

# ALETRIA

revista de estudios de literatura



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Reitor:** Jaime Arturo Ramírez; **Vice-Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida

**FACULDADE DE LETRAS**

**Diretora:** Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretor:** Rui Rothe-Neves

**COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**Coordenador:** Georg Otte; **Subcoordenadora:** Lyslei de Souza Nascimento;  
**Docentes:** Maria Zilda Ferreira Cury, Teodoro Rennó Assunção, Marcel de Lima Santos, Gustavo Silveira Ribeiro, Maria Juliana Gambogi Teixeira (titulares); Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Matheus Trevizam, Luiz Fernando Ferreira Sá, Constantino Luz de Medeiros e Márcia Maria Valle Arbex (suplentes);  
**Discentes:** Marcelo Rocha Brugger e Verônica Gomes Olegário Leite, (titulares);  
**Henrique Barros Ferreira e Joelma Rezende Xavier (suplentes); Secretária:** Leticia Magalhães Munaier Teixeira.

**EDITORA**

Márcia Maria Valle Arbex

**ORGANIZAÇÃO**

Julio Jeha (UFMG)

Lyslei de Souza Nascimento (UFMG)

**CAPA**

William Bouguereau, Dante et Virgile, 1850. Musée d'Orsay, Paris.

**SECRETÁRIA**

Stéphanie Paes Rodrigues

Úrsula Massula

**REVISÃO E NORMALIZAÇÃO**

Alda Lopes

Henrique Vieira

Olivia Almeida

Ricardo Alkimim

Stéphanie Paes Rodrigues

**FORMATAÇÃO**

Alda Lopes

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Leticia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago

e-ISSN: 2317-2096

# ALETRIA

revista de estudos de literatura



LITERATURA E MAL



27<sup>n.1</sup>

Jan.-Abr. 2017

© 2017, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (FALE/UFMG).

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 - Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 28 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG  
Setor de Publicações, sala 3025  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 - [www.letras.ufmg.br](http://www.letras.ufmg.br)

*e-mail*: [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# sumário

## APRESENTAÇÃO

*Julio Jeha*

*Lysley de Souza Nascimento* ..... 9

## LITERATURA E MAL

**O DISCURSO INDIRETO LIVRE EM *A FESTA DO BODE*, DE MARIO VARGAS LLOSA**

***FREE INDIRECT SPEECH IN THE FEAST OF THE GOAT, BY MARIO VARGAS LLOSA***

*Camila de Bona*

*Karina de Castilhos Lucena* ..... 13

**A VIDA MANCA: RAZÃO E GÊNESE DO DEGENERADO NA LITERATURA**

***THE LIMP LIFE: REASON AND GENESIS OF THE DEGENERATE IN THE LITERATURE***

*Luiz Augusto Contador Borges* ..... 37

**LE DÉPASSEMENT DE SOI PAR LA TRANSGRESSION DES INTERDITS  
CHEZ ARRABAL : QUAND L'ÉROTISME BRUTAL DEVIENT VECTEUR  
DE COMMUNION AVEC LE SACRÉ**

***SURPASSING ONESELF BY THE TRANSGRESSION OF TABOOS IN ARRABAL'S  
THEATRE: WHEN BRUTAL EROTICISM BECOMES A WAY OF COMMUNION  
WITH THE SACRED***

*Emilie Combes* ..... 53

<b>O MAL NA LITERATURA MEDIEVAL: O EXEMPLO DO ESTUDANTE INCONTINENTE</b> <i>THE EVIL IN MEDIEVAL LITERATURE: THE EXAMPLE OF THE INCONTINENT STUDENT</i> Daniel Padilha Pacheco da Costa .....	73
<b>MAL DE ESCRITA: ANTECIPAÇÃO DA MORTE E MUTILAÇÃO DO SENTIDO</b> <i>WRITING FEVER: ANTICIPATION OF THE DEATH AND MUTILATION OF THE SENSE</i> Piero Eyben .....	91
<b>O ÓDIO: “UMA POTÊNCIA NÃO IGUALÁVEL”: REPRESENTAÇÃO DO MAL POLÍTICO EM <i>APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA</i></b> <b>HATE: “AN UNEQUALED POWER”: REPRESENTATION OF POLITICAL EVIL IN <i>APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA</i></b> Marcelo Franz .....	109
<b>O MAL COMO PRINCÍPIO DE DESORDEM EM EDGAR ALLAN POE</b> <i>THE EVIL AS PRINCIPLE OF DISORDER IN EDGAR ALLAN POE</i> Maria Alice Ribeiro Gabriel .....	127
<b>ESPAÇO, CORPO, TRAUMA: RUTH KLÜGER E O CAMPO DE CONCENTRAÇÃO</b> <i>SPACE, BODY, TRAUMA: RUTH KLÜGER AND THE CONCENTRATION CAMP</i> Gabriel Alonso Guimarães .....	143
<b>DEATH AND THE MACHINE: J. G. BALLARD’S <i>CRASH</i></b> <b>MORTE E A MÁQUINA: <i>CRASH DE J. G. BALLARD</i></b> Pedro Groppo.....	161
<b>UMA ARANHA EM AGONIA</b> <i>A SPIDER IN AGONY</i> Olga Donata Guerizoli Kempinska .....	181
<b>UMA VISADA ANTI-HUMANISTA: O MAL EM <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i>, DE LÚCIO CARDOSO, E <i>MEMÓRIAS DE LÁZARO</i>, DE ADONIAS FILHO</b> <b><i>A ANTI-HUMANIST REGARD: EVIL IN CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA, BY LUCIO CARDOSO, AND MEMÓRIAS DE LÁZARO, BY ADONIAS FILHO</i></b> Ludimila Moreira Menezes .....	197

<p><b>O MAL QUE SE REPARA: VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES</b>  <b>NOS CONTOS DE GONÇALO FERNANDES TRANCOSO</b>  <i>AN EVIL TO BE REPAIRED: VIOLENCE AGAINST WOMEN IN THE TALES</i>  <i>OF GONÇALO FERNANDES TRANCOSO</i>  <i>Luís André Nepomuceno</i> .....</p>	211
<p><b>LE VIOL, UNE VARIABLE DU MAL DANS QUELQUES ROMANS</b>  <b>CAMEROUNAIS</b>  <i>RAPE, A VARIABLE OF EVIL IN SOME CAMEROONIAN NOVELS</i>  <i>Pierre Suzanne Eyenga Onana</i> .....</p>	229
<p><b>APRENDER A LER, APRENDER A CAIR: LITERACIA E TRANSGRESSÃO</b>  <b>EM “THE PUPIL”, DE HENRY JAMES, E “MISSA DO GALO”,</b>  <b>DE MACHADO DE ASSIS</b>  <i>LEARNING HOW TO READ, LEARNING HOW TO FALL: LITERACY AND TRANSGRESSION</i>  <i>IN HENRY JAMES’S “THE PUPIL” AND MACHADO DE ASSIS’S “MISSA DO GALO”</i>  <i>Amândio Reis</i> .....</p>	249
<p><b>BEM-AVENTURADOS OS QUE PODEM IMPUNEMENTE PRATICAR O MAL:</b>  <b>“A CAUSA SECRETA”, DE MACHADO DE ASSIS</b>  <i>BLESSED ARE THOSE WHO CAN DO EVIL WITHOUT BEING PUNISHED:</i>  <i>“A CAUSA SECRETA” BY MACHADO DE ASSIS</i>  <i>André Luis Rodrigues</i> .....</p>	271
<p><b>O JEITO DE ANTONIO CARLOS VIANA MATAR LAGARTAS</b>  <i>THE WAY ANTONIO CARLOS VIANA KILLS CATERPPILARS</i>  <i>Josalba Fabiana Santos</i> .....</p>	287
<p><b>ASPECTS DU MAL ET DE LA MÉCHANCETÉ CHEZ SADE</b>  <i>ASPECTS OF EVIL AND VILLAINY IN SADE</i>  <i>Amirpasha Tavakkoli</i> .....</p>	303
<p><b>O FERVOROSO FAUSTO DE “A VESTAL!”</b>, DE ÁLVARO DO CARVALHAL  <i>THE FERVENT FAUSTO IN “A VESTAL”, BY ÁLVARO DO CARVALHAL</i>  <i>Fernando Vidal Variani</i>  <i>Antonio Augusto Nery</i> .....</p>	315

## VARIA

**SIMULAR, DISSIMULAR, ESCLARECER: O PENSAMENTO UTÓPICO DE FRANCIS BACON ENTRE A FÁBULA E A PROPOSTA POLÍTICA**  
*TO SIMULATE, TO DISSIMULATE, TO ELUCIDATE: FRANCIS BACON'S UTOPIAN THOUGHT BETWEEN THE FABLE AND THE POLITICAL PROPOSAL*  
*Helvio Moraes* ..... 337

**A CONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE EM *OF MICE AND MEN*, DE JOHN STEINBECK**  
*THE CONSTRUCTION OF MASCULINITY IN OF MICE AND MEN BY JOHN STEINBECK*  
*Ânderson Martins Pereira*  
*Daniele Gallindo Gonçalves Silva* ..... 363

**COMO ESCREVER MAL: O CASO CÉSAR AIRA**  
*HOW TO WRITE POORLY: THE CÉSAR AIRA CASE*  
*Victor da Rosa* ..... 381

**AUGUSTO DE CAMPOS: POESIA DE INVENÇÃO E METAMORFOSE DO SIGNO**  
*AUGUSTO DE CAMPOS: INVENTION POETRY AND SIGN METAMORPHOSIS*  
*Renata Sammer* ..... 397

## RESENHAS

**CHAVAUD, FRÉDÉRIC; RAUCH, ANDRÉ; TSIKOUNAS, MYRIAM (ORG.). *LE SARCASME DU MAL*. RENNES: PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES, 2016.**  
*Soumaya Midouch* ..... 419

**GIORGI, FABRIEL. *FORMAS COMUNS: ANIMALIDADE, LITERATURA, BIOPOLÍTICA*. TRAD. CARLOS NOUGUÉ. RIO DE JANEIRO: ROCCO, 2016. (COLEÇÃO ENTRECRÍTICAS).**  
*Rafaela Scardino* ..... 423

# apresentação

Para Georges Bataille, como para William Blake antes dele, bem e mal se correlacionam numa coincidência de contrários que promove, sobretudo, reflexões sobre a criação e as suas inúmeras formas de representar o sonho, o desejo, o real.

O bem, que tem por objetivo um tipo de realização do potencial humano sustentado por uma ideia de razão e verdade, é, de acordo com Bataille, muitas vezes, atrofiante. O mal, por sua vez, com suas necessárias transgressões, cumpre, na arte, a importante função de mover fronteiras e ampliar o olhar.

O mal só pode existir como infrações na ordem social, obstáculo à perpetuação da espécie ou quebra voluntária de tabus. O mal se traduz, portanto, na manifestação do desejo de liberdade e soberania, de paixão e de superação de limites. Ao operar no reino do sagrado, do desconhecido e do gozo do instante motivado pela confrontação com a inevitabilidade da morte, a arte aspira a eternidade.

Assim, a cumplicidade essencial entre a literatura e o mal, apontada por Bataille em 1957 desde a publicação de *A literatura e o mal*, delinea, de forma paradigmática, os artigos apresentados neste número da revista Aletria.

Do mal como elemento constitutivo da escrita, aliciando, para sua inscrição, a morte, o corpo e o autoextermínio, até as reflexões éticas sobre as aproximações entre o humano e o animal, passando por manifestações do sagrado, do erótico e das instâncias do poder que advém dos embates do sujeito com essas categorias, espera-se com esta publicação contribuir para a reflexão sobre o estatuto do mal como potência criativa, observando suas peculiaridades e suas possibilidades.

Julio Jeha  
Lyslei Nascimento



# Literatura e Mal





**O discurso indireto livre em *A festa do bode*,  
de Mario Vargas Llosa**

***Free indirect speech in The Feast of the Goat*,  
by Mario Vargas Llosa**

Camila de Bona

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil  
camidebona@gmail.com

Karina de Castilhos Lucena

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil  
kclucena@gmail.com

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é analisar como o discurso indireto livre se configura na obra *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa, especialmente com o personagem ditador da República Dominicana, de 1930 a 1961, Rafael Leónidas Trujillo. Em obra publicada em 2005, o crítico literário Franco Moretti defende que o escritor peruano nos apresenta a mente de seu personagem sem que ela passe por filtros julgadores, graças à maestria do uso do indireto livre, por meio do qual o “mal” do ditador é sublimado. Verificamos neste estudo que a afirmação de Moretti parece não proceder à luz de uma análise mais acurada.

**Palavras-chave:** discurso indireto livre; romances de ditador; *A festa do bode*; Mario Vargas Llosa.

**Abstract:** The objective of this article is to analyze how free indirect discourse is configured in Mario Vargas Llosa’s *Festa do Bode*, especially with the dictator of the Dominican Republic from 1930 to 1961, Rafael Leonidas Trujillo. In a paper published in 2005, the literary critic Franco Moretti argues that the Peruvian writer introduces us to the mind of his character without passing through judging filters, thanks to the mastery of the use of free indirect speech, by means of which the dictator’s ‘evil’ is

sublimated. We verified in this study that Moretti's statement does not proceed in a more accurate linguistic and literary analysis.

**Keywords:** indirect free speech; dictator's novels; *A festa do bode*; Mario Vargas Llosa.

Recebido em: 29 de novembro de 2016.

Aprovado em: 18 de maio de 2017.

## Introdução

Em obra publicada em 2005, o crítico literário Franco Moretti defende, sobre o discurso indireto livre, que em *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa, “a técnica desloca-se para o centro do quadro e libera todo o seu potencial polêmico”.<sup>1</sup> Segundo o pesquisador, o escritor peruano nos apresenta a mente de seu personagem sem que ela passe por filtros julgadores – tudo isso graças à maestria no uso do indireto livre. A contundente afirmação de Moretti é nosso ponto de partida para o desenvolvimento deste artigo.

O objetivo deste trabalho é analisar como o discurso indireto livre se configura na literatura, especialmente na obra *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa, e como, de certa forma, o “mal” do ditador é sublimado por meio dele. Para tanto, na seção 1, abordaremos as considerações linguísticas e sociológicas acerca do discurso de outrem já estudadas por Bakhtin,<sup>2</sup> Banfield<sup>3</sup> e Wood.<sup>4</sup> Na seção seguinte, nosso foco está na emergência dessa forma na literatura do século XIX, na qual autores como Jane Austen e Gustave Flaubert ganham destaque, tendo em vista a relação passível de ser estabelecida entre a técnica do discurso indireto livre e os aspectos da realidade social que contribuíram para a sua afirmação. Na seção 3, abordaremos os chamados “romances de ditador” da literatura latino-americana, com especial foco nas implicações do uso do indireto livre no romance de Vargas Llosa, que recria uma República Dominicana de meados do século XX, mas cuja publicação data de 2000. Na medida do possível, correlacionaremos o uso do indireto livre

---

<sup>1</sup> MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 149.

<sup>2</sup> BAKHTIN. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Originalmente publicado em 1929.

<sup>3</sup> BANFIELD. *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*.

<sup>4</sup> WOOD. *Como funciona a ficção*.

em *A festa do bode* com o uso da técnica nos romances do século XIX analisados, para verificarmos se a afirmação de Moretti ainda procede em uma análise linguística e literária mais acurada.

