e reação, atestando que uma reação também pode ser considerada uma resposta, ainda que não haja o uso de palavras. *O animal que logo sou* é um texto tão singular para se pensar a questão do animal que, segundo dizem as más línguas, teria conseguido até sensibilizar o filósofo Slavoj Zizek que, além de criticar ferrenhamente a maneira como Peter Singer trata a questão da animalidade, também ridiculariza (ou ridicularizava) adeptos do vegetarianismo em mídias sociais.

[...] I read recently this book by Derrida [*O animal que logo sou*], and it has a nice point. Namely, to what extent our everyday life is based on this fetishist disavowal: 'Je sais bien mais quand même'. We know what we are doing to animals, and I don't even like these stories of laboratories because these are the exception. Because everyday, you know how chicken are grown, you know how pigs are grown. It's a nightmare, but how do we survive? We know it, but we act as if we do not know. [...] And here I'm a little bit sentimental in the sense that I remember years ago I saw a photo of a cat, immediately after this cat was submitted to some unpleasant experiment. This experiment was under the pretext of testing how a living organism, how much pressure and hits can it endure. It's not immediately clear to me how this would help people. This cat was put in a centrifuge and it turned like crazy. What you then see was a cat with broken limbs, and most shocking to me most of its hair was gone. But it was still alive and just looking into the camera. And here I would like to ask the Hegelian question – what did the cat see in us. What kind of a monster. Not what the cat is for us, but what we were for the cat at this point. This monstrosity is something to think about. So again,

another ignored violence. (ZIZEK. Disponível em:<<https://www.revleft.space/vb/threads/196658-Is-Zizek-in-favor-of-animal-rights>>. Acesso: 28 mai 2018)²²

É provável que o ponto mais nebuloso no controverso território dos estudos animais seja a afirmação de que o animal possui uma subjetividade. Se eu não considero o animal um sujeito, claro que fica difícil pensar em uma subjetividade animal, porém se consigo vislumbrar no animal um sujeito, a subjetividade está aí. Se é difícil reconhecer uma subjetividade animal, logo é difícil aceitar que o animal sofre assujeitamentos e é subjugado pelo homem. É um círculo antropocêntrico, ou uma máquina antropológica, como diria Agamben, cuja medida é sempre o homem, uma vez que “humano já está pressuposto o tempo todo.”

O que está em jogo nela [máquina antropológica] é a produção do humano por meio da oposição homem/animal, humano/inumano, a máquina funciona de modo necessário mediante uma exclusão (que é sempre também uma apreensão) e uma inclusão (que é também e já sempre uma exclusão). Precisamente porque o humano já está pressuposto o tempo todo, a máquina produz na realidade uma condição de estado de exceção, uma zona de indeterminação na qual o fora não é mais que a exclusão de um dentro e o dentro, por sua vez, não é mais que a exclusão de um fora. (AGAMBEN, 2011, p. 57)

22 . “Recentemente li este livro de Derrida [*O animal que logo sou*], e tem um ponto interessante. Ou seja, até que ponto nossa vida cotidiana é baseada nesta recusa fetichista: “Je sais bien mais quandmeme”. Sabemos o que estamos fazendo com os animais e nem gosto dessas histórias de laboratórios, porque essas são exceções. Todos os dias, você sabe como o frango é cultivado, sabe como os porcos são cultivados. É um pesadelo, mas como sobrevivemos? Sabemos disso, mas agimos como se não soubéssemos. [...] E aqui sou um pouco sentimental, pois me lembro que vi uma foto de um gato, imediatamente depois que esse gato foi submetido a uma experiência desagradável. Esta experiência foi feita com a desculpa de testar o quanto de pressão e acertos um organismo vivo pode suportar. Não está claro para mim como isso ajudaria as pessoas. Este gato foi colocado em uma centrífuga e virou como um louco. O que você vê então é um gato com membros quebrados, e o mais chocante para mim é que a maior parte do pelo se foi. Mas mesmo assim estava vivo e apenas olhando para a câmera. Gostaria aqui de fazer a pergunta hegeliana - o que o gato viu em nós. Que tipo de monstro? Não o que o gato é para nós, mas o que éramos para o gato neste momento. Essa monstruosidade é algo para se pensar. Então, novamente, outra violência ignorada” (Tradução livre).

Um dos grandes defensores de uma subjetividade animal é Dominique Lestel. O pesquisador francês tem importantes estudos na área de filosofia. Pensar o animal também como sujeito é um dos caminhos pelos quais transitam os estudos animais e, nesse sentido, talvez quem mais defenda essa ideia com argumentos, no mínimo, coerentes, seja Lestel. De acordo com o etólogo, o animal é um sujeito porque “[...] pratica um modo de existência que coloca a sua receptividade nos significados inteligíveis ao mesmo tempo que ele próprio cria estes significados aos quais reage de forma inteligente” (LESTEL, 2001, p. 208). Lestel vai na contramão do que argumenta Heidegger ao dizer que o animal é pobre de mundo. Para defender a tese de que o animal é pobre de mundo, Heidegger busca amparo nas pesquisas do biólogo Jakob Von Uexküll e, a partir daí, argumenta que a pobreza de mundo do animal se dá em virtude de uma privação. O animal é privado de mundo²³. Mas o que significa ser privado de mundo, lembrando que Heidegger afirma que a pedra é sem mundo e o homem é formador de mundo. A pedra é sem mundo, porque, segundo o filósofo alemão, ela é ausente de acesso e de ligação com os entes do mundo, ou seja, é possível fazer qualquer coisa com a pedra e ela fica imóvel.

Se o lagarto deita sobre a pedra para se aquecer ao sol, esse gesto é indiferente para a pedra, porque nada é acessível a ela. Já a relação do lagarto com a pedra é diferente, ainda que o sol não seja acessível a ele enquanto sol, ou seja, que ele não tenha entendimento do sol como sol ou se ele sente a rocha como rocha, de certa forma, há uma ligação dele com esses entes. Isso acontece porque o ente está aberto para o animal, mas não está acessível para ele, uma vez que o lagarto não comprehende o ente enquanto ente. Não há o des-velamento do ente para o lagarto. O animal estabelece uma ligação com a pedra e com o sol, mas não possui ‘conhecimento’ do que seja a pedra e do que seja o sol. Estar privado desse ‘conhecimento’ é pobreza como privação. [...] Ele estaria aberto ao ente, mas seria privado de percepção para compreender essa abertura, daí, ser pobre de mundo. [...] Assim, a pobreza de mundo do animal se caracteriza de modo a exprimir a maneira como ele se liga ao mundo, ou seja, sem percepção do mundo enquanto mundo. (GUIDA, 2016, p. 62)

23 . Esta é uma discussão muito complexa para se desenvolver em um capítulo de livro. Para quem se interessar em conhecer melhor o assunto, sugiro o livro de Heidegger *Conceitos fundamentais de metafísica* – mundo, finitude, solidão ou o livro de minha autoria *Para uma poética do humano e do animal*.