Dito isso, passemos ao trabalho.

### **Sobre os discursos de outrem**

Quando se trata de fazer referência ao discurso de um outro, os livros didáticos e as gramáticas de forma geral apresentam três possibilidades: o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre. O primeiro se caracteriza, grosso modo, por reproduzir fielmente as vozes dos personagens, introduzidas por verbos de comunicação e sinais de pontuação condizentes (exemplo 1). Já no discurso indireto, uma terceira pessoa (narrador) ganha voz para reproduzir o que foi dito por um determinado personagem (exemplo 2), por meio do uso de conjunção integrante, da adequação de pessoas e tempos verbais e, quando necessário, da adequação de pronomes e advérbios. O discurso indireto livre (exemplo 3), por sua vez, é caracterizado como o discurso escrito por um narrador cujo(s) personagem(s) tem voz própria, configurando-se como uma mistura do discurso direto e do indireto, já que as duas vozes se fundem.

- 1) Trujillo disse: – Acordei paralisado por uma sensação de catástrofe.
- 2) Trujillo disse que acordara paralisado por uma sensação de catástrofe.
- 3) Acordou paralisado por uma sensação de catástrofe.<sup>5</sup>

Em “Para uma história das formas da enunciação das construções sintáticas”, terceira parte de seu *Marxismo e filosofia da linguagem*, Mikhail Bakhtin defende a premente necessidade de analisar o fenômeno altamente produtivo do discurso citado (discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre), as modificações desses esquemas e as variantes dessas modificações que se encontram na língua e que servem para a transmissão das enunciações de outrem em um contexto monológico coerente. O autor defende que essas questões não foram

---

<sup>5</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 23.

suficientemente estudadas, tendo em vista que ninguém foi capaz de discernir os problemas de significação gerados para a linguística. Segundo Bakhtin, foi justamente a orientação sociológica, com interesse científico pela língua, que permitiu descobrir toda a significação metodológica e o aspecto revelador desses fatos.

É de extrema importância termos em mente que a forma escolhida por determinados autores para transmitir o discurso do outro é sintomática de sua época e das ideologias vigentes. Bakhtin aponta que quanto mais dogmática for a palavra, menos a apreensão apreciativa admitirá a passagem do verdadeiro ao falso, do bem ao mal, e mais impessoais serão as formas de transmissão de discurso do outro. Dentro de uma situação em que todos os julgamentos sociais de valor são divididos em alternativas nítidas e distintas, não há lugar para uma atitude positiva e atenta a todos os componentes individualizantes da enunciação de um outro. Uma postura autoritária como tal pode ser encontrada em textos do francês medieval e do russo antigo, os quais são elucidativos de um tipo racionalista de dogmatismo que trata de maneira semelhante o componente individual do discurso. Neste quadro, o didatismo impera, juntamente com as vertentes analisadoras do conteúdo do discurso indireto e as variantes retóricas do discurso direto. Além disso, as fronteiras que separam o discurso citado do resto da enunciação são bastante nítidas.

O discurso indireto livre traz justamente o oposto dessa nitidez de fronteiras. O narrador as apaga deliberadamente para colori-lo com suas próprias entoações, sejam elas de ironia, de desprezo ou de encantamento. Esse tipo, segundo Bakhtin, é característico da época do Renascimento, mais precisamente do fim do século XVII e de todo o século XIX. Nesse período, o dogmatismo autoritário tende a desaparecer, dando espaço a um certo relativismo das apreciações sociais, o que é favorável a uma apreensão positiva de todas as nuances particulares do pensamento, das opiniões, dos sentimentos e das emoções.

Tendo em vista que as formas do discurso direto e do discurso indireto são condicionadas por um verbo introdutório – tais como *disse*, *pensou* –, o narrador joga sobre o herói a responsabilidade daquilo que é dito. De acordo com Bakhtin, diferentemente, no discurso indireto livre, graças à omissão de verbos introdutórios, o autor apresenta a enunciação do herói como se ele mesmo se encarregasse dela, como se se tratasse de fatos e não de simples pensamentos. Com isso em vista, no fenômeno linguístico objetivo do discurso indireto livre, temos uma

combinação das entoações da personagem (empatia) e das entoações do autor (distanciamento) dentro dos limites de uma mesma e única construção linguística.

No discurso em questão, a dominante se desloca para o discurso citado. O contexto narrativo perde a considerável objetividade que lhe é inerente em relação ao discurso citado; com isso, a narração passa a ser percebida como subjetiva. O discurso do narrador é tão individualizado e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o das personagens. A posição deste narrador é fluida, tal como a posição das várias personagens representadas na obra. Pode-se dizer, portanto, que o discurso indireto livre é a forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado.

Para melhor analisar como se dá esse enfraquecimento de fronteiras, Ann Banfield argumenta que o discurso indireto livre é um estilo de narrativa em que não se pressupõe um falante/ouvinte ou um narrador/leitor. O discurso pode ser introduzido por verbos que não podem introduzir o discurso direto nem o discurso indireto – verbos de consciência, que expressam crenças, sensações, reflexões. De acordo com a autora, o indireto livre preenche um hiato na gramática ao licenciar que expressões possam ser introduzidas por esses tipos de verbos.<sup>6</sup> É como se esse estilo conseguisse capturar algo entre o discurso e o pensamento, articulando o fluxo de consciência. Essa técnica evita sugerir que o real processo de reflexão e sensação ocorre como discurso interno ao distanciar a linguagem que o reproduz da comunicação verbal.

Para Wood, o discurso indireto livre tem recebido diversas outras denominações entre os romancistas, tais como “terceira pessoa íntima” ou “entrar no personagem”. Segundo o crítico literário, graças a esse discurso, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também por meio dos olhos e da linguagem do narrador.<sup>7</sup> Habita-se, concomitantemente, a onisciência e a parcialidade: “ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver”.<sup>8</sup>

No entanto, Wood defende que não há apenas dois estilos de linguagem a serem conciliados – não há apenas o estilo do autor e o do

---

<sup>6</sup> BANFIELD. *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*.

<sup>7</sup> WOOD. *Como funciona a ficção*

<sup>8</sup> WOOD. *Como funciona a ficção*, p. 23.

personagem. Há um terceiro, o que se chamaria de *linguagem do mundo*, a linguagem herdada da fala cotidiana, dos jornais, da publicidade, dos blogs, dos e-mails. A argumentação de Wood está em consonância com a de Bakhtin, o qual defende que, independentemente das intenções que um falante pretenda transmitir, ele nunca criará um novo esquema linguístico por si só. As intenções subjetivas dos falantes dependem das tendências na comunicação socioverbal que, por sua vez, dependem de fatores socioeconômicos.

Para que se constituísse essa forma de percepção completamente nova do discurso de outrem, que encontrou sua expressão no discurso indireto livre, foi preciso que se produzisse alguma mudança, alguma comoção no interior das relações sócio-verbais e da orientação recíproca das enunciações.<sup>9</sup>

Na seção seguinte, veremos que realidade social forneceu as condições para o surgimento do discurso indireto livre, um discurso no qual a narrativa é construída na tonalidade do personagem, e o discurso do personagem na tonalidade do narrador.

### **Discurso indireto livre: a emergência da forma na literatura do século XIX**

Franco Moretti defende que o estilo indireto livre é uma mistura de discurso indireto e direto, tomando do primeiro os tempos verbais e os pronomes, e do segundo o tom e a ordem da frase. Mostrar as emoções dos personagens por meio de um maior distanciamento: essa seria uma estranha mistura que, por sua natureza dual (emoção/distanciamento) é capaz de se coadunar perfeitamente, segundo Moretti, com a socialização moderna – as vibrações da voz individual se inserem em uma “moldura impessoal e abstrata”.<sup>10</sup> Segundo o autor, essa terceira voz que emerge no discurso indireto livre seria uma voz intermediária e quase neutra entre a do personagem e a do narrador, ou seja, a voz entre o individual e o social: a voz de um indivíduo socializado, com todas as tensões decorrentes disso.

---

<sup>9</sup> BAKHTIN. *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 173.

<sup>10</sup> MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 139.

Ao longo do século XIX, o lado social e objetivo do estilo indireto livre, segundo Moretti, predominou. Isso é possível de ser averiguado em Austen, Dostoiévski, Zola, Flaubert. Um exemplo de Austen, presente na obra *Orgulho e preconceito* (1813), ilustra as considerações do autor:

Começava agora a compreender que ele era exatamente o homem que, em natureza e talentos, mais lhe conviria. Sua inteligência e temperamento, embora diferentes do dela, corresponderiam a todos os seus desejos. Era uma união que traria vantagens para ambos: com a espontaneidade e alegria dela, o gênio dele se suavizaria, suas maneiras melhorariam; e, com o raciocínio, a cultura e o traquejo social que ele possuía, os benefícios dela seriam ainda maiores.<sup>11</sup>

Neste trecho, podemos perceber que o tom da enunciação pertence à personagem de Austen, enquanto as marcas formais de concordância verbal e pronominal estão em terceira pessoa. Moretti aponta que o efeito causado pelo discurso indireto livre é uma sensação ambígua no leitor: ao mesmo tempo em que nos sentimos mais próximos da personagem, tendo em vista que o efeito do narrador se rarefaz, também nos sentimos mais distantes, já que a personagem narra a si mesma e, por consequência, se afasta.<sup>12</sup> No entanto, mesmo que essa forma pareça pairar no ar no início do século XIX, apenas Austen, segundo o autor, é capaz de fazer um bom uso da técnica. Por quê?

Em geral, o indireto livre não aparece ao acaso, mas em pontos específicos do texto, isto é, próximo das grandes reviravoltas da narrativa: momentos de dúvida, temor, excitação e sobretudo [...] nostalgia. Nesses momentos críticos há por assim dizer um excedente de intensidade que permite “saltar” da história ao discurso, vencendo a distância – que estruturalmente é enorme – entre a voz da personagem e a do narrador.<sup>13</sup>

Contudo, argumenta o autor, esses momentos também seriam ideais para o exato oposto do indireto livre, ou seja, para o narrador extrair

---

<sup>11</sup> AUSTEN. *Orgulho e preconceito*, p. 316.

<sup>12</sup> MORETTI. O século sério.

<sup>13</sup> MORETTI. O século sério, p. 27.

a moral dos acontecimentos, refletindo sobre as consequências de uma atitude considerada equivocada. Aqui temos uma possível bifurcação para os escritores: ou realçam a superioridade moral do narrador com um trecho didático, ou exprimem a cumplicidade entre narrador e personagem por meio do indireto livre. E, segundo Moretti, o que está em jogo nesse momento não é o domínio de uma técnica ou de outra, mas antes o que se entende por literatura:<sup>14</sup> seria primordialmente um didatismo?

Tendo em vista que os escritores contemporâneos a Austen (como Mary Charlton, por exemplo) renunciam ao indireto livre pela vertente didática deliberadamente, cabe perguntarmo-nos como e por que motivos Austen foi capaz de deixar fermentar essa forma e ser mais flexível que seus colegas na época. A tese de Moretti está no chamado “processo de socialização moderno”, o qual evita anular as especificidades individuais ao diluí-las, tornando-as compatíveis com as relações sociais.<sup>15</sup> Para tanto, segundo o autor, o estilo indireto livre é a técnica ideal para dar forma a esse processo, tendo em vista que deixa um espaço livre e variável à voz individual ao mesmo tempo em que mistura e subordina a expressão individual a um tom abstrato e superpessoal característico do narrador. Portanto, mesmo que o indireto livre seja tolerante às percepções dos personagens, ele é, antes de tudo, uma técnica do social, não do individual, haja vista que, tomando o excerto de *Orgulho e preconceito* referido anteriormente: “O tom emotivo permanece aquele de Elizabeth, subjetivo, de discurso direto, mas é um tom que se inclina ao valor mais alto que é a inteligência ‘objetiva’ (isto é, socialmente aceita) das coisas. ‘A heroína que erra’ [...] aprendeu a se corrigir.”<sup>16</sup>

Moretti aponta que um dos motivos pelos quais Austen se diferencia de suas contemporâneas no uso do indireto livre é pelo fato de seu senso de realidade sugerir que no horizonte não há anarquia política nem desagregação das relações pessoais, apenas um compromisso entre os componentes da classe dominante, o qual condiz com a mistura de conceitos tradicionais e emergentes. A mistura desses conceitos, por sua vez, repercute também na utilização de uma forma linguística que é, por natureza, heterogênea na dualidade direto-indireto. A coexistência do conservadorismo e do otimismo em Austen evidencia que, em sua

---

<sup>14</sup> MORETTI. O século sério.

<sup>15</sup> MORETTI. O século sério.

<sup>16</sup> MORETTI. O século sério, p. 30.

época, já não havia mais necessidade de adornos didáticos, nem o que temer com certa margem de ambiguidade deixada pela técnica – “o jogo já estava ganho”.

Segundo Moretti, os primeiros passos do indireto livre foram dados por Jane Austen. Já no início da segunda metade do século XIX, a técnica amadurece com Flaubert em *Madame Bovary* (1857), tendo em vista que a obra é considerada “a consumação lógica daquele processo que subtraiu da literatura europeia as suas antigas funções didáticas: o narrador que tudo sabe e tudo julga sai de cena, substituído justamente por doses maciças de indireto livre.”<sup>17</sup>

Quanto às possíveis consequências, na época, do uso dessa técnica, tivemos uma divisão de opiniões. Houve os que encararam o indireto livre como uma espécie de ruptura política, que colocaria o romance europeu em conflito com a cultura dominante e obrigaria o leitor a uma intrigante incerteza de juízo, trazendo à tona problemas de moral pública que, teoricamente, já pareceriam estar resolvidos.

Segundo o procurador Ernest Pinard, Flaubert ameaçou a ordem constituída já que não haveria, de acordo com ele, ninguém que pudesse condenar Emma no romance, nenhuma personagem virtuosa que visse o adultério como uma ação condenável. O trecho a seguir, que evidencia a técnica do indireto livre, é representativo dessa ambiguidade que, consoante Pinard, seria capaz de colocar a “ordem dominante” em perigo.

Ela repetia para si mesma: “Tenho um amante! Tenho um amante!”, deleitando-se com essa ideia como se outra puberdade lhe tivesse chegado. Ia enfim possuir aquelas alegrias do amor, aquela febre de felicidade por que tanto tinha esperado. Entrava em algo diferente, onde tudo seria paixão, êxtase e delírio; uma imensidão azul a envolvia, o auge do sentimento brilhava em sua mente, a existência comum só aparecia ao longe, muito distante, na sombra entre os intervalos daquelas alturas.<sup>18</sup>

Diferentemente, a outra opinião encara a técnica de forma oposta, sendo sintomática de uma maior flexibilidade e eficácia, haja vista que os novos tempos não mais comportariam formas antiquadas de controle

---

<sup>17</sup> MORETTI. O século sério, p. 31.

<sup>18</sup> FLAUBERT. *Madame Bovary*, p. 112.

social. Moretti analisa a situação de forma ainda levemente diversa e se pergunta: as palavras de Emma são realmente de Emma?<sup>19</sup> A conclusão à que chega é a de que não – quem de fato está falando por meio do discurso indireto livre são os romances sentimentais lidos pela personagem quando moça, romances que a ludibriaram. Portanto, personagem e narrador perdem a distinção de suas vozes: as mesmas são suplantadas pelo tom abstrato e sempre igual da ideologia corrente da época.