Se para Heidegger o animal não percebe o mundo enquanto mundo, Lestel argumenta que o animal possui subjetividade justamente por interpretar sentidos e o mundo que o circunda, logo o animal percebe o mundo enquanto mundo. “Um animal, seja qual for, interpreta o mundo em que vive, interpreta o que os outros fazem e o que são, além de interpretar a si mesmo” (LESTEL apud MACIEL, 2016, p. 134).

Outra questão que me parece cara aos pesquisadores dos estudos animais é a discussão em torno do especismo, a crença de que uma espécie pode ser superior a outra. O referido conceito foi apresentado por Richard Ryder na década de 1970 e amplamente usado por Peter Singer, que estendeu seu uso para homens que se sentem superiores às mulheres, brancos superiores aos negros e aos indígenas. Apesar de Singer alargar o uso do termo, seu interesse maior é com a questão animal e, de modo especial, com o vegetarianismo visto como uma questão ética, acusando de não ser ético quem mata um animal para dele se alimentar.

Tornar-nos vegetariano é um passo prático e eficaz para acabar tanto com a matança como com a imposição de sofrimento a animais não humanos.

[...]

Protestar contra tourada da Espanha, contra o uso de cachorros como alimento na Coreia do Sul ou contra o assassino de focas no Canadá e continuar comendo ovos de galinhas que passaram a vida espremidas em gaiolas, ou carne de vitelos privados da mãe, da sua alimentação natural e da liberdade de esticar as pernas, é como denunciar o apartheid na África do Sul e pedir ao vizinho que não venda a casa para negros. (SINGER, 2010, p. 236-238)

O mesmo Dominique Lestel que afirma que o animal possui uma subjetividade, também critica o vegetarianismo. Para Lestel, alimentar-se de outro animal é corroborar nossa natureza animal, e não um crime. Em sua concepção, o vegetarianismo nada mais é que um modismo como tantos outros e questiona se ao transformar animais de estimação em filhos e em brinquedos também não estaríamos agindo contra o bem-estar animal, posto que de alguma forma se está interferindo na natureza do animal. Atualmente há uma indústria especializada em fazer cães e gatos ficarem à semelhança de seus donos. É claro que assim como as declarações de Lestel acerca da subjetividade animal causam polêmica, as que acusam o vegetarianismo de modismo também não ficam atrás.

Os vegetarianos éticos buscam a pureza moral e substituem frequentemente o raciocínio rigoroso pela indignação moral. Querer ser puro é uma patologia mental que deve ser radicalmente desencorajada. [...] Todos os animais devem comer e devem matar para viver. Mesmo as vacas matam o capim que pastam. Por que o valor de um vegetal seria necessariamente menos importante que o de um mamífero? Por causa do sistema nervoso desse último? Mas se inventarmos, por manipulação genética, uma vaca desprovida de sistema nervoso, poderemos comê-la sem arrependimento?

[...]

Ao contrário do que se costuma dizer, os vegetarianos éticos não gostam dos animais e detestam o que permanece de animal no homem. [...] Numa cultura que mantém cada vez menos relação com o animal, comer carne permanece uma das únicas formas que o ocidental tem de experimentar e vivenciar sua própria animalidade – perceber que seu corpo é animal, feito de corpos animais. (LESTEL *apud* MACIEL, 2016, p. 144-145)

No que diz respeito ao bem-estar animal, as opiniões se dividem bastante. Para alguns, de modo particular, os ativistas, bem-estar animal significa não matar o animal sob condição alguma para dele se alimentar ou fazer qualquer outro uso; já há os que defendem que bem-estar animal é o consumo consciente de produtos de origem animal, ou seja, galinhas criadas no campo, porcos e bois soltos pelo pasto, morte sem sofrimento etc. Se não houver maus-tratos, pode matar sem problema, ou seja, o mito da “carne feliz”. Zizek observa que se tivéssemos a exata medida de como os animais são cultivados nas fazendas industriais, não conseguiríamos ter a carne como alimento. Aliás, é o próprio Zizek quem argumenta que, na verdade, bem sabemos, mas é mais cômodo fingir que não sabemos.

What about animals slaughtered for our consumption? who among us would be able to continue eating pork chops after visiting a factory farm in which pigs are half-blind and cannot even properly walk, but are just fattened to be killed? And what about, say, torture and suffering of millions we know about, but choose to ignore? [...] I know it, but I refuse to fully assume the consequences of this knowledge, so that I can continue acting as if I don't know it. (ZIZEK. Disponível em: <<https://www.revleft.space/vb/threads/196658-Is-Zizek-in-favor-of-animal-rights>>. Acesso: 28 mai 2018.)²⁴

24 . “E os animais abatidos para o nosso consumo? Quem entre nós seria capaz de continuar a comer costeletas de porco depois de visitar uma fazenda industrial em que »

Em uma das primeiras cenas do filme de Sven Taddicken – *A alegria de Emma* – a protagonista brinca com alguns porcos como se fossem seus animais de estimação. Aos poucos, com brincadeiras e palavras de carinho, a jovem camponesa direciona os porcos para uma árvore, que não é a da vida, pois é lá que ela, após beijar e afagar os animais, tira suas vidas. Uma das cenas mais emblemáticas do filme é o momento em que Max, um forasteiro que aparece na fazenda, vê a forma diferente como Emma abate seus animais e ao questioná-la, tem uma resposta, no mínimo, perturbadora. A jovem fazendeira recorda a maneira como seu avô abatia os porcos. Ele os tirava do chiqueiro com uma corda amarrada ao pescoço para levá-los para o abate. Os animais gritavam enlouquecidos. Segundo Emma, os gritos agonizantes dos porcos era porque sabiam que o avô os conduzia para o matadouro, sabiam que morreriam e, na visão de Emma, ter a “consciência” da morte era pior que o ato em si de morrer. Essas lembranças determinaram o modo como Emma matava os animais: com as brincadeiras, as palavras carinhosas, o afeto eles não desconfiavam que seriam abatidos, logo, não sofriam.

Em *Desonra*, Coetzee usa a personagem Bev Shaw para também criticar o bem-estar animal que se sustenta na morte feliz. “Os animais confiavam nela, e ela usava essa confiança para sacrificá-los. [...] Um a um, Bev toca, consola, conversa e sacrifica” (COETZEE, 2000, p. 236). Em outra obra – *A vida dos animais* –, Coetzee faz uso de um triste exemplo da história mundial para nos alertar acerca dos maus-tratos contra animais. O escritor sul-africano argumenta que os animais aprisionados em fazendas industriais esperando a hora do abate, de certa forma, também se encontram em um campo de concentração.

Vou falar abertamente: estamos cercados por uma empresa de degradação, crueldade e morte que rivaliza com qualquer coisa que o Terceiro Reich tenha sido capaz de fazer, que na verdade supera o que ele fez, porque em nosso caso trata-se de uma empresa interminável, que se auto-reproduz, trazendo incessantemente ao mundo coelhos, ratos, aves e gado com propósito de matá-los. (COETZEE, 2002, p. 26-27)

» os porcos são meio cegos e não podem andar corretamente, mas são apenas engordados para serem mortos? E sobre, digamos, tortura e sofrimento de milhões de pessoas que conhecemos, mas preferimos ignorar? [...] Eu sei disso, mas me recuso a assumir totalmente as consequências desse conhecimento, para que eu possa continuar agindo como se não o conhecesse” (Tradução livre).