Em uma sociedade já de todo homogênea [...], o estilo indireto livre se mostra assustadoramente inerte diante da ideologia dominante [...]. A socialização cultural se operou a fundo: das tantas vozes que havia, restou apenas “um nível intelectual médio, em torno do qual oscilam as diferenças individuais de cada um dos burgueses”.<sup>20</sup>

Em *A orgia perpétua* (1975), Vargas Llosa traça algumas considerações sobre o discurso indireto livre em Flaubert. O autor aponta que a raiz do indireto livre é a ambiguidade, uma confusão de ponto de vista que não é do narrador nem do personagem. Flaubert assinalava a troca de narrador onisciente para narrador-personagem ainda por meio de itálico e, segundo Llosa, essa ênfase na forma só é prescindível nos romancistas modernos graças à audácia desse escritor no século XIX. De acordo com o escritor peruano, há vantagens significativas para o relato no uso dessa técnica, dentre elas: “[...] agilizam-no, condensam-no e ao mesmo tempo – fato essencial para a natureza totalitária de um romance – permitem que a parte (a frase, o parágrafo) reproduza essa totalidade que o conjunto do romance aspira alcançar.”<sup>21</sup>

Além disso, os itálicos em Flaubert não significam apenas mudanças de narrador, tendo em vista que, em muitos casos, as vozes dos personagens se intrometem na voz do relator para pronunciar lugares-comuns. Essas frases, portanto, compõem a ideologia corrente daquele mundo fictício: “são expressões adotadas por uma comunidade [...] nas quais ficaram impressos preconceitos, convicções, uma maneira de ver a realidade [...]”.<sup>22</sup> No caso de *Madame Bovary*, o discurso indireto livre dá voz a uma

<sup>19</sup> MORETTI. O século sério.

<sup>20</sup> MORETTI. O século sério, p. 32.

<sup>21</sup> LLOSA. *A orgia perpétua*, p. 234.

<sup>22</sup> LLOSA. *A orgia perpétua*, p. 237.

mentalidade estreita, de uma classe conformista e classista, convencida de que cada um deve se contentar com o que tem, sem tentar sair de seu status econômico-social. Llosa aponta que, surpreendentemente, as vozes que constituem o mais dinâmico da narração, haja vista ser o personagem se dirigindo sem intermediários ao leitor, acaba por ser, concomitantemente, as vozes mais mortas, mais conformadas.

Vargas Llosa defende que a astúcia do indireto livre em *Madame Bovary* está ligada, diretamente, ao recorte da onisciência do narrador: ele já não sabe mais tudo; seu poder diminui, iguala-se ao de um personagem. Além disso, antes de Flaubert, os romances continham monólogos; os personagens, em geral, falavam entre si, contavam uns aos outros o que sentiam e pensavam. Segundo Llosa, é justamente aí que reside a diferença: se os personagens falavam, não pensavam sobre si. Mesmo se o narrador diz que seu personagem está pensando sobre determinado assunto, o que ele está pensando passará pelo filtro do relator – um filtro lógico, que analisa a subjetividade de fora. Diferentemente, o estilo indireto livre, ao relativizar o ponto de vista, consegue uma via de entrada para a vida do personagem, uma certa aproximação com sua interioridade. Com isso, o leitor tem a impressão de estar escutando ou vendo uma consciência em movimento, “antes e sem necessidade de que se converta em expressão oral, ou seja, sente que participa de uma subjetividade”.<sup>23</sup>

No fim de suas considerações acerca dessa técnica em Flaubert, Vargas Llosa afirma contundentemente que o indireto livre significou o primeiro grande passo do romance para narrar de forma indireta os processos mentais, para descrever a intimidade dos personagens, não por suas manifestações exteriores, como atos ou palavras, nem pela interpretação de um narrador ou de um monólogo, mas sim pela representação através de uma escrita que parece situar o leitor no centro da subjetividade do personagem.

No decurso do século XIX, o indireto livre, como reflexo de um empenho na busca por mudar o imaginário da Europa e torná-lo menos afeito aos adornos romanescos, teve uma proeminência consideravelmente objetiva. No entanto, se os tempos mudam, as formas linguísticas também hão de mudar. No século XX, ainda segundo Moretti, autores como Proust, Woolf e Joyce trabalharam com uma vertente mais

---

<sup>23</sup> LLOSA. *A orgia perpétua*, p. 240.

subjetiva do discurso indireto livre, na qual o campo de observação estava mais centrado nos estratos inconscientes da vida psíquica. Houve um retorno aos excessos sentimentais, um ódio fervoroso ao realismo e um reencantamento da experiência da modernidade por meio do realismo mágico, tão caro aos latino-americanos.

Outra vertente que teve destaque na segunda metade do século passado foram os chamados “romances de ditador”, categoria na qual encontramos o romance que se configura como nosso principal objeto de estudo, qual seja *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa. Na próxima seção, abordaremos as implicações desses romances e as razões pelas quais o escritor peruano se destaca na técnica do indireto livre.

### **O romance de ditador *A festa do bode* (2000) e o uso do discurso indireto livre**

Em um congresso latino-americano de escritores, foi aventado um plano: um grupo de romancistas decidiu que cada um se dedicaria à escrita de uma obra centrada na figura de um ditador de seu respectivo país. Lançadas quase que simultaneamente, *O recurso do método* (1974), de Alejo Carpentier, *Eu o supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos e *O outono do patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, inauguraram uma categoria literária que foi definida como “romance de ditador”. As obras citadas, ao contrário de outros romances precedentes, apresentam o ditador como protagonista da narrativa, favorecendo um escrutínio detalhado tanto de sua ação política como de sua personalidade.

Assim, além do retrato de um regime ditatorial, estes livros se concentram na análise das complexas características pessoais que identificam a individualidade dos mandatários. Embora aparentemente tratem da mesma temática abarcada pelas narrativas existentes até então, e que consiste em denunciar as mazelas da ditadura através da obra romanesca, estes livros introduzem também o relato sobre o ditador enquanto ser humano e social.<sup>24</sup>

A pesquisadora Márcia Hoppe Navarro defende que Carpentier, Roa Bastos e García Márquez não apresentam seus protagonistas como

<sup>24</sup> NAVARRO. *O romance de um ditador*, p. 14.

essencialmente maus: seus personagens são descritos como seres concretos, complexos e profundos.<sup>25</sup> Neles se conjugam o positivo e o negativo, o bem e o mal, o belo e o feio, tanto externa quanto internamente. Eles restauram a dimensão humana dos ditadores e, neste sentido, foram considerados textos revolucionários. Alguns críticos acusaram os escritores de apostasia política, vendo suas obras como representativas de uma ruptura com suas visões de mundo de cunho marxista.

Pelo contrário, Navarro defende que as três obras fundamentam-se claramente em categorias do discurso marxista.<sup>26</sup> A apropriação dessa perspectiva teórica varia sutilmente de autor para autor, mas todos expressam a visão marxista de desenvolvimento social e a oposição de Marx a todas as formas de opressão política e de exploração econômica.

Moretti aponta que, no mais das vezes, os ditadores ambicionam “objetivar a própria (e patológica) interioridade nas poses monumentais de uma pessoa pública”.<sup>27</sup> Nos ditadores de Roa Bastos, Carpentier e García Márquez, há ainda uma predominância da primeira pessoa relativamente ao discurso indireto livre. Já em *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa, publicado em 2000, “a técnica desloca-se para o centro do quadro e libera todo o seu potencial polêmico”.<sup>28</sup> Segundo Moretti, o peruano nos apresenta a mente do ditador sem que ela passe por filtros julgadores.

Vejamos se isso de fato procede ao analisarmos trechos da obra em questão.

### ***A festa do bode* (2000)**

No romance *A festa do bode*, publicado em 2000, Mario Vargas Llosa recria uma República Dominicana sob o regime do general Rafael Leónidas Trujillo, o qual esteve no poder de 1930 a 1961. O livro é dividido em capítulos que abordam, basicamente, três facetas do regime: a do ditador e de seu círculo mais próximo, no último ano de seu governo, com suas intrigas e assassinatos; a de um grupo de dissidentes do regime,

---

<sup>25</sup> NAVARRO. *O romance de um ditador*.

<sup>26</sup> NAVARRO. *O romance de um ditador*.

<sup>27</sup> MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 148.

<sup>28</sup> MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 149.

que preparam um golpe ao general; e a de Urania, filha de um dos homens de confiança de Trujillo, uma das vítimas da insaciável fome de poder do ditador e da total subserviência de seu pai ao regime.

O discurso indireto livre é trabalhado em vários personagens, mas o foco de nossa análise se restringe ao personagem ditador. A seguir, apresentamos alguns trechos em que Vargas Llosa se mostra exímio no uso da técnica, destacando alguns substantivos, adjetivos, verbos e frases interrogativas que são próprios da linguagem do personagem ditador. Ao fim dos trechos, tecemos comentários acerca, também, do conteúdo dos mesmos, tendo em vista que eles foram selecionados para este artigo com o objetivo de dar uma visão abrangente de como o personagem é apresentado nos seis capítulos em que é protagonista.

#### *Trecho 1*

Pensou com gratidão no sargento Gittleman. *Um gringo leal e desinteressado, naquele país de sacanas, vampiros e imbecis. Por acaso os Estados Unidos tiveram algum amigo mais sincero do que ele nos últimos trinta e um anos? Que governo os apoiou mais na ONU? Qual foi o primeiro país a declarar guerra à Alemanha e ao Japão? Quem recheou com mais dólares os bolsos dos representantes, senadores, governadores, prefeitos, advogados e jornalistas dos Estados Unidos?* O pagamento que recebia: as sanções econômicas da OEA, para agradar aquele *escurinho* do Rómulo Betancourt e continuar *mamando* o petróleo venezuelano. Se Johnny Abbes tivesse feito as coisas direito, e a bomba tivesse arrancado a cabeça *daquele veado* do Rómulo, não haveria sanções e *os imbecis dos americanos* não ficariam *amolando* com essa história de soberania, democracia e direitos humanos. Mas, nesse caso, ele não descobriria que, *naquele país de duzentos milhões de escrotos*, tinha um amigo como Simon Gittleman. Capaz de iniciar uma campanha pessoal em defesa da República Dominicana, lá em Phoenix, Arizona, onde tinha negócios desde que saiu dos marines. *Sem pedir um tostão!* Ainda havia homens assim entre os marines. *Sem pedir nem cobrar!* Que lição para os *sanguessugas* do Senado e da Câmara de Representantes *que ele engordava havia tantos anos*, sempre querendo mais cheques, mais

concessões, mais decretos, mas renúncias fiscais, e que agora, quando mais precisava deles, se faziam de desentendidos.<sup>29</sup>

*Trecho 2*

A indignação apagou a lembrança desagradável da Casa de Caoba. *Porra! Porra!* Aquilo não era um inimigo que ele pudesse derrotar como as centenas, milhares de inimigos que havia enfrentado e vencido, ao longo dos anos, comprando, intimidando, matando. Vivia dentro dele, carne da sua carne, sangue do seu sangue. E o estava destruindo justamente quando mais precisava de força e saúde. *A garotinha-esqueleto* lhe dera azar.<sup>30</sup>

*Trecho 3*

Nunca tinha precisado de muitas horas de sono; desde jovem, em San Cristóbal, ou quando era chefe de guardas rurais no engenho Boca Chica, quatro ou cinco horas eram suficientes, mesmo se tivesse bebido e *trepado* até o amanhecer.<sup>31</sup>

*Trecho 4*

Sentiu na boca do estômago a acidez que o atacava toda vez que pensava nos filhos, *uns fracassos bem-sucedidos, umas desilusões*. Jogando polo em Paris e *comendo as francesas*, enquanto o pai enfrentava a batalha mais dura da sua vida!<sup>32</sup>

*Trecho 5*

*Uns boêmios, uns desocupados sem caráter nem ambição, bons só para a farra*. Os dois tinham puxado a seus irmãos, não a ele. *Uns inúteis*, como o Negro, Petán, Pipí, Aníbal, a *cambada de safados, parasitas, zangões e zés-ninguém* que eram seus irmãos. Nenhum deles tinha um milionésimo da sua energia, vontade ou visão. *O que iria acontecer com este país quando ele morresse?* Vai ver Ramfis nem era tão bom de cama como dizia a fama que os *puxa-sacos* lhe davam. *Comeu a*

---

<sup>29</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 23-24. Grifo nosso.

<sup>30</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 25. Grifo nosso.

<sup>31</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 25. Grifo nosso.

<sup>32</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 29. Grifo nosso.

*Kim Novak! Comeu a Zsa Zsa Gabor! Traçou Debra Paget e a metade de Hollywood! Grandes coisas. Dando Mercedes, Cadillacs e casacos de visom de presente, até o doido Valeriano comia a Miss Universo e Elizabeth Taylor. Coitado do Ramfis. Desconfiava que ele nem mesmo gostava muito de mulher. Gostava é das aparências, que dissessem que ele é o maior fodedor do país, melhor que Porfirio Rubirosa, o dominicano famoso no mundo inteiro pelo tamanho do pau e por suas proezas de garanhão internacional. [...] Se Ramfis ou Radhamês pelo menos fossem como Porfirio! Aquele homem-piroca jorrava ambição.*<sup>33</sup>

#### Trecho 6

Não há nada que una tanto as pessoas como o sangue, é verdade. Devia ser por isso que ele se sentia tão unido a este país de *ingratos, covardes, traidores*. Porque, para tirá-lo do atraso, do caos, da ignorância e da barbárie, muitas vezes se tingira de sangue. Será que *esses babacas* lhe agradeceriam no futuro?<sup>34</sup>

#### Trecho 7

E, nesse momento, como uma paulada na cabeça, foi assaltado pela dúvida. A certeza. Tinha ocorrido. Disfarçando, sem prestar atenção nos elogios à Era Trujillo que Chirinos tecia, abaixou a cabeça como se quisesse se concentrar numa ideia e, forçando a vista, espiou ansiosamente. Seus ossos amoleceram. Lá estava: a mancha escura se estendia pela braguilha e cobria um pedaço da perna direita. Devia ser recente, ainda estava *molhadinho*, naquele mesmo instante a bexiga insensível continuava vazando. Não sentiu, não estava sentindo. Foi sacudido por um frêmito de raiva. *Podia dominar os homens, pôr de joelhos três milhões de dominicanos, mas não podia controlar o próprio esfíncter.*<sup>35</sup>

#### Trecho 8

Ouvir falar dessas coisas do passado lhe deu uma sensação ruim. Nada de pensamentos sombrios. Queria manter a boa disposição que tinha no

<sup>33</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 30. Grifo nosso.

<sup>34</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 87 e 88. Grifo nosso.