Ao pensar o animal no espaço literário, duas palavras têm sido frequentes: zoopoética e zooliteratura. As palavras-conceito nos são apresentadas por Jacques Derrida em *O animal que logo sou*. A primeira delas o filósofo usa para se referir à presença dos animais na obra de Kafka; a segunda, alude aos animais na poética de Francis Ponge. “As diferenças e semelhanças entre zooliteratura e zoopoética seriam, portanto, as mesmas entre literatura e poética, mas acrescidas do valor semântico do prefixo zo(o)” (MACIEL, 2016, p. 15). Quando fazemos uma rápida olhada pelo cenário da literatura, quer brasileira ou não, é comum o animal ser trazido como metáfora e nem sempre essa metáfora o associa a coisas positivas. O animal representa o pior do ser humano; o animal é o abjeto do humano. Segundo Benedito Nunes, ao longo da tradição metafísica ocidental, os animais sempre estiveram à margem de nossa cultura, por isso é tão comum sua representação para destacar o lado “animalesco” do homem: “você é um cavalo”, associa-se ao humano ignorante, “você é um porco”, ao humano sujo em todos os sentidos, “você é uma galinha”, a mulheres que saem com vários homens, “você é uma cobra”, a pessoas que não são confiáveis, e a lista de associações negativas não para por aí...

[...]com o animal, as relações são, sobretudo, transversais, ou seja, o animal é considerado o oposto do homem, mas, ao mesmo tempo, uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência. Por isso mesmo o animal para nós é o grande outro da nossa cultura. (NUNES, 2011, p. 14)

Decerto, um outro para quem não queremos olhar. Viveiros de Castro, ao questionar o papel da antropologia no mundo contemporâneo, argumenta que olhamos o outro a partir de nós mesmos. Diz que os antropólogos não passam de bons narcisistas, pois, no fundo, estudam e se preocupam com aquilo que se encontra relacionado com o homem. Em teoria, a antropologia propõe o estudo do diferente do sujeito enunciador do discurso antropológico, entretanto, os nomes que usa para isso já denunciam que o outro nega a nós: “[...] o que torna ‘nós’, os homens, tão especiais diante do resto da criação? Ou o que diferencia ‘nós’, os ocidentais, ou ‘nós’, os sujeitos dos discursos antropológicos, daquelas outras sociedades que não fazem antropologia?” (CASTRO, 2010, p. 15). Segundo Viveiros de Castro, a questão “O que nos torna diferentes dos outros?” cria um “nós” e um “outros” e, no fundo, o que realmente importa

somos nós, daí, Viveiros de Castro dizer que a antropologia contemporânea se perfaz num grande exercício de narcisismo. Assim, podemos argumentar que o outro de qualquer natureza é uma criação para que o homem possa continuar exercendo seu poder, pois, no fundo, como bem dizia Foucault, tudo não passa de relações de poder.

A alteridade animal representada na literatura também é uma demonstração de poder, sobretudo porque as metáforas usadas são, em sua maioria, no sentido de conferir ao animal toda a vileza do mundo, em detrimento do humano. O romance de Santiago Nazarian – *Mastigando humanos* – também segue sob tal perspectiva. O escritor faz uso dos animais para criticar alguns segmentos da sociedade. Frank/Victório é um jacaré que vai para a universidade e com essa entrada do jacaré no meio acadêmico, Nazarian tece fortes críticas ao sistema universitário.

Comecei a narrar bem antes de chegar na Universidade, mas só fui escrever depois disso. Então é inevitável que meu estilo seja contaminado por aquilo que aprendi, e ‘aquilo que me ensinaram’. Tornar racionais os desejos mais sórdidos. Explicar em palavras aquilo que trava minha garganta. Era isso o que eu tinha de fazer diariamente na Universidade. (NAZARIAN, 2006, p. 141-142)

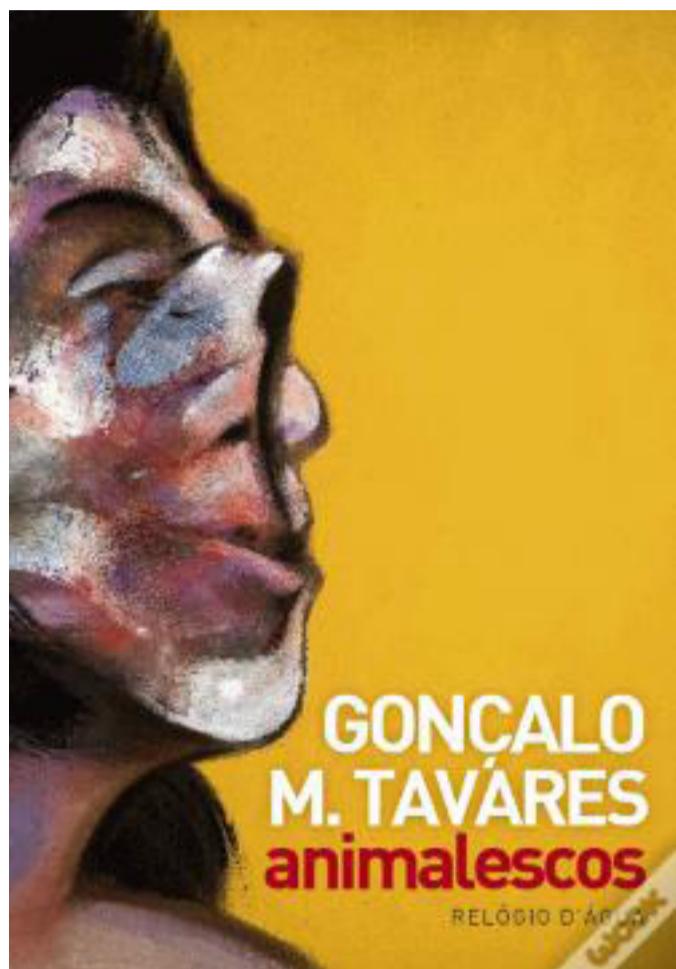
A fauna metafórica de Nazarian é extensa. Há jabutis, sapos, serpentes, ratos, entre outros. Em meu ensaio “A metáfora animal na literatura”, faço uma atenta leitura do texto de Nazarian, acentuando que os animais são trazidos à obra *Mastigando humanos* como representação do que de pior existe no mundo humano. Esse pior é simbolizado pelo animal – “o outro de nossa cultura” – como diz Benedito Nunes.

Em *Animalescos*, Gonçalo Tavares também parece associar a animalidade ao que o humano tem de mais abjeto. O título *Animalescos* é constituído pelo sufixo *iscus/esco/isco*, grego *iskós*, formador de adjetivo, que denota origem, semelhança; designativo de qualidade, depreciação ou diminuição. O humano é comparado ao animal quando revela sua pior face ou então quando perde a razão por meio da loucura que, na obra em questão, é vista como grotesca.