<sup>35</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 145. Grifo nosso.

início do passeio. Então se forçou a pensar *na menina do cartaz e das flores*. “Meu Deus, conceda-me essa graça. Tenho que trepar direito com Yolanda Esterel esta noite. Para saber que não estou morto. Que não estou velho. Que posso continuar substituindo o Senhor na tarefa de comandar este diabólico país de bundões. Não ligo para os padres, os gringos, os conspiradores, os exilados. Eu me arranjo para varrer sozinho toda essa merda. Mas para trepar com essa garota preciso da sua ajuda. Não seja mesquinho, não seja avaro. Conceda-me essa graça.” *Suspirou, com a desagradável suspeita de que aquele a quem implorava, se existisse, devia estar olhando divertido para ele*, naquele fundo azul-escuro em que apareciam as primeiras estrelas.<sup>36</sup>

Nesses excertos selecionados, percebe-se o uso de substantivos, adjetivos, verbos, palavrões e apelidos, destacados em negrito, os quais são típicos da linguagem do ditador recriado por Llosa, além das indagações e exclamações do personagem, utilizadas de forma muito semelhante ao discurso direto. Como bem destacado por Moretti, o tom e a ordem da frase são, de fato, de primeira pessoa, enquanto os verbos e os pronomes estão em terceira.<sup>37</sup> Importante notar o conteúdo dos trechos, nos quais o ditador se apresenta como: a) injustiçado pelos americanos em função das sanções aplicadas aos dominicanos, que sempre se mostraram leais e de grande valia aos Estados Unidos; b) bastante valoroso no que tange aos seus atributos de guerra; c) enaltecedor de seu físico e de suas habilidades sexuais; d) decepcionado com a atitude dos filhos, que parecem não ter interesse em dar continuidade ao seu trabalho no governo; e) insatisfeito com a falta de reconhecimento do povo dominicano, no que diz respeito ao seu empenho pelo país; f) transtornado com a sua falta de controle em relação ao próprio corpo, já que conseguia ter domínio sobre tantas pessoas e tantas questões políticas mais intrincadas.

O exímio uso do discurso indireto livre nesses trechos é, de fato, inegável. Percebemos como a escolha lexical está diretamente ligada à apresentação do personagem e à construção da imagem do ditador. Uma pergunta passível de ser feita neste momento da argumentação seria: a simples escolha do conteúdo a ser veiculado por meio do discurso indireto livre já não se configuraria como uma espécie de filtro julgador?

<sup>36</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 322. Grifo nosso.

<sup>37</sup> MORETTI. O século sério.

O fato de Trujillo, em consonância com o narrador, apresentar-se como insaciável de poder, comparar-se a Deus, reconhecer-se como singular Benfeitor da República Dominicana, enaltecer suas habilidades físicas e suas proezas sexuais constantemente não seria, de certa forma, dar margem à construção de um personagem que apenas reforça determinados estereótipos ligados às figuras de ditadores em geral? O filtro julgador não deve, portanto, estar estritamente relacionado ao âmbito linguístico, pois há também a necessidade de se atentar ao âmbito semântico, ou seja, ao fato de o narrador deliberar sobre que fatos seu personagem terá voz.

Passemos agora à análise de trechos em que se percebe a presença de filtro julgador na forma linguística, isto é, em que o uso de determinadas palavras, expressões e orações denunciam a voz distanciada do narrador, e não mais os pensamentos do personagem. Essas partes são destacadas em negrito nos trechos e, após, tecemos alguns comentários gerais.

#### *Trecho 9*

Acordou paralisado por uma sensação de catástrofe. Imóvel, ficou piscando na escuridão, aprisionado em uma teia de aranha e a ponto de ser devorado por um inseto peludo e cheio de olhos. Por fim, conseguiu esticar a mão até a mesinha onde ficavam o revólver e a metralhadora destravada. Mas, em lugar da arma, pegou o despertador: dez para as quatro. Respirou. Agora sim, estava totalmente acordado. Pesadelos, de novo? Ainda tinha alguns minutos, porque, *maniaco da pontualidade*, não se levantava da cama antes das quatro. Nem um minuto antes, nem um minuto depois.<sup>38</sup>

#### *Trecho 10*

Quando acabou de falar, a cabeça do Benfeitor havia terminado de percorrer a mesa. Agora sim, parou no canto onde estava o general Juan Tomás Díaz. *O rosto do Chefe não era mais irônico, melodramático, como até pouco antes. Estava transfigurado por uma seriedade mortal. Seus olhos tinham a expressão sombria, perfurante, implacável, que ele usava para lembrar a todos quem mandava neste país e nas vidas dominicanas.*<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 23. Grifo nosso.

<sup>39</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 82. Grifo nosso.

### Trecho 11

Mas a lembrança da magrela que aquele filho da puta conseguiu meter na sua cama envenenou essa ideia. Teria feito aquilo sabendo da humilhação que ele passaria? Ele não tinha colhões para isso. A menina deve ter contado e, ele, rido às gargalhadas. O caso já devia estar circulando pelas bocas mexeriqueiras, nos botecos de El Conde. *Tremeu de vergonha* e de raiva, sem parar de remar com regularidade. Já estava suando. Se o vissem!<sup>40</sup>

Nos trechos 9, 10 e 11, percebemos que há um distanciamento do narrador. Isso se evidencia na expressão “maníaco da pontualidade”, que é um tanto crítica e pejorativa, e na descrição da transfiguração do rosto do general. Parece pouco plausível que o próprio ditador seja capaz de detalhar suas feições naquele momento com tal precisão. Também parece improvável que um personagem que se apresenta como destemido e valoroso (vide trechos 1 a 8) admita que “tremeu de vergonha” em determinada situação.

Nos próximos trechos selecionados, o filtro julgador vem à tona em momentos bastante específicos da narrativa: o narrador dá voz ao seu personagem, por meio do discurso direto, e parece não conseguir retomar o discurso indireto livre logo após a fala.

### Trecho 12

Nessa noite mandou chamá-lo. Abbes parecia tão embargado – de alegria, medo ou ambas as coisas – com aquela inesperada honra que as palavras quase não lhe saíam ao falar com o Benfeitor.

– Você fez um bom trabalho no México – disse este, *com a vozinha esganiçada e cortante que também, como o seu olhar, exercia um efeito paralisante sobre os interlocutores*. – Espailat me informou tudo. Acho que você pode assumir tarefas mais sérias. Está disposto?<sup>41</sup>

### Trecho 13

– Eu o reli muitas vezes – *chiou a melíflua vozinha do Benfeitor*. Sei parágrafos de cor, como poesias.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 27. Grifo nosso.

<sup>41</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 77. Grifo nosso.

<sup>42</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 255. Grifo nosso.

*Trecho 14*

– O senhor ainda acha que Deus me passou a posta? Que me delegou a responsabilidade de salvar este país? – perguntou, *com uma mistura indefinível de ironia e ansiedade*.<sup>43</sup>

O discurso indireto livre parece falhar também antes de o narrador dar voz ao personagem, como no trecho 15:

*Trecho 15*

Quando estavam servindo o café, de repente, acima do zumbido das conversas que circulavam sobre a longa mesa, os mármore das paredes e os cristais do lustre aceso – a única mulher era Isabel Mayer, a caudilha trujillista do noroeste –, *a vozinha aguda que todos os dominicanos conheciam se fez ouvir*, no tom incisivo que pressagiava tempestade.<sup>44</sup>

Considerando a apresentação do personagem nos trechos de 1 a 8, seria bastante incoerente que o ditador se referisse à sua própria voz como “vozinha esganiçada e cortante, melíflua vozinha, vozinha aguda”. Temos aqui indícios claros da exposição de Trujillo pelo narrador apenas, um narrador que analisa e pondera até os sentimentos de seu personagem passíveis de serem denunciados em sua fala – “perguntou com uma mistura indefinível de ironia e ansiedade”.

Por meio da análise dos trechos 9 a 15, percebemos que, contrariamente à afirmação de Moretti, o narrador de *A festa do bode* apresenta filtros julgadores. A técnica do discurso indireto livre não é usada com “todo seu potencial polêmico”,<sup>45</sup> como defendeu o crítico literário italiano.

Como vimos, a tese de Moretti sobre o uso da técnica residiria no chamado “processo de socialização moderno”, o qual evita anular as especificidades individuais ao diluí-las, tornando-as compatíveis com as relações sociais.<sup>46</sup> Segundo o autor, o estilo indireto livre é, pois, a técnica ideal para dar forma a esse processo, tendo em vista que deixa um espaço livre e variável à voz individual ao mesmo tempo em que mistura

<sup>43</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 256. Grifo nosso.

<sup>44</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 81. Grifo nosso.

<sup>45</sup> MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 149.

<sup>46</sup> MORETTI, Franco. O século sério.

e subordina a expressão individual a um tom abstrato e superpessoal característico do narrador.

Em *A festa do bode*, esse tom abstrato do narrador não se fez presente em toda a narrativa. O narrador não conseguiu esse feito. Mesmo tendo sido publicado no ano de 2000, praticamente 40 anos após o final da ditadura na República Dominicana, ainda se vê, por meio de uma leitura mais atenta, indícios linguísticos de filtros julgadores. A técnica utilizada de fato dá vazão às percepções do personagem em considerável parte da narrativa, mas percebe-se que a ditadura, assunto ainda tão vivo no horizonte dos latino-americanos, não se coadunou perfeitamente com a socialização moderna – quando o assunto são regimes totalitários, ainda não foi possível inserir as vibrações da voz individual de um ditador em uma “moldura impessoal e abstrata”.

### **Considerações finais**

Este artigo teve por objetivo investigar o uso do discurso indireto livre em *A festa do bode*, mais especificamente nos seis capítulos em que o personagem Rafael Leónidas Trujillo, ditador da República Dominicana de 1930 a 1962, foi protagonista. O ponto de partida para essa investigação se deu por meio de uma afirmação do crítico literário italiano Franco Moretti, o qual defendeu que o uso da técnica na obra de Vargas Llosa atingiu todo o seu potencial, sem interferências de filtros julgadores. Nosso propósito foi o de averiguar se, em uma leitura e análise mais acurada, essa afirmação ainda se sustentava.

Partindo da análise de trechos específicos, a tese de Moretti parece não se confirmar. Há filtros julgadores na narrativa, tanto na escolha dos fatos sobre os quais o personagem terá voz, quanto no uso de determinados itens lexicais que apontam para uma dissociação entre narrador e personagem. Isso se dá principalmente nos momentos em que o narrador dá voz ao ditador, por meio do discurso direto, e, no entorno de sua fala, tece alguns julgamentos sobre sua voz e sua postura.

Como vimos, Moretti aponta que um dos motivos pelos quais Austen se diferencia de suas contemporâneas no uso do indireto livre é pelo fato de seu senso de realidade sugerir que no horizonte não há anarquia política nem desagregação das relações pessoais. A coexistência do conservadorismo e do otimismo na escritora inglesa evidencia que, em sua época, já não havia mais necessidade de adornos didáticos, nem

o que temer com certa margem de ambiguidade deixada pela técnica, pois “o jogo já estava ganho”. Parece-nos que o mesmo não se aplica quando o assunto são os regimes totalitários latino-americanos, ou seja, a técnica não pôde ser aplicada completamente, tendo em vista que o ‘mal’ das ditaduras ainda parece nos ameaçar.

Em conversa com o personagem Abbes García, no capítulo 2 de *A festa do bode*, Trujillo traz à tona a história de um escritor dominicano que teria publicado um livro contra ele e contra seu regime, assinando com um pseudônimo: “– Como já se passaram vários anos, ele se sente a salvo lá no México. Pensa que eu já esqueci que difamou a minha família e o regime que lhe deu de comer. Essas penas não prescrevem. Quer se encarregar?”<sup>47</sup>

*A festa do bode*, publicado décadas depois dos outros romances de ditador, poderia ter sido representativo do processo de socialização moderno, ao apresentar, por meio do discurso indireto livre, uma terceira voz, uma voz intermediária e quase neutra entre a do personagem e a do narrador, ou seja, a voz entre o individual e o social, uma voz que já entendeu e superou certos traumas. No entanto, a falta de neutralidade denunciada pela presença de filtros julgadores ao longo da narrativa evidencia que Trujillo de alguma forma estava certo: alguns crimes não prescrevem.

## Referências

- AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Porto Alegre: LP&M, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BANFIELD, Ann. Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech. *Foundations of Language*, v. 10, n. 1, p. 1-39, 1973.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.
- LLOSA, Mario Vargas. *A festa do bode*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

<sup>47</sup> LLOSA. *A festa do bode*, p. 78.

MORETTI, Franco. *A Literatura vista de longe*. São Paulo: Arquipélago, 2008.

MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos* – CEBRAP, São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003.

NAVARRO, Marcia Hoppe. *O romance de um ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone, 1989.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



## **A vida manca: razão e gênese do degenerado na literatura**

### ***The limp life: reason and genesis of the degenerate in the literature***

Luiz Augusto Contador Borges

Universidade de São Paulo, São Paulo / Brasil

borgesmenor@yahoo.com.br

**Resumo:** Este é um estudo sobre as disposições do mal na literatura, tomando como base a ideia de Georges Bataille segundo a qual essa tendência se impõe como valor soberano. De certo modo, tal movimento inverte o paradigma plotiniano do bem como princípio gerador, cujo desvio, nos termos do filósofo, conduz a uma “vida manca”, e, no extremo, degenerada. O degenerado, por sua vez, responde pela vontade de excesso e de dispêndio no homem.

**Palavras-chave:** literatura; mal; degenerado.

**Abstract:** This is a study of the provisions of evil in literature, based on the idea of Georges Bataille that this tendency is imposed as a sovereign value. In a way, this movement reverses the Plotinian paradigm of good as a generative principle, a deviation of which, in the philosopher’s terms, leads to a “limp life”, and, in the extreme, degenerate. The degenerate, in turn, answer for the will of excess and expenditure in man.

**Keywords:** literature; evil; degenerate.

Recebido em: 1 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 23 de março de 2017.

A problemática do mal em Bataille diz respeito à essencialidade mesma da literatura, o que, afinal, lhe confere sentido (ou mesmo não-sentido). É que para ele a literatura “é o essencial, ou não é nada”.<sup>1</sup> E se essa essencialidade se acha vinculada ao mal é porque, sem atormentar o bem e a virtude (como acontece em Sade), ou santificar o mal por desejá-lo como bem (como se dá em Genet),<sup>2</sup> a literatura torna-se insípida, destituída de interesse. Para Bataille isso já está dado na infância, quando as disposições do indivíduo se mostram soberanas, na recusa de tudo aquilo que, por meio do cálculo e da razão normativa, pretende regular o desejo e o dispêndio. Assim, a literatura deve confessar sua culpa, já que é “a infância enfim reencontrada”.<sup>3</sup> Há dois fins primordiais que a humanidade persegue, a rigor inconciliáveis: o primeiro, ligado à ideia do bem e da moral, é a conservação da vida a todo custo; o segundo, que Bataille associa ao mal e à hipermoral, é o aumento de sua intensidade: “a aprovação da vida até na morte”.<sup>4</sup> Perseverando em favor do segundo, a literatura se realiza como atividade inoperante no extremo do possível e do perigo, levando, não raras vezes, o homem à ruína. É que este vive em tempo descontínuo sob um princípio de insuficiência (a razão da descontinuidade). Daí o corpo e a subjetividade mergulharem nas experiências de excesso “à procura de um ápice”,<sup>5</sup> como diz Bataille. Tal movimento não se faz sem uma arregimentação das forças heterogêneas que desviam o indivíduo das atividades produtivas, presididas pela razão homogênea. É assim que essas manifestações do corpo, de sua “parte maldita”, evidenciam-se nas experiências do excesso, como no erotismo, no sacrifício, no êxtase e na morte violenta (para ficar nas principais). Decorre disso toda a literatura de Sade, um dos autores sintomáticos desse processo, cuja obra se faz sob o signo do excesso e da vontade de dispêndio. Em Sade, a grande soma de energia gasta nos excessos de libertinagem evidencia a essencialidade do mal, isto é, não apenas a sujeição dos personagens virtuosos ao poder dos senhores libertinos, mas também a destruição dos primeiros pelos últimos. É nesse sentido que Sade sintetiza uma tendência do demasiado humano, para utilizar

---

<sup>1</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 9.

<sup>2</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 289.

<sup>3</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 9-10.

<sup>4</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 17, tradução nossa.

<sup>5</sup> BATAILLE. *L'Expérience intérieure*, tradução nossa.

a expressão de Nietzsche, que é a do desvio do trabalho produtivo para finalidades inoperantes nas quais se pratica o mal contra as vítimas. Estas, em Sade, são facilmente reconhecidas como seres sensíveis e virtuosos representantes da moral e da religião, enfim, de todas as instituições que de algum modo se colocam a serviço do Bem.

Este ideal, por certo, remonta aos gregos, e certamente a Platão, como seu grande sistematizador. Que se recorra, aqui, no entanto, a outro pensador não distante do pensamento platônico, podendo ser considerado um de seus principais seguidores: Plotino. Tal recorrência se deve ao fato de que em Plotino as relações entre os seres também se produzem por excesso, mas de um ponto de vista diametralmente oposto ao de Sade. Encontra-se em Plotino a ideia do Uno como princípio gerador. Sua característica principal é gerar a si mesmo e, de sua exuberância, tudo o que vem depois. Portanto, ele gera excedendo o limite em geral. A definição plotiniana do Uno:

Que é propriamente? Potência de todos os seres a qual, se não existisse, não existiriam nem a totalidade dos seres e nem mesmo o Espírito – vida primeira e total. Mas, o que está acima da vida é causa da vida: já que não é a atividade da vida – isto é, a totalidade dos seres – que é em primeiro lugar, mas ela é exatamente como se brotasse de uma fonte. Pensa, com efeito, em uma fonte que não tenha outro princípio senão a si mesma e que, no entanto, de si mesma dê a todos os rios sem nunca deixar-se esgotar, mas em si permaneça tranquilamente; pensa ainda nos rios que dela nascem, os quais, antes de correr separados daqui e dali, por um trecho ainda estão juntos; mas cada um sabe, por assim dizer, por onde se derramarão as suas correntes.<sup>6</sup>

Na figura plotiniana, os rios são formados pela fonte, os quais, aos poucos, afastam-se dela guardando, no entanto, o vínculo principal, o sentido de continuidade. Deste modo, o Uno mantém, numa relação de continuidade, as coisas que gera; tal o efeito de sua potência no plano dos seres. É nesse sentido que ele é potência ativa.

O Uno identifica-se ao primeiro e supremo Bem. “Permanecendo imóvel, ele é o princípio e a fonte de todos os atos naturais”. Assim,

---

<sup>6</sup> PLOTIN. *Enéadas*, III, 8, 10, citado por REALE. *História da filosofia antiga*: v. IV, p.454-455.

“para cada ser, o bem é uma vida que está em conformidade com seu ato natural”.<sup>7</sup> Em sendo o Bem o perfeito Uno, por que também não seria, pergunta Plotino, o princípio de tudo? Ora, “se devem existir coisas diversas dele, então elas dependem dele para seu ser, pois não há outro princípio que as possa gerar”.<sup>8</sup> No entanto, nem todo ser gerado é bom. Por vezes, ele se desvirtua, pois, explica Plotino, “não cumpre direito aquilo que lhe é próprio fazer”. O desvio é figurado pelo filósofo no exemplo seguinte: “no malévolos, a vida é manca – ela é como o olho que tem a vista turva”.<sup>9</sup>

A propósito, o olho “malévolo”, de “vista turva”, é imagem recorrente na obra de Bataille desde seu romance de estréia, *A história do olho*, assinado por um pseudônimo.<sup>10</sup> Bataille fala de um olhar enraizado no mal, que só pode reproduzir o que há de mais terrível na vida: não há salvação para o homem: o “primeiro Bem gerador” de que fala Plotino<sup>11</sup> não existe e em seu lugar não há senão súplica no vazio, noite escura, subordinação à ignorância da chance de uma existência sem sentido. Daí a vontade de excesso e de gasto como resposta soberana do corpo, o qual, sem finalidade e sem salvação, excede limites e, na experiência, se consuma. Por isso, há em Bataille “um desejo tenaz de *ver* com olhos *revirados*, como os cegos”.<sup>12</sup> Quem olha deste modo não *vê*. É um olhar espanado, voltado para dentro, perdido na própria consumação. Para o mundo da razão homogênea, do trabalho e do controle do gasto, trata-se do olhar que caracteriza o malévolos e predispõe ao mal. Há nisso o reconhecimento de que o ser gerado traz em si mesmo a marca de um desvio com relação ao Bem. O olhar turvo perde o Um, tornando-se um atributo do ser gerado que se repete indefinidamente. Assim, por efeito

<sup>7</sup> PLOTIN. *Ennéades*, p. 109, tradução nossa.

<sup>8</sup> PLOTIN. *Ennéades*, p. 109, tradução nossa.

<sup>9</sup> PLOTIN. *Ennéades*, p. 109, tradução nossa.

<sup>10</sup> O dado é significativo levando-se em conta a explicação do próprio Bataille a respeito deste pseudônimo, “Lord Auch”, expressão combinatória da corruptela “Auch”, de *chier* (cagar), aludindo ao modo como um amigo se exprime: “aux chiottes”, e da palavra “Lord” (Deus), que Bataille recontextualiza como “Deus aliviando-se”. Ver BATAILLE. *Le Petit*, p. 59-60. A imagem também recorre à figura paterna, cega e sífilítica, conotando, perversamente, o sentido de um princípio criador (o pai ou deus) defeituoso. Tradução e comentário do autor.

<sup>11</sup> PLOTINO. *Tratado das Enéadas*, p. 56-57.

<sup>12</sup> SASSO. *Georges Bataille: le système du non-savoir*, p. 63, tradução nossa.

de derivação hipostática, o ser gerado de Plotino não implica aqui a perfeição do Bem original. A vida que o anima é manca. É esse caráter irreversível que ela lega como simulacro às futuras gerações: a repetição é a marca dessa vida manca e seu defeito congênito, a essência do ser degenerado. Potência ativa no mundo dos seres e na linguagem, essa vida faz proliferar os efeitos danosos do mal em todas as relações que estabelece. Sua sorte não pode ser outra, e afirma, enquanto potência ativa, tudo aquilo que o mundo da razão e do trabalho renega: a desmedida, a transgressão, a ganância, a consumação cega, o azar, a ruína, a morte, enfim, os efeitos que a atualização da potência do excesso desencadeia no domínio do degenerado.

Para Bataille, o mal designa aquilo que o mundo homogêneo entende como excesso, condenando a inoperância por levar ao dispêndio desenfreado e à consumação de si. Desse modo, o ato desviante fatalmente transgride e torna culpado o sujeito da transgressão. Não por acaso é esta a tônica do cristianismo: afirmar o interdito e condenar a transgressão: *Felix culpa!* Nessa perspectiva, toda conduta desviante das prerrogativas do mundo homogêneo assentado sobre o fundamento do Bem gerador (o trabalho, a produção, os discursos, os saberes), persevera no mal. Talvez se possa, como os geólogos, denominar *extremófilo*<sup>13</sup> ao indivíduo que vive no excesso, enfatizando a *philia* no sentido da intimidade. Nesse sentido, *extremofilia* é a condição dos que vivem nos extremos, portanto, fora do mundo homogêneo, do trabalho e da razão, propensos a uma vida manca: o extremófilo age qualificando a vontade de excesso como um mal que ameaça a razão homogênea. No universo de Bataille, personagens como Simone, Dirty, Madame Edwarda, são extremófilos, bem como todos os grandes libertinos de Sade. Por essa razão, segundo Bataille, a literatura está definitivamente ligada ao mal e por isso mesmo é culpada na perspectiva do mundo homogêneo, levando o sujeito à má sorte e à ruína. O emblema do sujeito fendido é, como se viu, a ferida ou a fenda, *fêlure*, caracterizada na cultura como angústia, e sua reação desesperada é o riso. A angústia é um sentimento de perda do homogêneo, implicando a do sujeito, ao mesmo tempo que desencadeia a experiência na qual o

---

<sup>13</sup> Em geologia e também na biologia os seres extremófilos são aqueles que vivem em condições excepcionais nas regiões limitrofes com o centro da terra. Ver mais em: CASA DA CIÊNCIA DO HEMOCENTRO DE RIBEIRÃO PRETO. Extremófilos: vivendo no limite, p. 2-3.

corpo se afirma, pelo excesso, como consumação de si: é o que Bataille denomina “experiência interior” ou “experiência extática”.<sup>14</sup> O signo que melhor a exprime é o olhar revirado do sujeito em êxtase, emblema de morte da consciência e de afirmação do corpo em excesso.

Desse modo, as condutas heterogêneas representadas pela vida manca reiteram a soberania do degenerado, contrariando a ideia do Bem como princípio gerador. Vinculado à potência do excesso, o extremófilo conduz sua existência sob o signo da destruição, não só nas relações em que causa dano à vida alheia, como em Sade, mas também à própria, em conduta pela qual via de regra conclui-se na consumação de si. A extremofilia pode ser entendida como a condição daquele que persevera pela vontade de excesso e pela afirmação da chance (dois termos caros a Bataille), nas experiências em que decorre grande perda de energia. É nesse sentido também que, em relação a Plotino, o homem da experiência (do erotismo, da violência, do sacrifício, do êxtase) é um degenerado.

Ao ressaltar o que há de *menos* na existência e o que há de *falta* no ser, a angústia força os limites da vida em direção ao *mais*, ao impossível. No entanto, em se tratando do impossível, os termos “direção” e “mais”, denotando sentido e quantificação só referem o impossível na dobra do discurso, portanto, no campo da possibilidade, onde ele não se encontra. Pura exterioridade, excesso de sentido e não quantificável, seu movimento, certamente, não se apreende. O impossível é, em Bataille, domínio sem dono, sem configuração nem gênero: questão inabordável, mas também incontornável.

Em Bataille, a chance é vontade de excesso dispondo os corpos na experiência, levando-os à consumação de si. Vontade de excesso não é um querer constituído como força ativa, é, antes, manifestação do princípio gerador como disposição imanente do corpo.

Como se dá a relação entre os seres gerados e o excesso gerador? Recorde-se a afirmação de Bataille, segundo a qual “a história da vida sobre a terra é *principalmente* o efeito de uma louca exuberância”.<sup>15</sup> É a natureza do excesso. Daí o efeito de “louca exuberância” daquilo que, em relação à potência do excesso, exuberava, ou seja, é gerado como *exuber*; portanto, que sai de dentro da terra, o fecundo, superabundante. No excesso, a força supera um limite, condição de toda superabundância.

<sup>14</sup> BATAILLE. L'Expérience intérieure, p. 24, tradução nossa.

<sup>15</sup> BATAILLE. La Part maudite, p. 39-40, tradução nossa, grifo nosso.

A consequência econômica, mas também ontológica do movimento excessivo da potência geradora é o gasto, a perda, a morte. Em Bataille, o que é gerado no excesso desencadeia as operações do gasto no mundo dos seres e da linguagem.

No homem, ser consciente de sua descontinuidade, a morte limita a vida, mas também representa superação para aquele que está diante do intolerável trazido à tona pela experiência. A morte não deixa de ser, individualmente, afirmação do princípio gerador na descontinuidade, a qual se evidencia como condição do que é gerado. Na perspectiva do gasto é o que caracteriza o ato e manifesta a vontade de excesso nos seres. O ser gerado não possui as qualidades da auto-suficiência e da superabundância, características do princípio gerador. Por isso, no homem, a exigência de excesso e a vontade de chance estão ligadas ao princípio da perda e da consumação de si. Sujeito à degenerescência, à ruína e à morte, condição de tudo o que existe, o ser descontínuo só conhece o sentido da continuidade nas experiências heterogêneas do excesso. É por essa “sem razão” que, para Bataille, a experiência é *sensibilia*, e não *sapientia*; em suma: são os sentidos que contam, exigindo do corpo sempre *mais*. Excesso é vontade de potência e esta, como diz Klossowski, “não poderia deixar de querer sempre *mais potência*”.<sup>16</sup> E ela o faz sempre prescrevendo um objetivo, como ocorre no mundo homogêneo: “quando ela transgride um, precisa de outro, até que todos *os objetivos imagináveis tenham sido atingidos*”.<sup>17</sup> Ora, o objetivo diz respeito à própria exigência de atualização da potência no mundo dos seres e da linguagem, dando aos seres a ocasião do arrebatamento da chance. Não é outro o caráter daquilo que a potência dispõe na relação com o ato. No entanto, assevera Klossowski:

[...] o fato de que nenhum equilíbrio possa se manter para sempre prova que nenhum objetivo alcançado poderia representar a absorção da massa total da energia: uma desproporção entre objetivo e o meio para atingi-lo exige que haja, desta forma, uma ruptura constante de equilíbrio. A energia ultrapassa sempre o objetivo.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> KLOSSOWSKI. *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 138.

<sup>17</sup> KLOSSOWSKI. *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 138.

<sup>18</sup> KLOSSOWSKI. *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 138.

É essa ultrapassagem que, rompendo o equilíbrio, representa para Bataille o movimento da transgressão. Se a energia ultrapassa o objetivo deste modo é porque ela gera um excedente que não corresponde ao objetivo, desequilibrando a estrutura do mundo homogêneo. Eis porque o interdito é uma medida de controle, não propriamente do acontecimento que a transgressão assinala, mas do *quanta* de energia que ela libera. Neste aspecto, a transgressão é um movimento fora de controle. “Se a *energia ultrapassa* sempre o *objetivo*, é porque este nunca é a *própria energia*”.<sup>19</sup> Nos termos de Bataille: a transgressão, animada pela vontade de potência, excede por isso mesmo todo objetivo. Excede porque transgressão (gesto) e interdição (norma) são de natureza distinta, sendo este o motivo pelo qual jamais se encontram. “A transgressão não é negação do interdito, mas aquilo que o ultrapassa e o completa”.<sup>20</sup>

No mundo homogêneo, o limite se inscreve como signo de interdição e é este signo que está na base da transgressão. O que está em jogo nessas operações são a vontade de excesso e o desejo de continuidade. Levados pelo princípio que se encontra na base de ambos, os corpos que se relacionam no erotismo, no sacrifício, no estupro, no assassinato, no linchamento e em outras formas de violência, colocam-se na via da transgressão: “o coito é a paródia do crime”.<sup>21</sup> Isso porque, no excesso, as condutas heterogêneas da experiência se comunicam entre si e se equivalem, seja na relação entre os corpos, seja na relação com os signos.

Por outro lado, o ser vive sob o princípio de insuficiência,<sup>22</sup> e, inoperante, se consoma na experiência pela vontade de excesso. A correlação reforça o caráter heterogêneo do degenerado, o qual, pela vontade de excesso, expõe-se ao movimento da chance, podendo ser excedido por ela, e arruinar-se. É a condição do degenerado no mundo homogêneo da razão e do trabalho.

Ora, só o que é superabundante e auto-suficiente pode gastar sem perdas, tal o princípio gerador. Este gera, além de si mesmo, indefinidamente, para além do limite de seu próprio crescimento; sem os mesmos atributos, o ser gerado consoma-se em pura perda. Quanto mais

<sup>19</sup> KLOSSOWSKI. *Nietzsche e o círculo vicioso*, p. 138.