O projeto gráfico da editora Relógio D’Água traz na capa a reprodução de uma tela do artista Francis Bacon – *Retrato de Henrietta Moraes* (figura 1) – em que há um ser híbrido, com características que nos remetem a signos humanos e não humanos, como é comum nas obras de Bacon. Esse projeto é fabuloso, pois permite que a leitura já se dê a partir da capa, o que não

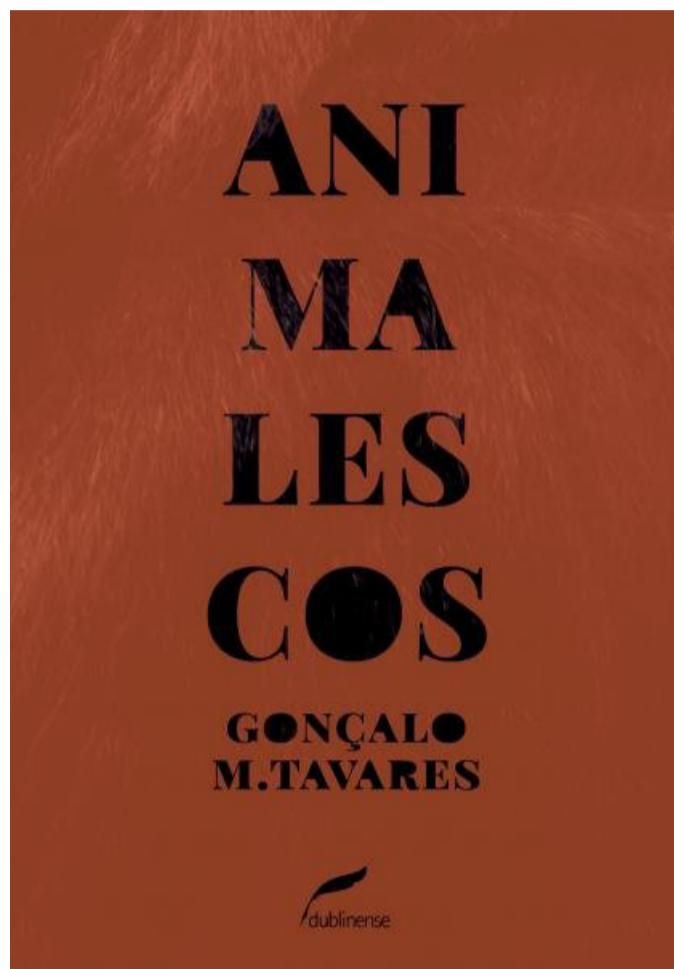
acontece com a edição da Dublinense (figura 2). Uma perda considerável, a meu ver, sobretudo para os estudos semióticos.

Figura 1



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 2



Fonte: Arquivo da autora.

No entanto, para quem, pela leitura da capa portuguesa, pensa já ter encontrado a chave das pequenas histórias de *Animalescos*, engana-se, posto que Gonçalo Tavares surpreende o leitor que vai esperando apenas encontrar o animalesco no sentido de evidenciar o lado negativo do humano via a depreciação do animal. Isso acontece em vários momentos, sobretudo com a presença da loucura, todavia, Gonçalo também se mostra, em alguns momentos, afinado com os estudos animais ao denunciar, por exemplo, práticas de maus-tratos contra animais, como pode se perceber no fragmento em que critica o uso de animais em experiências científicas.

e claro que podemos fazer mais experiências com cães (e fiquemos por aqui): por exemplo, durante semanas a cada tentativa do cão para sair do quadrado, uma enorme descarga e a dor no cão é mesmo dor [...] sete semanas de choque elétrico quando o cão tenta sair do desenho e depois das sete semanas já não são necessários choques elétricos porque a dor ensina muito,

O lugar do abjeto Espelho, espelho meu

sempre ensinou; e ali está o belo cão na oitava semana, sem coragem para sair do quadrado traçado no solo. [...] E a memória guardou com tal força a violência do choque que o cão não tem coragem para sair do quadrado. E a perversão continua: há muitos dias que o cão não come e agora põem o alimento e a água a uns centímetros no exterior do quadrado: isso não se faz, claro, isso é maldade má, mas as experiências são assim e assim se construiu o progresso, tira da ciência a perversidade e a ciência volta às carroças guiadas por cavalo... (TAVARES, 2016, p. 53)

Liu Xue é um artista chinês contemporâneo que faz algumas experiências artísticas, consideradas por alguns como grotescas. Fez uma série de esculturas denominadas *We Are The World*, em que há híbridos de homem e animal. Um aspecto das esculturas dessa série me causou certo desconforto e não conseguia entender o porquê, afinal não é a primeira vez que me deparo com trabalhos híbridos de humanos e animais. Por que me inquietaram? Não tenho uma resposta pronta, apenas uma desconfiança, mas que já me satisfaz. Observe, por exemplo, as figuras 3, 4, 5 e 6²⁵.

Figura 3



Figura 4



Fonte 3 e 4: <<http://www.beautifuldecay.com/2013/12/13/grotesque-human-animal-hybrid-sculptures-liu-xue/>>

25 . No site que consultei não me foi possível localizar a identificação das esculturas. Elas foram agrupadas com o nome da exposição *We are the world*.

Figura 5



Figura 6



Fonte 5 e 6: <<http://www.beautifuldecay.com/2013/12/13/grotesque-human-animal-hybrid-sculptures-liu-xue/>>

Com as figuras de Francis Bacon, conforme pode se constatar na capa de *Animalescos* da edição da Relógio D'Água, não nos é possível, pelo menos de início, identificar os seres que constituem os híbridos, transformando-se, desse modo, em um território comum de indiscernibilidade, isto é, onde não há correspondência imediata entre o homem e o animal, conforme argumenta Deleuze.

As deformações pelas quais passam os corpos são também traços animais da cabeça. Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas do rosto. De fato, o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e raspagem que o desorganizam e fazem surgir em seu lugar uma cabeça. As marcas ou traços de animalidade não são formas animais, mas antes espíritos que frequentam as partes, que arrancam da cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto. Limpeza e traços, como procedimentos de Bacon, encontram aqui um sentido particular. Acontece mesmo da cabeça do homem ser substituída por um animal; mas não é o animal como forma, é o animal como traço, por exemplo um traço estremecido de pássaro que faz uma piroca sobre a parte limpada, enquanto o simulacro de retrato-rosto, por sua vez, serve somente de "testemunho" (assim se dá no tríptico de 1976). Pode acontecer até mesmo de um animal, por exemplo um cachorro real,

ser tratado como sendo a sombra de seu dono; ou inversamente que a sombra do homem tome uma existência de animal autônoma e indeterminada. A sombra escapa do corpo como um animal que nós abrigamos. Ao invés de correspondências formais, o que a pintura de Bacon constitui é uma zona de indiscernibilidade, de indecisão, entre o homem e o animal. (DELEUZE, 2007, p. 11)

Aliás, as telas de Bacon, em geral, podem, em sua maioria, ser lidas sob a luz da zona de indiscernibilidade ou vizinhança. No caso de Liu Xue, os animais ou os homens, pois já não consigo perceber quem veio antes, são criados como se um fossem continuação um do outro. Os animais magros se estendem pelos corpos magros dos humanos e os animais gordos se estendem pelos corpos gordos dos humanos, criando uma estranha simetria entre corpos animais e corpos humanos, o que faz com que muitos classifiquem as esculturas de Liu Xue como grotescas e outros aludam às experiências genéticas, que, em uma visão pessimista, vai criar monstros e/ou seres deformados.

Encaminho-me para o fim com a esperança de ter conseguido demonstrar, sem tornar este texto um panfleto da causa animal exclusivamente, que se faz necessário repensar nosso lugar de animal e de humano. O homem sempre se colocou em condição superior porque pensa, porque faz uso da razão. Esse argumento por si só é falacioso, pois decerto cada um dos leitores há de conhecer alguém ou a si mesmo que, em não raras situações, mesmo sendo capaz de falar, de argumentar, acabou sendo mais pobre de mundo que o animal sobre o qual fala Heidegger. Simples desentendimentos de trânsito que se transformam em tragédias, animosidades entre vizinhos que fazem vítimas fatais, enfim, inúmeras situações cotidianas que não vou elencar aqui, pois escreveria um compêndio de páginas infinitas, mostram que o humano precisa se ver e se rever verdadeiramente, sem máscaras. Mais do que isso: não há mais espaço, a meu ver, para usar o animal como um espelho negativo do humano, posto que o humano não tem muito do que se orgulhar do seu lugar de animal pensante. Como bem diz Gonçalo Tavares (2016, p. 72), “e eis uma lição de moral: mantém-se sobre quatro patas, se és um animal, não queiras ser humano”.

Manoel de Barros, com seu fino olhar para a natureza, diz que paramos de fazer comunhão de pessoas com bichos, talvez, os estudos animais possam recuperar essa comunhão, pois, a meu ver, esses estudos surgem exatamente para tentar restituir a relação perdida do humano com sua animalidade, com o grito ancestral do bicho que carrega em si, “Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais

quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda [...]” (LISPECTOR, 1984, p. 519). Guimarães Rosa, ao constatar que todo animal sempre inspira tanto carinho, questiona o que houve com o animal homem. Esse questionamento é legítimo na medida em que na dita natureza selvagem ataques a outros animais acontecem o tempo todo, mas não por maldade, mas sim para defesa e sobrevivência. Até o momento, os mais avançados estudos da etologia ainda não descobriram casos de ataques a outros animais por mera maldade, exceto no caso do homem. Mas será que a maldade também não seria uma forma de se proteger do animal humano? O tempo dirá...

*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto. O homem e o animal.* Trad. André Dias e Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70, 2011.

A ALEGRIA de Emma. Direção: Sven Taddicken. Comédia dramática. (99min.). Alemanha, 2000.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O anti-narciso: lugar e função da antropologia no mundo contemporâneo. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v.44, n. 4, 2010.

COETZEE, J. M. *A vida dos animais.* Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Desonra.* Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – lógica da sensação.* Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou.* Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GUIDA, Angela. *Para uma poética do humano e do animal.* São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2016.

_____. A poética da残酷: um olhar no humano e no não humano. *Em Tese*, v. 17, n. 3, set./dez. 2011. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%202017/Em%20Tese%202017,3.html>.

HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*: mundo, finitude e solidão. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 23 - 53.

_____. *As origens animais da cultura*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

NAZARIAN, Santiago. *Mastigando humanos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 13- 22.

SINGER, Peter. *Libertação animal*. Trad. Marly Winckle e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TAVARES, Gonçalo. *Animalescos*. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

XUE, Lue. Disponível em: <http://www.beautifuldecay.com/2013/12/13/grotesque-human-animal-hybrid-sculptures-liu-xue/> Acesso: 20 abr 2018.

ZIZEK, Slavoj. Disponível em:<https://www.revleft.space/vb/threads/196658-Is-Zizek-in-favor-of-animal-rights>. Acesso: 28 mai 2018.

Andre Rezende Benatti

“EL MAYOR CRIMINAL QUE JAMÁS PISÓ LA TIERRA”: SOBRE VIOLENCIA E VINGANÇA NO CONTO “PUTAS ASESINAS”, DE ROBERTO BOLAÑO

De acordo com Xavier Crettiez (2011), pensar a respeito da violência, seja ela qual for, política, social, psicológica, etc., está presente no núcleo de toda vida humana. Pensamos a violência o tempo todo, mesmo que inconscientemente. Ao reformarmos nossas casas e elevarmos as alturas dos muros, instalarmos cercas elétricas ou câmeras filmadoras, ao recomendarmos “Cuidado!” ou “Se cuide!” a quem sai de nossas casas, por exemplo, estamos pensando, de alguma forma, a violência.

Presente em nossa vida cotidiana, a violência é difícil de ser definida, aliás como qualquer outro conceito oriundo das ciências humanas. É difícil pensar o humano. Assim, também é difícil pensar a violência se pensarmos que o humano está entre as poucas espécies do reino animal que escraviza o outro, e talvez seja a única que violenta o outro gratuitamente.

A violência não é somente uma ação de coerção; é também uma pulsão que pode ter como finalidade apenas sua expressão, satisfazendo assim certa cόlera, ódio, um sentimento negativo, que buscam a se concretizar. O objetivo não é constranger, mas exatamente aviltar, destruir ou se construir pela passagem ao ato.(CRETTIEZ, 2011, p. 11)

Assim, podemos compreender que o homem violenta para satisfazer a si próprio, ou seja, que o homem se torna violento para satisfazer a própria violência que o compõe, que faz parte dele. Dessa forma, iniciamos nosso pensamento acerca do conto “*Putas Asesinas*”, do chileno Roberto Bolaño. O conto faz parte do livro homônimo *Putas Aseninas*, publicado pela primeira vez em 2001, dois anos antes da morte do escritor.

“*Putas Asesinas*” narra, para além de qualquer coisa, uma história sobre a vingança. Contudo, não se trata de uma vingança qualquer, destinada a afigir uma vítima que em algum momento no passado foi um algoz, como percebemos em outras histórias de vingança na literatura e que originaram romances grandiosos, como *O conde de Montecristo*, de Alexandre Dumas, *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, ou o thriller *Carrie*, de Stephen King. Na narrativa criada por Bolaño, a vingança se constrói de forma distinta. As personagens que protagonizaram as narrativas mencionadas, a saber, Edmond Dantés, Tieta e Carrie possuem cada um motivo distinto contra antigos algozes específicos. Há uma motivação contra alguém. Quando se trata da narrativa de Bolaño, o algoz se perde. Trata-se de uma história de vingança na qual a vítima vingativa não tem um alvo certo, não tem um nome ou coisa que o valha que deva ser objeto do ato vingativo.