<sup>20</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 66, tradução nossa.

<sup>21</sup> BATAILLE. *L'Anus solaire*, p. 81, tradução nossa.

<sup>22</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 28, tradução nossa.

esta operação se desvincula do sistema produtivo do mundo homogêneo, mais ela se torna soberana do ponto de vista do gasto e da consumação de si. O soberano é o improdutivo cujo corpo vive em excesso. Recorde-se, aqui, a frase do marquês de Sade, a qual Bataille toma por divisa e que soa como uma máxima: “Não existe melhor meio de se familiarizar com a morte que o de ligá-la a uma ideia libertina”.<sup>23</sup> Aprovar a vida, na experiência erótica, implica acolher as exigências do excesso até na morte. É o ponto em que o excesso encontra o limite, pois aquele que sinaliza sua intensidade máxima, donde o sentimento de continuidade; esta se reitera em experiências análogas, multiplica-se e mantém-se por mais tempo numa cadeia de excessos, cujos efeitos em geral são danosos. No enunciado de Bataille: “O erotismo é a aprovação da vida até na morte”,<sup>24</sup> o termo inclusivo complementa o sentido do excesso, ligando-o ao intolerável da superação. O impossível é o passo além, quando não há mais volta, e nenhuma possibilidade de entendimento: nesse ponto da consumação de si, ponto extremo da vida manca, o pensamento se extingue e com ele toda possibilidade de linguagem.

Recorra-se, aqui, a um trecho de *La Nouvelle Justine*, de Sade, no qual se encontra uma descrição do excesso como princípio gerador do mal. É o momento em que o naturalista Almaní explica ao monge libertino Jérôme as razões que o levam a praticar toda espécie de ação destrutiva:

[...] O motivo por que me entrego ao mal nasceu do profundo estudo que fiz da natureza. Quanto mais procurei surpreender os segredos dela, mais pude vê-la unicamente ocupada em prejudicar os homens. Segui-a em todas as suas operações: só a encontrareis voraz, destruidora e má; jamais outra coisa senão inconseqüente, contrariante e devastadora. Lançai os olhos, por um momento, sobre a imensidão dos males que sua mão infernal espalha sobre nós. De que serviu nos ter criado para nos tornar tão infelizes? Por que nosso triste indivíduo, como todos aqueles que ela gera, sai de seu laboratório tão repleto de imperfeições? Não vos parece que sua arte assassina só quis formar vítimas... Que o mal seja seu único elemento e que ela é unicamente dotada da faculdade criadora para

---

<sup>23</sup> BATAILLE. L'Érotisme, p. 29, tradução nossa.

<sup>24</sup> BATAILLE. L'Érotisme, p. 17, tradução nossa.

cobrir a terra de sangue, de lágrimas e de luto? Que só gasta sua energia para estender suas calamidades?<sup>25</sup>

Aqui, o princípio gerador é representado pela natureza que explicita o excesso como agente maior de destruição. O excesso gerador adquire, assim, num sentido oposto ao de Plotino, um caráter maligno. O mal deixa de ser um efeito exclusivo das criaturas que se desviam do bem no mundo, para ser assumido universalmente como vontade incontornável (e incontrollável) de excesso. Ademais, a finalidade da natureza é “unicamente prejudicar os homens”, porque o mal é “seu único elemento”. Entendido na perspectiva de seus efeitos, o mal é atualização plena da potência do excesso, qualificando a chance de azar, *malchance*, para aqueles que servem de vítimas. Como a prática do mal implica a transgressão de limites, o movimento que o desencadeia corresponde à vontade de excesso, concebida em toda a sua extensão e intensidade.

É certo que em Sade a natureza ocupa o lugar de Deus, tanto para comprovar a impotência d’Este diante dos flagelos humanos, quanto para enfatizar sua inferioridade, o que pode ser traduzido em termos de uma sem razão superabundante do excesso que só gera para destruir e “só gasta sua energia para estender suas calamidades”. Ou, como diz Bataille: “o sistema de Sade é a forma ruinosa do erotismo”.<sup>26</sup> O sentido do mal, assim, corresponde a seu efeito de destruição nos seres, quando a chance, pela vontade de excesso, é sobrepujada pela má sorte (*malchance*), dando ocasião aos “infortúnios da virtude”, que Sade introduz com seu habitual toque de ironia, tão corrosivo quanto eficaz cuja demonstração sistemática é feita em toda a sua obra.

Mas, em si mesma, a superabundância não introduz qualquer moral. Ela é simplesmente efeito da vontade de potência nos seres, levando-os à plenitude, isto é, a um sentido de intensidade máxima e de afirmação da vida até na morte. Por força do excesso, no entanto, o que é pleno e desmedido em intensidade no mundo dos seres invariavelmente deteriora-se, colocando-se na “zona da morte” da consumação, dos outros e de si mesmo, a hipermoral de que fala Bataille. A superabundância é a condição primeira da potência, o que faz dela o que é. Seria inconcebível, pois, que a potência faltasse a si mesma: a potência é potência até para não gerar, permanecendo em si mesma como impotência, *adynamía*. É

<sup>25</sup> SADE. *La Nouvelle Justine*, p. 479-480, tradução nossa.

<sup>26</sup> BATAILLE. *L’Érotisme*, p. 170, tradução nossa.

o que afirma Agamben, interpretando esta frase de Aristóteles: “O que é potente pode tanto ser como não ser. Posto que o mesmo é potente tanto de ser quanto de não ser”.<sup>27</sup>

O primado do gasto ou da perda, assim, não é outro senão o movimento do excesso gerador no plano material dos seres, seu efeito imediato e limitante. Na estrutura dos seres, o que gera se desgasta, a superabundância degenera em falta, a vida exuberante definha.

Dois provérbios de William Blake: “Exuberance is Beauty”; “Enough! or Too much”.<sup>28</sup>

No primeiro, a beleza identifica-se com a exuberância; no segundo, o “suficiente” distingue-se do “demasiado”. Ora, é na exuberância que a beleza revela sua vontade de excesso. Nesse aspecto, a beleza confere a este a poderosa imagem de algo que não se pode apanhar como um objeto. Mas ela é também o signo irradiante do que degenera, corrompe-se, como efeito imediato da consumação. A beleza é o começo do que se conhecerá depois como horror, mas ela oculta este efeito enquanto permanece beleza, isto é, enquanto não é consumada inteiramente pelo excesso: os poderes da ruína desintegram seu ideal homogêneo.

Os provérbios de Blake têm relação com o mal e podem ser lidos na mesma chave de seu contemporâneo Sade: gerar é o mesmo que destruir, pois do ponto de vista da vontade de excesso não há diferença entre o bem e o mal. Não é à toa que Blake denomina estes textos de “Proverbs of Hell”.<sup>29</sup> O problema para o mundo da razão homogênea é que, sendo autossuficiente, o princípio gerador coloca o homem na perspectiva da vontade de excesso, dando ocasião a toda sorte de catástrofe. Assim, o mal absoluto só pode ser visto como a mancha em torno da qual toda moral se constrói; se ele representa a potência do excesso, só faz sentido como algo exterior às instituições, mas que projeta sua sombra no jogo do interdito e da transgressão. É por isso que, para Bataille, a literatura é “culpada”,<sup>30</sup> tomando parte nesse jogo e animando seu movimento, já que o universo da linguagem consiste no espaço de toda representação possível daquilo que a razão homogênea qualifica de maligno. Em sua

<sup>27</sup> AGAMBEN. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*, p. 51.

<sup>28</sup> “Exuberância é Beleza”; “Suficiente! ou Demasiado”. BLAKE. *O matrimônio do céu e do inferno*, p.19.

<sup>29</sup> “Provérbios do Inferno”. BLAKE. *O matrimônio do céu e do inferno*, p.16.

<sup>30</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*, p. 172, tradução nossa.

operação soberana, a literatura vai ao extremo do possível, colocando-se contra a razão homogênea, isto é, implicando o mal como sua verdade intrínseca e se apresentando como não-saber e violência. Não há como em todas as circunstâncias da vida evitar a exigência deste duplo-movimento. Daí a dificuldade de o indivíduo colocar-se o tempo todo dentro dos limites fixados pelo mundo homogêneo. Ao entrar na via soberana da experiência, deixando-se levar pelas exigências de excesso e pelas demandas de gasto, o homem é deslocado imediatamente para fora da esfera das instituições reguladas pela razão homogênea. No extremo dessa operação, ele é inteiramente absorvido pelas forças heterogêneas e perde-se na experiência da consumação, a qual é soberana por recusar os valores do mundo homogêneo, e, no limite, afirmar-se em pura perda: “O cume responde ao excesso, à exuberância das forças. Ele leva ao máximo a intensidade trágica. Ele se liga aos gastos desmedidos de energia, à violação da integridade dos seres. Ele é, portanto, mais vizinho do mal que do bem”.<sup>31</sup>

Eis o sentido de intensidade trágica do corpo soberano. Como nesse movimento o corpo vai ao extremo do possível, ele excede e é excedido, defrontando-se com a própria ruína. Assim, nos termos da economia geral de Bataille (baseada no dispêndio e não em seu controle), a negatividade sem emprego precipita as condutas que perseveram na inoperância e representam o mal. No mundo dos seres, o ato dispendioso é repetição e, com ela, vem o desgaste: efeito que acomete os seres e a própria linguagem: falta, degenerescência, aniquilamento. Por isso, o mundo homogêneo quer banir as atividades improdutivas que se colocam na via de excesso sob o princípio da perda, confinando-as em espaços de exceção, como a igreja, a prisão, o hospício, já que não há modo de erradicá-las. O mundo homogêneo quer controlar o gasto desenfreado, tornando o erotismo (excesso de corpo), a loucura (excesso de razão), a poesia (excesso de sentido) e seus efeitos, a violência, a morte, eventos anódinos. Como à razão homogênea interessa mais o trabalho e menos o jogo, menos a poesia e mais o discurso, mais a lógica e menos a paixão, o tempo organizado torna-se tempo ganho; o tempo inoperante, tempo perdido; o futuro, garantia no presente. Em compensação, o tempo futuro descola-se do presente, perdendo a relação imediata com a vida, mostrando-se dimensão gregária, voltada para projetos de conquistas em

---

<sup>31</sup> BATAILLE. Sur Nietzsche, p. 42, tradução nossa.

longo prazo e prêmios distantes, em troca da aposta num controle do dia a dia, o mais planejado possível, isto é, evitando a imprevisibilidade do instante, que pode surpreender sempre. Em Bataille, o instante implica o poder de arrebatamento da chance, abrindo uma fenda, *fêlure*, através da qual as forças da violência e da ignorância se expressam em nome da vontade de excesso. Por isso, a razão homogênea quer se apropriar ao máximo da chance, este acontecimento incalculável e desconhecido das finalidades produtivas dentro de uma lógica de desempenho e de utopia em uma felicidade planejada. Nesse ponto, o sentido de homogeneidade se suspende, as forças heterogêneas se impõem. “Neste instante e até aqui”, como diz Bataille, é o que caracteriza a transgressão,<sup>32</sup> implicando a chance como agente do excesso no mundo dos seres e da linguagem.

Com efeito, a descontinuidade é a marca dos seres; ferida aberta no sujeito, representando uma dupla ruptura: a primeira refere-se ao nascimento e está ligada à sexualidade, a segunda relaciona-se com a morte. Perseverando no excesso, os seres consumam-se na perspectiva da continuidade, tal o sentido do erotismo, em Bataille, sempre entendido na relação com a morte; a fusão erótica dos corpos, visando à continuidade, também implica àquela, explicitando o gozo e a perda como efeitos da experiência erótica. Eis o que decorre no mundo dos seres e coisas como efeito de economia geral, aquela que, invertendo o paradigma do controle, baseia-se na supremacia do dispêndio sobre a produção. A suficiência da produção leva à superabundância, e superabundância é excesso, movimento de forças heterogêneas o qual, desviando-se do trabalho, desemboca na experiência da consumação de si. Em Bataille, só a soberania da experiência desperta no sujeito o sentimento da continuidade.

A consumação é a via da experiência (do erotismo, do sacrifício, da festa, da poesia, do êxtase), portanto, das operações soberanas do gasto. Por isso, segundo Blake, “a Prudência é uma rica, feia e velha donzela cortejada pela Impotência”.<sup>33</sup> O mundo homogêneo pode assim ser caracterizado; nele, a prudência corrobora a força que coíbe a violência da transgressão, potência do excesso. Mas o princípio do excesso gerador age justamente a partir de um limite, não suporta a contenção: “a cisterna

---

<sup>32</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 172, tradução nossa.

<sup>33</sup> BLAKE. *O matrimônio do céu e do inferno*, p. 16.

contém: a fonte transborda”,<sup>34</sup> diz este outro aforismo de Blake. Por esta razão, o mundo do trabalho produtivo opõe-se a toda superabundância: “portanto, o que significa a reflexão do homem sobre si e sobre o ser em geral, se ela é estranha aos estados de emoção mais intensos?”<sup>35</sup> A experiência é um acontecimento que não se pode calcular “na soma dos possíveis” da filosofia: a experiência abre para o não-saber e se comunica com o impossível. A filosofia, ao se debruçar sobre a experiência, separa-se dela (como acontece em Hegel), porque invariavelmente a toma como um objeto. Com isso a filosofia “não sai de si mesma”. A experiência, por sua autoridade e método, excede a relação sujeito-objeto que está na base do conhecimento. Vontade de excesso, a experiência se faz na imediaticidade. Seu tempo é o do *instante*, próprio da consumação, ao contrário da perspectiva do futuro e da ideia de projeto exigidos conforme os paradigmas tradicionais do conhecimento. Por isso, afirma Bataille: “no espírito de Hegel, o que é imediato é mal e Hegel certamente teria ligado o que chamo de experiência ao imediato”.<sup>36</sup>

Blake comenta a relação entre o excesso e o conhecimento: “os tigres da ira são mais sábios que os cavalos da instrução”:<sup>37</sup> a ignorância como forma de saber, relacionando a ideia de limite, do que é suficiente, ao sentido de superação: “jamais saberás o que é suficiente, se não souberes o que é mais que suficiente”.<sup>38</sup> O par violência e ignorância reflete-se na reação irada contra os dispositivos da “instrução”, sua ânsia de esclarecimento, afirmando a superabundância como condição da potência do excesso. O suficiente é a medida da razão homogênea, implicando a produção e o controle do dispêndio. O medo do excesso e do gasto desenfreado, no entanto, resolve-se na cultura por aquilo que Bataille denomina de o jogo da interdição e da transgressão.<sup>39</sup> É assim que a vida manca diz respeito às disposições para o mal na literatura, por isso mesmo considerada culpada; a literatura, que encontra nessas disposições sua essencialidade. Ela é isso mesmo, como afirma Bataille. Ou não é nada.

---

<sup>34</sup> BLAKE. *O matrimônio do céu e do inferno*, p. 18.

<sup>35</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 248, tradução nossa.

<sup>36</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 249, tradução nossa.

<sup>37</sup> BLAKE. *O matrimônio do céu e do inferno*, p. 18.

<sup>38</sup> BLAKE. *O matrimônio do céu e do inferno*, p.18.

<sup>39</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 66-67.

## Referências

AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BATAILLE, Georges. L'anus solaire. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970. v. 1, p. 79-86.