O enredo de “*Putas Asesinas*” é, de certo modo, bastante simples: uma prostituta vê, na televisão, um homem que está nas arquibancadas de um estádio de futebol, incentivando o time pelo qual torce. “— *Te vi en la televisión, Max, y me dije éste es mi tipo*” (BOLAÑO, 2017, p. 111). Então ela segue de moto até o estádio, encontra e se aproxima do tal homem. Ela o seduz, o leva para sua casa e transa com ele. Ao final do ato, ela o amarra na cama, o tortura e o mata com uma navalha.

Ao escrever sobre os vícios e as paixões humanas em *O Leviatã*, Thomas Hobbes (2003, p. 82) se volta para o conceito de vingança ao sugerir que tal ato seria o “[...] desejo de dano a outrem, a fim de levá-lo a lamentar qualquer de seus atos.” A assertiva de Hobbes (2003) se volta a um sujeito único que em algum momento causou dano em alguém. Na narrativa de Bolaño, o singular da história é que o homem (cujo nome não é mencionado, mas que é chamado pela mulher de “Max”) não lhe causou nenhum dano, ela não o conhece, efetivamente nunca o viu, e ele não fez qualquer mal a ela.

- *Como dicen los gángsters, no es nada personal, Max. Por supuesto, en esa aseveración hay algo de verdad y algo de mentira. Siempre es algo personal. Hemos*

Ilegado indemnes a través de un túnel del tiempo porque es algo personal. Te he elegido a ti porque es algo personal. Por descontado, nunca antes te había visto. Personalmente nunca hiciste nada contra mí. Esto te lo digo para tu tranquilidad espiritual. Nunca me violaste. Nunca violaste a nadie que yo conociera. Puede incluso que nunca hayas violado a nadie. No es algo personal. Tal vez yo esté enferma.(BOLAÑO, 2017, p. 119)

Percebemos que a personagem culpa sua própria história quando afirma a Max que se trata de algo pessoal, mas não necessariamente com ele. A protagonista se julga doente. A história implica que a prostituta, anteriormente, fora vítima de estupro por outro Max ou por alguém parecido a ele. Por outro lado, pensamos, por conta de tudo o que envolve a narrativa, por todas as justificativas que ela dá ao longo do texto, que se trata de um homem desconhecido, assim como o homem que a violentou, e que ela o mata porque ele se parece com seu agressor. Poderíamos pensar, também, que ela o mata por ele ser homem.

- En realidad verte en la televisión fue como una invitación. Imagina por un instante que yo soy una princesa que espera. Una princesa impaciente. Una noche te veo, te veo porque de alguna manera te he buscado (no a ti sino al príncipe que también tú eres, y lo que representa el príncipe). (BOLAÑO, 2017, p. 111)

É curioso que em todas as cenas, assim como nesta, Max está amarrado e amordaçado, o que sugere a tortura psicológica por parte da narradora, que conta a ele, cruelmente e aos poucos, o motivo de estar naquela situação. A crueldade é uma constante na vida e na natureza humana. Por cruel, em alguns dicionários, encontramos um conceito que gira em torno do desumano ou daquilo que demonstra maldade, opressão. Também se refere ao que se satisfaz praticando o mal, maltratando, atormentando, molestando, ferindo, o que provoca o horror, a repulsa, o sofrimento, a dor, sejam elas de qualquer natureza.

Para José Ovejero (2012, p. 40),

La violencia y la crueldad tienen más fácil aceptación cuando son gratuitas, cuando su significado se agota en la mera narración, que cuando abogan por una moral distinta de la dominante; es decir, son aceptables cuando no empujan a una acción que haga salir al sujeto de sí mismo, abandonando la contemplación o la masturbación. Igual que la pornografía, su función es provocar un efecto físico: hacer subir la adrenalina o lograr excitación del consumidor.

Notamos que em toda narrativa de Bolaño, a violência e a crueldade impostas pela narradora se faz, exclusivamente, para sua satisfação pessoal, tornando-se partes dela. Dessa forma, ligamos a crueldade e a violência enquanto pertencentes ao ser humano. Assim, nos perguntamos: o que é a violência? Em boa parte dos conceitos oriundos das ciências humanas, não há uma posição de certeza quanto ao conceito, pois ele depende do ponto de vista de quem pratica ou recebe a ação violenta. Logo, a violência existirá ou não de acordo com quem narra um ou outro fato. Segundo Jacques Leenhardt (1990, p. 13-14),

O que uns denominam de ‘manutenção da ordem’, outros vêem como uma manifestação legítima da violência. O que publicitários chamam de ‘livre informação do público’, outros denunciam como manipulação violenta dos cidadãos, transformados em consumidores alienados.

A palavra jamais comprehende, portanto, duas experiências comparáveis porque representa, de qualquer forma, o significante flutuante de todo processo social antagônico.

Torna-se raro, portanto, que o poder fale de si próprio em termos de violência. O poder nunca se descreverá violento. De acordo com Vauvenargue (*apud* Leenhardt, 1990, p. 15), “Não há violência, nem usurpação, que não se prevaleça da autorização de alguma lei”. No conto de Bolaño, a “lei” não está explicitada em códigos penais ou algo nesse sentido. Porém, para a narradora, existe uma lei de reciprocidade; caçar e assassinar seus algozes se constrói, no conto, como um ponto crítico para a própria narradora, que se regozija ao torturar e assassinar um sujeito que nunca viu na vida.

Apesar de a narrativa mostrar apenas um assassinato cometido pela narradora, é plausível aventar que ela cometeu o ato outras vezes, e cada (possível) assassinato deve ser visto, no (con)texto, como um componente único do sentimento de reciprocidade e de vingança da narradora.

Uma vez desencadeada, a vingança escapa do controle dos homens, ela se perpetua, dissemos, como se fosse dotada de vida própria; enfim, ela é autônoma. E enquanto for autônoma em relação aos homens, priva-os de sua autonomia. O vingador não age por sua própria vontade; ele não tem outra escolha senão matar aquele que matou; ele não é senão o instrumento de uma força que está além dele. (ANSPACH, 2012, p. 31)

No caso da narradora vingativa de “*Putas Asesinas*”, percebemos que, ao ir ao estádio procurar Max, ela obedece a um impulso maior que sua própria vontade. Oscilando entre vítima e algoz, a personagem não vê outra saída senão a procura por aquele sujeito como forma de aplacar, talvez, sua sede de justiça pelo que sofreu. Contudo, se há algum objetivo no ato vingativo, este nunca será o de restaurar aquilo que foi perdido, usurpado ou maculado. A vingança obedece à vontade maior do vingador de sair do papel de vítima, eliminando a coisa ou a pessoa que lhe causou dano, havendo aí uma inversão de papéis entre vítima e algoz.

Buscando na tradição da literatura hispano-americana as narrativas de vingança, percebemos que o conto de Bolaño possui relação com o célebre conto “*Emma Zunz*”, de Jorge Luis Borges, publicado em 1949 na coletânea *El Aleph*. “*Emma Zunz*” nos traz a história de uma operária que recebe uma carta informando-a da morte de seu pai. Emma, suspeitando da culpa do chefe de seu pai, decide se vingar. Assim como na narrativa de Bolaño, *Emma Zunz* usa seu corpo sedutor para cumprir seu papel de vingadora. Ela seduz o antigo chefe de seu pai, pratica sexo com ele, nesse caso, para não se fazer culpada, e em seguida o mata.

Em contraposição ao conto de Borges, a narrativa de vingança de Bolaño se constrói e vitima Max ao acaso. Por essa razão, em “*Putas Asesinas*” é firmemente marcado que o acaso é “[...] el mayor criminal que jamás piso la tierra” (BOLAÑO, 2017, p. 125). Contudo, uma nuance deve ser apontada: ao mesmo tempo em que o contingente é valorizado, a história assume a retórica de um destino preestabelecido, pois alguém deveria sofrer as sevícias impostas ao tipo torturado, uma vez que a prostituta estava determinada a matar. Na mesma medida da crueldade, existe também um princípio de busca por uma saciedade prazerosa nas atitudes da narradora. Dessa forma, a tensão entre o determinismo e a ação humana sustenta a história.

Se a crueldade emociona, toca o “coração” dos leitores/espectadores, ela é permitida; no entanto, se ela é real, tratada como um assunto a mais dentre tantos outros, ela é rechaçada. A crueldade pertence ao ser humano e se rebela diante de um mundo de aparências; ela luta por uma representação em um mundo real no qual nem tudo é brilho e beleza, ou onde a beleza não está, necessariamente, de mãos dadas com a bondade.

[...] solo el autor cruel es plenamente contemporáneo, porque mientras los demás se dejan cegar por las luces del pasado del futuro o de una concepción ideal de

su tiempo, el autor cruel mira la oscuridad de su época, se sumerge en ella, y la salva de ser ocultada tras los reflectores. Negar la oscuridad es negar el presente para refugiarse en algún paraíso que nunca se da aquí y ahora, que solo puede existir en un tiempo inalcanzable.(OVEJERO, 2012, p.86-87)

Um autor cruel não oferece certidão, porque não chegou ao fundo da situação, pois não há fundo, e isso é, de alguma maneira, também cruel, pois a queda nunca termina, o cruel nunca termina. Afinal, ele é humano. Assim, como afirma Ovejero (2012), na literatura cruel o leitor deixa de olhar a realidade para olhar-se a si próprio. Eis um dos motivos pelos quais, quando lemos e analisamos essa literatura, percebemos que não há uma completa definição, um mote para suas personagens.O que a caracteriza é que “[...] podrian ser cualquiera (de nosotros)”(OVEJERO, 2012, p. 195).

No conto de Bolaño, o ressentimento assume a dimensão de fobia. Não é apenas a pessoa diretamente responsável por um crime, mas um grupo que é culpado. Todos os homens são culpados aos olhos da narradora. Em “*Putas Asesinas*”, como no filme *Monster* (2003), dirigido por Patty Jenkins, a mulher estuprada produz um discurso que responsabiliza um grupo. Ao culpar a todos, ela se volta contra todos, se vinga de todos, violenta todos, sem culpa ou arrependimento. Tanto para a narradora de Bolaño como para a assassina de *Monster*, o homem é um ser imbuído de maldades de todas as espécies e deve ser eliminado.

Além disso, tanto em Borges, Bolaño e Jenkins, o horizonte de suas histórias é a justificação da violência com base na representação de um Estado ineficiente, incapaz de oferecer justiça. É por isso que, em “*Putas Asesinas*”, a narradora assume a justiça por conta própria, respondendo ao fato de que a justiça oficial ou está ausente, ou está nas mãos de um poder repressivo, burocrático e indolente (nesse caso, masculino), ou ainda sua ausência responde a uma precariedade social.

Como em *Monster* e em “*Emma Zunz*”, a narração de “*Putas Asesinas*” mantém empatia com o vitimizador. O fio condutor e a moral dessa história são que a violência arbitrária gera um certo senso de justiça.

Por meio de uma estrutura em diálogos, “*Putas Asesinas*” apresenta uma enunciação autoritária, o que não é um defeito, porém parte essencial de sua construção. Max nunca fala; ele é silenciado, anulado. Suas “intervenções” são dadas por um narrador em terceira pessoa que o reduz à categoria de “tipo”. Essas marcações também servem para descrever sua morte.

Em outro momento, a narradora assume a voz de Max: ela produz o discurso sobre o que sente e pensa, sobre seu lugar no mundo, sobre seu destino, sobre seu corpo e seus prazeres. Em outras palavras, a narradora exercita em Max certas formas repressivas sob as quais o feminino tem sido historicamente pensado. Existe, assim, um processo consciente de investimento político do mundo na expressão da narradora. A vingança não só ocorre através da violência, mas também é acompanhada por uma retórica e uma poética que a sustentam.

Isso faz sentido se lembrarmos que Max pertence e estava em um espaço historicamente masculino: uma torcida de futebol em um estádio esportivo. Além disso, Max não parece um modelo de civilidade. Ele é uma pessoa preconceituosa. Ele não gosta de negros, ele não gosta de cigarros. Ele é um macho que é atraído por prostitutas. E talvez, também por isso, a narradora o mate.

- *Tú no sabes nada de pintura, Max, pero intuyo que sabes mucho de soledad. Te gustan mis Reyes Católicos, te gusta la cerveza, te gusta tu patria, te gusta el respeto, te gusta tu equipo de fútbol, te gustan tus amigos o compañeros o camaradas, la banda o grupo o pandilla, el pelotón que te vio quedarte rezagado hablando con una tía buena a la que no conocías, y no te gusta el desorden, no te gustan los negros, no te gustan los maricas, no te gusta que te falten al respeto, no te gusta que te quiten el sitio. En fin, son tantas las cosas que no te gustan que en el fondo te pareces a mí.*(BOLAÑO, 2017, p. 118)

O momento da morte de Max mostra outros aspectos da expressão da prostituta: sua tendência a usar imaginários literários emprestados da tradição (o príncipe, a princesa, o castelo) e invocar figuras de poder como os Reis Católicos. Em outras palavras, ela embeleza a violência e politiza os espaços, acrescentando um certo tom providencial e conservador à sua história.

“A violência é um aspecto inevitável da história, mas secundário e derivado. Não é o emprego da violência que produz as transformações sociais, são as transformações sociais que passam pela violência” (MICHAUD, 2001, p. 96). Se há transformações no meio social que passam pela violência, há também transformações pessoais que passam por ela: “[...] de um lado, o termo ‘violência’ designa fatos e ações; de outro, designa uma maneira de ser da força, do sentimento ou de um elemento natural – violência de uma paixão ou da natureza” (MICHAUD, 2001, p. 7). A narradora de Bolaño, assim

como em outras narrativas de vingança feminina, necessariamente, não quer mudar o mundo e fazer com que os homens mudem suas atitudes e passem a respeitar as mulheres; o que elas desejam é uma satisfação pessoal.