BATAILLE, Georges. L'Expérience intérieure. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970. v. 5, p. 7-181.

BATAILLE, Georges. Le Petit. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1971. v. 3., p. 33-70.

BATAILLE, Georges. Sur Nietzsche. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973. v. 6, p. 7-205.

BATAILLE, Georges. La Part maudite. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976. v.7, p. 17-179.

BATAILLE, Georges. La Littérature et le mal. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1979. v. 9, p. 169-316.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BATAILLE, Georges. L'Érotisme. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1987. v. 10, p.7-270.

BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno: o livro de Thel*. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1987.

CASA DA CIÊNCIA DO HEMOCENTRO DE RIBEIRÃO PRETO. Extremófilos: vivendo no limite. *Jornal das Ciências*, Ribeirão Preto, n. 23, Ano 13, p. 2-3, set. 2013. Disponível em: <<http://ead.hemocentro.fmrp.usp.br/joomla/index.php/publicacoes/jornal-das-ciencias/525-jornal-das-ciencias-numero-23>>. Acesso em: 1 jul. 2016.

KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

PLOTIN. *Ennéades: tome V*. Trad. Émile Bréhier. Paris: Société d'Édition, Les Belles Lettres, 1960.

PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. São Paulo: Polar Editorial, 2002.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*, v. IV. Tradução de Marcelo Perine e Henrique Cláudio de Lima Vaz. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SADE, Donatien Alphonse François de. *La Nouvelle Justine*. Paris: Union générale d'éditions, 1978. v. 2.

SASSO, Robert. *Georges Bataille: le système du non-savoir*. Paris: Les éditions de minuit, 1978.

**Le dépassement de soi par la transgression des interdits  
chez Arrabal : quand l'érotisme brutal devient vecteur  
de communion avec le sacré**

*Surpassing oneself by the transgression of taboos  
in Arrabal's theatre: when brutal eroticism becomes  
a way of communion with the sacred*

Emilie Combes

Ministère de l'Éducation Nationale / France

Université Paris IV-Sorbonne / France

e2.combes@free.fr

**Résumé :** Le théâtre de Fernando Arrabal propose une œuvre fourmillante qui incarne l'unité du bas et du sublime. Cet article se propose tout d'abord de présenter brièvement en quoi le théâtre d'Arrabal est une œuvre qui englobe toutes les facettes de la vie, mais surtout en quoi Arrabal se situe dans la lignée de l'œuvre bataillienne, tant il souligne le lien entre le bien et le mal, dans une relation constante de coïncidence de contraires. Son dessein est de montrer que la complexité de l'homme est un trait caractéristique de tous, et par la même occasion, dénoncer le rejet de la société à l'encontre de ces perversions qu'il est nécessaire de prendre en compte. Par ailleurs, pour Bataille, tout comme pour Arrabal, la liberté artistique est un vecteur de révolte, et l'œuvre littéraire constitue une manifestation du désir de liberté et de dépassement des limites en renonçant aux cadres traditionnels. L'enjeu sera ensuite de montrer que le mal, qui pour Bataille existe en tant que transgression de l'ordre social, opère chez le dramaturge dans la mise en scène de l'érotisme, et dans sa manière de défier les lois sociales et sacrées. Arrabal lie l'érotisme aux pulsions sexuelles, à la dimension corporelle et surtout à la tension suscitée par les interdits – religieux – qui fait du fantasme érotique un acte de transgression. Enfin, il s'agira de montrer qu'Arrabal concrétise certes une forme d'érotisme à la fois brutal et sensuel mais pour autant toujours fascinant, où le sacrilège rejoint le sacré.

**Mots-clés :** Arrabal ; théâtre Panique ; Bataille ; érotisme ; perversion ; mystique.

**Abstract :** Fernando Arrabal's theatre proposes a baroque work that embodies the conjunction between the low and the sublime. This article first aims to present briefly what makes Fernando Arrabal's theatre a work that embraces the whole of life, and especially why Arrabal is directly linked to Bataille's legacy, by emphasizing the connection between good and evil, in a constant fusion of opposites. His goal is to show how the human complexity is a common characteristic and to denounce society's rejection of perversions that have to be taken into account. Moreover, to both Bataille and Arrabal, artistic liberty leads to uprising, and the literary work is a manifestation of a desire for freedom and of surpassing the boundaries by renouncing to traditional frames. The next purpose of the article will be to show that evil, which, for Bataille, exists as a transgression of the social order, as a voluntary taboo rupture, proceeds in the author's work in the staging of eroticism and in its way of defying social and sacred laws. Arrabal relates eroticism to sexual drives, to physical dimension and mainly to the tension stirred up by the – religious – taboos that make the erotic fantasy a pure violation act. Finally, we will try to show that Arrabal turns such a both brutal and sensual eroticism, but still fascinating, into a reality, where the sacrilegious embraces the sacred.

**Keywords:** Arrabal; Panic theatre; Bataille; eroticism; perversion; mystical.

Recebido em: 24 de novembro de 2016.

Aprovado em: 25 de abril de 2017.

Le théâtre d'Arrabal associe l'art et la vie en une création commune, et propose une œuvre fourmillante et baroque qui incarne l'unité du bas et du sublime dans une constante association des contraires. Son théâtre est conçu comme une cérémonie où blasphème et sacré, érotisme et mysticisme, sacrifice et hymne à la vie se mêlent. Selon les principes de Panique,<sup>1</sup> tout théâtre doit concourir à cette impression de totalité qui dépasse parfois en cruauté les aspirations d'Artaud : le théâtre serait alors

---

<sup>1</sup> Fernando Arrabal crée le groupe Panique avec Roland Topor et Alejandro Jodorowsky en février 1962. Il s'agit pour les trois hommes de résumer en un seul mot ce qui sera fondateur de leur art : la terreur, l'humour, la confusion. Plus qu'un mouvement, c'est pour eux une attitude, une disposition de l'esprit, rebelle à tout conformisme, et c'est dans le théâtre qu'Arrabal a le mieux réussi à donner vie à cette pensée : « Le Panique trouve son expression la plus complète dans la fête panique, dans la cérémonie théâtrale, dans le jeu, dans l'art et dans la solitude indifférente ». ARRABAL. *Panique* : manifeste pour le troisième millénaire, p. 60.

« un banquet [...] qui engloberait toutes les facettes de la vie, y compris la mort, et dans lequel l'humour et la poésie, la fascination et le panique ne feraient plus qu'un ».<sup>2</sup> Ainsi, il apparaît que le dessein de cette « fête panique » est de provoquer pour frapper les esprits et, en ce sens, Arrabal se situerait dans la lignée de l'œuvre bataillienne, tant il souligne le lien entre le bien et le mal, dans une relation constante de coïncidence de contraires. Tout comme chez Bataille, l'union des contraires s'inscrit chez Arrabal dans un mouvement qui crée la confusion, déstructure, substitue aux formes figées de l'art des formes menaçantes, puis recrée :

Il y a dans le feu de vie, dans l'appétit de vie, dans l'impulsion irraisonnée à la vie, une espèce de méchanceté initiale [...]. C'est avec cruauté que se coagulent les choses, que se forment les plans du créé. Le bien est toujours sur la face externe mais la face interne est un mal.<sup>3</sup>

Arrabal propose une sorte de va et vient entre les deux, dans une perpétuelle tentative de reconstruction, de recréation d'une autre manière de vivre et de concevoir le monde.

Pour Bataille, la littérature a pour point de départ le tumulte, et son rôle est d'ébranler le lecteur.<sup>4</sup> L'homme est prédisposé au Mal, à la transgression des interdits, et la littérature témoigne de cette tendance. Le théâtre d'Arrabal en est une illustration et son dessein est de montrer que la complexité de l'homme est un trait caractéristique de tous. Par la même occasion, il dénonce le rejet de la société à l'encontre de ces perversions qu'il est nécessaire de prendre en compte, car réduire ou refouler les parts monstrueuses de l'homme, c'est nier une partie de l'homme même. Dès lors, la spécificité de son théâtre réside dans la prise en compte de tous les possibles de l'homme, de ce qu'il a en lui d'abject et de sublime, qui le caractérise et le dépasse. Cette conception se rapproche sensiblement de ce que John Baker nomme « l'humanisme noir » de Bataille, dans le sens où ce dernier « prétend sonder les oublis, le refoulé et les limites d'une morale vulgaire, vraie, [...] celle de l'homme *entier* ».<sup>5</sup> Il semble qu'Arrabal, tout comme Bataille, considère la perversion et la cruauté

---

<sup>2</sup> ARANZUEQUE-ARRIETA. *Arrabal* : la perversion et le sacré, p. 51.

<sup>3</sup> ARTAUD. *Le Théâtre et son double*, p. 161.

<sup>4</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*.

<sup>5</sup> BAKER. *L'Humanisme noir de Georges Bataille*, p. 73.

comme des valeurs inhérentes à l'homme, qui doivent être prises en compte. Dans la mesure où la personnalité profonde de l'individu demeure entravée et aliénée par les conventions et les interdits, cette esthétique de la cruauté et de la confusion permet au lecteur-spectateur d'accéder à une nouvelle prise de conscience du soi. Selon Jung, « sans l'expérience vécue des contraires, il ne saurait y avoir d'expérience de la totalité et, de ce fait, d'accès intérieur aux figures sacrées ».<sup>6</sup> L'exaltante expérience du Panique, faisant violence à notre Moi, modifie donc notre vision des choses et nous pousse à repenser notre rapport au monde.

Par ailleurs, la liberté artistique est pour Bataille un vecteur de révolte, et l'œuvre littéraire constituerait une manifestation du désir de liberté et de dépassement des limites.<sup>7</sup> De même, l'œuvre Panique d'Arrabal est un théâtre libre, déroutant, qui renonce aux cadres traditionnels, aux modes d'expression, aux techniques auxquels les conventions formelles nous avaient habitués. Son théâtre est considéré comme un art total par excellence, « puisqu'il lui est possible d'intégrer toutes les formes d'expressivité humaines, de rendre à l'homme une vision de l'homme faite de chair et d'os, de souffle, de mouvement, de silence ».<sup>8</sup> La polarisation entre le haut et le bas, entre le sublime et les perversions, l'espoir et l'abaissement, dans une ritualisation de l'espace scénique, fait du théâtre d'Arrabal, un théâtre libertaire et fondamentalement humain, qui s'érige contre les préjugés d'une doxa qui voudrait que l'abject et le sublime soient des entités incompatibles. L'unique constance au sein de la pensée panique est celle de l'exaltation de l'impertinence, d'un goût pour l'amoralité, la perversion et la monstruosité, qui répond ainsi à un joyeux principe de contestation.

Le Mal, qui pour Bataille existe en tant que transgression de l'ordre social, rupture volontaire de tabous,<sup>9</sup> opère entre autres chez Arrabal dans la mise en scène de l'érotisme, et dans sa manière de défier les lois sociales et sacrées. En effet, Arrabal se plaît à faire place au corps dans ce qu'il a de plus bas, à révéler instincts primitifs et caractères déviants. La sexualité et l'érotisme sont si présents dans l'œuvre d'Arrabal que la critique a bien souvent crié au scandale, pour la juger pornographique. Si

<sup>6</sup> JUNG. *Psychologie et alchimie*, p. 46.

<sup>7</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*.

<sup>8</sup> KREPS. Dossier sur Panique.

<sup>9</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*.

son théâtre met en scène tout type de fantasmes sans aucun tabou et brave les interdits de notre société, quitte à heurter la sensibilité du spectateur, il ne faut pas seulement y voir une forme de perversion. Arrabal adopte une posture naïve, quasi-enfantine face à la sexualité qu'il prétend ne pas connaître. Sa conception d'une sexualité innocente, impulsive, et fortement liée à des interdits qui ont suscité le goût de la transgression, nous pousse à établir un lien chez Arrabal entre l'érotisme et l'expression des pulsions et des instincts primitifs.

L'érotisme est défini dans le Trésor de la langue française informatisé comme une « tendance plus ou moins prononcée à l'amour », un « goût plus ou moins marqué pour les plaisirs de la chair ». Mais il est aussi vu d'un point de vue pathologique comme un « penchant maladif à l'amour charnel », une « obsession du plaisir physique »,<sup>10</sup> jusqu'à l'outrage aux mœurs. Si l'érotisme se distingue parfois mal de la pornographie, la nuance entre les deux réside dans le fait que l'érotisme suggère plus qu'il n'impose. Deux facettes de l'érotisme se dégagent des définitions qui en sont données, puisqu'il est à la fois associé au plaisir sexuel, enveloppé d'esthétique, et à la violence dont parle Bataille. Pour lui, « le domaine érotique est le domaine de la violence, le domaine de la violation ».<sup>11</sup> On trouve alors dans la mise en scène de l'érotisme une tension entre rejet et fascination, tant la violence, et donc la mort qui la signifie, prennent selon Bataille un double sens : « d'un côté l'horreur nous éloigne, liée à l'attachement qu'inspire la vie ; de l'autre un élément solennel, en même temps terrifiant, nous fascine, qui introduit un trouble souverain ».<sup>12</sup> Bataille montre également dans ses écrits l'érotisme qui se satisfait dans les extrêmes ou l'horreur, conception que l'on retrouve dans les mises en scène d'Arrabal. Il semble en effet que l'érotisme dans le théâtre de ce dernier soit lié aux pulsions sexuelles, à la dimension corporelle et surtout à la tension suscitée par les interdits qui fait du fantasme érotique un acte de transgression. Si l'attraction pour les choses belles est un désir admis, le Beau étant associé au Bon, c'est paradoxalement le monstrueux qui possède un attrait chez Arrabal qui met en scène des « déviations » sexuelles. Pour Bataille, « comme la cruauté, l'érotisme est médité. La cruauté et l'érotisme s'ordonnent dans *l'esprit*

<sup>10</sup> ÉROTISME. In : DICTIONNAIRE Trésor de la langue française informatisé.

<sup>11</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 23.

<sup>12</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 52.

que possède la résolution d'aller au delà des limites de l'interdit ». <sup>13</sup> Aussi retrouvons-nous dans l'œuvre Panique cette conception de l'érotisme comme mouvement de bascule entre l'interdit, et la transgression de cet interdit. Selon Bataille : « l'essence de l'érotisme est donnée dans l'association inextricable du plaisir sexuel et de l'interdit. Jamais, humainement, l'interdit n'apparaît sans la révélation du plaisir, ni jamais le plaisir sans le sentiment de l'interdit ». <sup>14</sup>

Se mélangent alors chez Arrabal angoisse fondée par l'interdit – en particulier religieux – et désir de l'enfreindre. L'érotisme dans l'œuvre arrabalienne est donc inextricablement lié à cette question de la transgression qui crée elle-même la tension érotique.