O prazer de matar existe? A voga dos filmes americanos que não param de fazer com que o inimigo interior seja percebido como um *serial killer*, tão fisicamente violento quanto moralmente ambíguo, favorece uma interpretação psicanalítica da entrada da violência. [...] - a neurose criminosa é provavelmente uma realidade em alguns indivíduos que sentem, com o sofrimento do outro, uma forma de prazer, e até um vício agradável. (CRITTIEZ, 2011, p. 99)

A narradora de “Putas Asesinas” sente prazer em torturar Max, pois para ela há relação entre o sujeito que ela encontrou no estágio e o que a violentou. A postura de viúva negra, aquela que seduz para matar, se encaixa à intenção da narradora. Ela precisa se vingar de todos os homens, e sua grande arma é ela mesma, seu próprio corpo, desejado e objetificado. A narradora dedica-se sexualmente aos homens, aplacando seus desejos, os mais obscuros e, em troca, lhes rouba a vida.

Também é relevante notar que, na parte final do conto, a narradora, ainda torturando Max, se conecta a todas as mulheres vítimas masculinas, aos estereótipos que o imaginário popular cria delas e aos desejos que elas têm de rebelar-se contra um sistema criado pelos homens e, quiçá, por elas próprias.

Tus palabras, lo reconozco, han sido amables. Temo, sin embargo, que no has pensado suficientemente bien lo que decías. Y menos aún lo que yo decía. Escucha siempre con atención, Max, las palabras que dicen las mujeres mientras son folladas. Si no hablan, bien, entonces no tienes nada que escuchar y probablemente no tendrás nada que pensar, pero si hablan, aunque sólo sea un murmullo, escucha sus palabras y piensa en ellas, piensa en su significado, piensa en lo que dicen y en lo que no dicen, intenta comprender qué es lo que en realidad quieren decir. Las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo, son princesas que te buscan en la oscuridad, llorando, indagando las palabras que nunca podrán decir. En el equívoco vivimos y planeamos nuestros ciclos de vida. Para tus amigos, Max, en ese estadio que ahora se comprime en tu memoria como el símbolo de la pesadilla, yo sólo fui una buscona extraña, un estadio dentro del estadio, al que algunos llegan después de bailar una conga con la camiseta enrollada en la cintura o en el cuello. Para ti yo fui una princesa en la Gran Avenida fragmentada ahora por el viento y el miedo (de tal modo que la avenida en tu cabeza

ahora es el túnel del tiempo), el trofeo particular después de una noche mágica colectiva. Para la policía seré una página en blanco. Nadie comprenderá jamás mis palabras de amor.(BOLAÑO, 2017, p. 120-121)

Ao reconhecer as palavras amáveis de Max, recheadas de intenções, a narradora também reconhece que para ele não importa quem ela seja ou o que diga desde que satisfaça seus desejos. Não importa quem ela é, o que pensa ou sente. A narradora se vinga, em Max, de todos os homens. No passado da formação da sociedade, o feminino é movido pelo “fetiche”, aquilo que deve ser dominado, e para tal, há de se estar em grupo. Não se domina uma mulher sozinha. O “tipo” que violentou a narradora não a dominou sozinha; ele teve o auxílio de toda uma sociedade construída para a dominação das mulheres. Ao escolher um homem em um estádio de futebol, ambiente predominantemente masculino, e que estava acompanhado por seus amigos, ela, a solitária *puta assassina*, subverte a construção de um feminino violentado, rechaçado e rebaixado, passando a outro patamar. De caça dos homens que não enfrentam mulheres sozinhos, a caçadora solitária tortura e mata o que para ela é o mal do mundo: os homens.

*

REFERÊNCIAS

ANSPACH, Mark. *Anatomia da Vingança: figuras elementares de reciprocidade*. Trad. Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOLAÑO, Roberto. *Putas aseninas*. Barcelona: Vintage Español, 2017.

CRETTIEZ, Xavier. *Las formas de la violencia*. Buenos Aires: Waldhuter, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

HOBBS, Thomas. *O Leviatã*. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

O lugar do abjeto “El mayor criminal que jamás pisó la tierra”

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MICHAUD, Yves. *A violência*. Trad. L. Garcia. São Paulo: Ática, 2001.

OVEJERO, José. *La ética de la残酷*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SOBRE OS AUTORES

Rosana Cristina Zanelatto Santos: Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Brasília. Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Estudos de Linguagens. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Letras. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Membro do GT de Literatura e Ensino da ANPOLL. Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Historiografia, Cânone e Ensino. Presidente”. Presidente (2012-2013) da ABRAPLIP. Presidente (2017-2020) do Conselho Curador da Fundação de Apoio à Pesquisa, ao Ensino e à Cultura (FAPEC).

Wellington Furtado Ramos: Doutor em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Estudos de Linguagens. Membro Associado do GEL (Grupo de Estudos Linguísticos), da ABH (Associação Brasileira de Hispanistas), da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) e da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa). Foi Coordenador Adjunto de avaliação de obras literárias do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD LITERÁRIO 2018) do Ministério da Educação (MEC).

Ramiro Giroldo: Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Estudos de Linguagens. Coordenador do Laboratório de Estudos do Horror e da Violência na Cultura (LEHVIC) na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Dedica-se a investigar a utopia, a ficção científica nacional e as representações artísticas da violência e do horror.

João Luis Pereira Ourique: Doutor Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Realizou estágios de pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na Universidade Federal de Minas Gerais. Professor Associado da Universidade Federal de Pelotas. Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) ÍCARO da Universidade Federal de Pelotas. Editor da Revista Literatura e Autoritarismo (UFSM).

Douglas Eraldo dos Santos: Graduado em Letras (Português) pela Universidade Federal de Pelotas. Administra e publica conteúdos do blogue literário *Listas Literárias*, como artigos, avaliação de livros e entrevistas.

Paulo Bungart Neto: Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais. Professor Associado da Universidade Federal da Grande Dourados. Coordenador (2017-2019) do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados. É membro do Grupo de Trabalho (GT) de Literatura Comparada da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Lingüística (ANPOLL).

Danglei de Castro Pereira: Doutor em Letras Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Câmpus de São José do Rio Preto. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo. Professor Adjunto da Universidade de Brasília. Coordenador (2017-2019) do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso. Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Historiografia literária, cânone e ensino”. Membro da diretoria da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC (biênio 2017-2019). Membro do GT Literatura e ensino da ANPOLL. Membro da Rede PICNAB (Programa de Investigação científica Nantes, Aveiro e Brasília).

Henrique Nascimento: Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor do Instituto Federal do Pará (IFPA). Sua pesquisa de Mestrado foi desenvolvida com auxílio de bolsa da CAPES.

Rosicley Andrade Coimbra: Doutorando em Literatura e Lingüística na Universidade Federal de Goiás. Mestre em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados. Professor colaborador na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Cassilândia.

Angela Guida: Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso

do Sul. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Docente colaboradora no Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Educação Matemática da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Andre Rezende Benatti: Doutor em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto - nível IV da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Editor-chefe da REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS. Editor da Web Revista Linguagem, Educação e Memória. Editor da VaLittera - Revista Literária dos Acadêmicos de Letras. Membro da Asociación Internacional de Hispanistas – AIH, da Associação Brasileira de Hispanistas – ABH e da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC. Membro do GT de Ensino Superior do Fórum Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul. Presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Mato Grosso do Sul – APEEMS (2019-2020).