Le théâtre Panique est considéré comme transgressif et violent tant Arrabal fait appel à tout ce qui est dissimulé dans l'homme, et expose sur scène comportements et situations que la pudeur blâme ou censure. Arrabal insiste sur les gestes érotiques qui tendent à l'obscène, et contribuent à réduire le corps à sa fonction sexuelle. Dans ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, <sup>15</sup> il représente des scènes de fellation et de masturbation, un érotisme vulgaire qu'Arrabal explique par sa volonté de mettre en scène par le fantasme les besoins corporels et les frustrations des prisonniers. La mention du sperme apparaît également et oppose les besoins du corps aux interdits religieux qui suscitent la honte chez les hommes. Cette mise en scène de l'érotisme, qui touche de plus en plus à l'obscénité, peut être vue comme une violence faite au spectateur. Le terme latin *obscena* désigne en effet « ce qui ne peut être montré sur scène ». L'obscène est « ce qui blesse ouvertement la pudeur » selon le Littré informatisé, <sup>16</sup> un spectacle volontairement exhibé qui n'est pas conforme avec les règles morales ou les conventions esthétiques. Selon Corinne Maier, <sup>17</sup> l'obscène est un piège tendu au regard de l'autre qui regarde tout en s'efforçant de ne pas regarder. Ce qui fait effraction dans le théâtre arrabalien, et qui choque lors des représentations, c'est la mise en scène de formes « étranges » de l'amour : la fascination pour

<sup>13</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 89.

<sup>14</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 119.

<sup>15</sup> ARRABAL. ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, que nous abrègerons *Les Menottes*.

<sup>16</sup> OBSCÈNE. In : DICTIONNAIRE Littré informatisé.

<sup>17</sup> MAIER. Dynamique de l'obscène et logique de la perversion.

la monstruosité, l'inceste, la sodomie, la violence dans les rapports sexuels. C'est à tout un système normatif, qui cherche à refouler le plaisir, à cataloguer les individus « anormaux » et à la morale bourgeoise et catholique qu'Arrabal s'attaque.

Ces différentes conceptions du rapport à la sexualité, souvent liées aux interdits religieux, présentent à l'époque de l'écriture des pièces une menace pour la société et l'ordre public. En effet, un certain nombre de pratiques sexuelles dans le théâtre d'Arrabal transgressent les pudiques valeurs chrétiennes qui tiennent pour « perversions sexuelles » tous les comportements allant à l'encontre des principes de reproduction et de famille. Dès les pièces des années 1960 jusque dans ses pièces des années 1980, Arrabal éprouve une certaine fascination pour l'homosexualité, fascination liée à tout ce qui représente le « Mal », l'anormal, le marginal, pour l'Espagne catholique contemporaine. Il fait de son théâtre une tribune pour tous les mis au ban de la société, et, dès *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*,<sup>18</sup> l'homosexualité est évoquée sans détour, conçue comme un « jeu innocent », mais pas encore représentée sur scène comme dans *Le Jardin des délices*<sup>19</sup> ou *Les Menottes*. Pour Arrabal, l'homosexualité est l'expression d'une liberté, d'une découverte, la tentation à une initiation réprimée par les « coutumes vieillottes ». Dans *Les Menottes*, où l'union homosexuelle est qualifiée de « noce du futur »,<sup>20</sup> il s'agit plus encore de lutter contre les tabous et de défendre une minorité marginalisée. L'évocation de ces scènes remet en cause la prohibition qui s'y trouve liée, et constitue probablement pour Arrabal une occasion de rendre manifeste la violence suscitée par la transgression de l'interdit.

L'érotisme « pervers » émane également d'une forme de voyeurisme dans le besoin de découvrir l'autre. C'est l'impression visuelle qui éveille le plus souvent la libido car la coutume de cacher le corps, tient la curiosité sexuelle en éveil, et amène l'individu à vouloir compléter l'objet sexuel, en épiant ses parties cachées. Ce voyeurisme semble à certains égards provenir de l'innocence enfantine des personnages qui considèrent la relation sexuelle comme un « spectacle » exhibitionniste :

<sup>18</sup> ARRABAL. *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*.

<sup>19</sup> ARRABAL. *Le Jardin des délices*.

<sup>20</sup> ARRABAL. ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, p. 177.

Cavanosa. – Attendez, j’imagine le spectacle. Vous, allongée sur le banc, les jupes retroussées et moi, sur vous, tâchant de trouver la manière de me servir de mon sexe.

Sil. – Taisez-vous, je vous en prie.

Cavanosa. – Nous pourrions inviter les enfants à la sortie des écoles. Nous ferons salle comble tous les soirs.<sup>21</sup>

Arrabal met alors en lumière l’importance du regard associé à celui du désir, mais de manière perversie et dégradée. Ce qui est exhibé sur scène, ce n’est pas tant l’acte d’amour, mais les comportements érotiques ou obscènes d’individus dans un rapport univoque. Ainsi, la jouissance sexuelle est substituée au plaisir du voyeur. Selon le psychiatre Richard von Krafft-Ebing,<sup>22</sup> le pervers jouirait d’autant plus de ce que son activité est anormale. Leur plaisir apparaît alors comme vicieux et pervers.

Malgré la complexité des rapports amoureux et la violence des passions et des pulsions qui animent les personnages arrabaliens, nous trouvons dans leur univers la présence d’un amour tendre, poétique, et salvateur. Mais l’amour semble indissociable, même dans ses manifestations les plus tendres et poétiques, d’une forme de violence et de souffrance. Le comportement des personnages masculins dans la plupart des pièces présente un caractère insolite lié à leur incapacité à se réaliser sur le plan sexuel. Les hommes ont souvent une méconnaissance de la femme et de la sexualité, caractéristique liée à l’aliénation par une mère dévorante. Aussi les jeunes hommes sont-ils incapables d’assumer réellement leurs pulsions de désir et l’acte sexuel se réalise chez certains dans des comportements déviants, comme le sadisme. Dans la plupart des pièces, la relation homme-femme est conçue comme une lutte perpétuelle, où le sentiment d’amour est lié à la souffrance et ne semble pouvoir s’éprouver que dans une intensité extrême. Chez certains, l’agressivité s’accompagne d’un désir de possession à l’origine de la jalousie qui implique une torture morale insupportable et une angoisse perpétuelle. Liée au désir de possession, la pulsion d’emprise, quand elle se met au service de la sexualité, devient une véritable pulsion sadique.

La sexualité de certains hommes contient une tendance à vouloir maîtriser l’objet sexuel qui s’explique selon Freud par la nécessité

<sup>21</sup> ARRABAL. *Le Grand cérémonial*, p. 15.

<sup>22</sup> VON KRAFFT-EBING. *Psychopathia sexualis*.

d'employer d'autres moyens que la séduction.<sup>23</sup> Dans certains cas, le sadisme serait donc un développement excessif de cette composante agressive de la pulsion sexuelle. Cette violence est nécessaire pour montrer sa valeur et sa puissance, surtout quand les personnages ressentent leur infériorité dans d'autres domaines, à l'instar de Fando pour qui Lis<sup>24</sup> est une caution nécessaire à son existence, ou encore Milos qui compense par la maltraitance de Dila<sup>25</sup> son incapacité à la dominer spirituellement. Ainsi, le sadique est présenté comme quelqu'un qui ne peut accéder à la jouissance qu'à la condition de faire souffrir une personne choisie.

Le point culminant du masochisme est atteint lorsque la satisfaction dépend d'une souffrance physique ou psychique éprouvée de la part de l'objet sexuel. Parfois, l'agressivité ne peut être extériorisée tant la haine ressentie contre quelqu'un de plus fort suscite la peur. Dans ce cas, elle est intériorisée et retournée contre le sujet lui-même. La torture que s'infligent certains personnages et qui leur procure de la jouissance, s'adresse alors en fait à l'objet d'amour qui a insuffisamment aimé ou qui effraye. Les tendances sadiques et haineuses qui visaient l'objet subissent un retournement sur la personne propre. C'est peut-être ce qui se passe chez Giafar qui se soumet paradoxalement à Syl<sup>26</sup> qu'il craint tout autant qu'elle le fascine. La souffrance est utilisée par le surmoi comme un moyen d'auto-punition destiné à neutraliser partiellement le complexe de culpabilité. Culpabilisant de ne pouvoir se révolter contre la soumission qu'elle lui impose, il en vient paradoxalement à ressentir plus de plaisir. Certaines femmes vont même jusqu'à implorer la torture de leur partenaire. Ces fantasmes expriment donc la joie de se soumettre et de se voir infliger une souffrance, joie qui semble liée à l'intensité des sentiments que les personnages éprouvent, comme si leur amour était tellement fort qu'il ne pouvait se vivre que dans la souffrance. Les jeunes femmes se placent en situation de victimes revendiquées qui incitent l'homme à leur faire du mal. De la même manière que l'impossibilité d'union physique suscite chez les personnages masculins un comportement sadique, ceux qui se voient repoussés par l'objet de

---

<sup>23</sup> FREUD. *Trois essais sur la théorie sexuelle*.

<sup>24</sup> ARRABAL. *Fando et Lis*.

<sup>25</sup> ARRABAL. *Le Cimetière des voitures*.

<sup>26</sup> ARRABAL. *Le Lai de Barabbas*.

leur désir sont poussés à satisfaire le désir refoulé par la soumission à la violence, jusque dans les situations les plus humiliantes, voire dans la mort.

Arrabal ne peut dissocier le sentiment amoureux et l'expression de l'érotisme d'une intensité qui passe par diverses formes de violence. Les relations sadomasochistes des personnages se doublent, dès les pièces des années 1960, d'une tension entre pulsion de vie et de mort. La conjonction des pulsions agressives et sexuelles s'illustre de façon particulièrement évidente dans le sadomasochisme et ainsi cette pratique touche aux limites de l'érotisme. Selon Bataille, le désordre engendré par la passion dans l'érotisme est nécessairement violent mais cette souffrance est liée au bonheur de la recherche de la continuité dans la fusion des êtres. La passion est excès et c'est dans cet excès qu'elle permet de dépasser les limites imposées par l'individualité, de transgresser les interdits que l'homme s'impose, notamment celui de la mort et de la violence. Bataille considère l'érotisme comme « l'approbation de la vie jusque dans la mort », et « bien que l'activité érotique soit d'abord une exubérance de la vie, l'objet de cette recherche psychologique, indépendante du souci de reproduction de la vie, n'est pas étranger à la mort ».<sup>27</sup> L'exacerbation de toutes les pulsions et les désirs correspondrait ainsi à un besoin d'exalter la vie tout en en approchant les limites, c'est-à-dire la mort.

Plusieurs situations du théâtre d'Arrabal exposent l'amour accompagné de l'horreur de la mort, soit qu'il s'agisse de tendances nécrophiles ou sadiques, soit qu'elle illustre l'impossibilité de l'amour ou l'impuissance d'individus. Dans « La Communion solennelle »,<sup>28</sup> le rite d'amour, le rapport sexuel sont identifiés au rite de mort. Le sang présent sur la robe de la jeune fille après le meurtre du nécrophile matérialise l'image de la défloration et du fantasme de la femme qui se vide de son sang après l'acte sexuel. Le crime se substitue alors au coït et l'érotisme est souvent associé à la mention du sang. Dans l'ensemble de l'œuvre arrabalienne, le rejet par l'être aimé et fascinant suscite l'avalissement progressif de ceux qui ne conçoivent plus leur amour sans un simulacre de mise à mort, voire un meurtre réel. Dans la conception bataillienne de l'érotisme, la mort est engagée dans la recherche de possession de l'être aimé :

<sup>27</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 17.

<sup>28</sup> ARRABAL. *La Communion solennelle*.

Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer : souvent il aimerait mieux le tuer que le perdre. Il désire en d'autres cas sa propre mort. Ce qui est en jeu dans cette furie est le sentiment d'une continuité possible aperçue dans l'être aimé. [...] Il semble à l'amant que seul l'être aimé peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus. La passion nous engage ainsi dans la souffrance, puisqu'elle est, au fond, la recherche d'un impossible.<sup>29</sup>

Chez Arrabal, la mort permet justement de se trouver absorbé par l'être aimé, et se substitue à la recherche de continuité dans l'acte sexuel. Selon René Girard, quand la violence n'est pas satisfaite, elle

[...] continue à s'emmagasiner jusqu'au moment où elle déborde et se répand aux alentours avec les effets les plus désastreux. Le sacrifice cherche à maîtriser et à canaliser dans la bonne direction les déplacements et substitutions spontanés qui s'opèrent alors.<sup>30</sup>

De la même manière, la pulsion érotique est sublimée par la volonté de mise à mort, et permet de canaliser la pulsion. La mort s'intègre alors à un cérémonial sacrificatoire assorti d'une symbolique sexuelle. Sil est l'exemple le plus manifeste de cette volonté de se faire absorber par l'être aimé qui la rejette. Lorsque Cavanosa lui avoue qu'il l'oubliera et qu'il ira « demain, [chercher] une autre femme », <sup>31</sup> elle réalise qu'elle n'est qu'une victime de plus, et s'abandonne au jeune homme. Elle lui demande de la mettre à mort, dans un dernier souffle érotique, où ce n'est plus le baiser mais la violence qui suscite l'orgasme. Malgré l'horreur de la mort, la violence est associée à la violence sexuelle si bien que l'on constate, dans le passage au désir, une fascination fondamentale de la mort :

D'un côté, la convulsion de la chair est d'autant plus précipitée qu'elle est proche de la défaillance, et de l'autre, la défaillance, à la condition qu'elle en laisse

---

<sup>29</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 27

<sup>30</sup> GIRARD. *La Violence et le sacré*, p. 10.

<sup>31</sup> ARRABAL. *Le Grand cérémonial*, p. 85.

le temps, favorise la volupté. L'angoisse mortelle n'incline pas nécessairement à la volupté, mais la volupté, dans l'angoisse mortelle, est plus profonde. [...] L'activité érotique n'a pas toujours ouvertement cet aspect néfaste, elle n'est pas toujours cette fêlure ; mais profondément, secrètement, cette fêlure étant le propre de la sensualité humaine est le ressort du plaisir. Ce qui, dans l'appréhension de la mort, retire le souffle, de quelque manière, au moment suprême, doit couper la respiration.<sup>32</sup>

Pour Sil, Éros et Thanatos sont ainsi absolument indissociables : « Vous m'avez tant appris sur l'amour et la mort. [...] Je ne pourrai plus les envisager séparément ».<sup>33</sup> Comme l'explique Bataille, l'érotisme est intimement lié à la mort car l'homme est un être discontinu qui n'accède à la continuité que dans l'érotisme lors de la fusion des deux êtres.<sup>34</sup> Mais cette substitution de l'isolement et de sa discontinuité à la continuité est un acte mortel qui tend à la dissolution relative de notre être. Cette dualité explique à la fois la fascination et l'horreur qu'exerce l'érotisme. Fascination pour la recherche de la continuité et en même temps horreur de la mort qu'il côtoie. Ainsi, l'érotisme permet à Sil de regarder la mort en face car au-delà de la répulsion qu'elle inspire, elle y découvre une ouverture à la continuité.

Ce qui est en jeu dans l'érotisme, c'est une dissolution de son être, une dépossession de soi qui passe par une mise à nu et une fusion des corps. Dans l'expérience érotique, « l'être est dévoilé par la mise à nu : mise à nu qui ressemble à la mort ».<sup>35</sup> Si chez Arrabal l'association des deux est poussée à un point tel qu'il ne s'agit parfois plus de simulacre mais de rituel de mise à mort et de meurtres réels, cette violence qui porte à « l'éclatement de l'être discontinu, [...] à la mort de la victime » permet de « l'ouvrir à la continuité de la vie, à l'infini, par-delà la chair, par-delà la liberté sexuelle ».<sup>36</sup> L'acte sadomasochiste consiste à braver les idéaux, à défier les lois les plus sacrées, et va dans certains cas jusqu'au meurtre. L'érotisme est transgression fondamentale des règles sociale et religieuse,

<sup>32</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 116.

<sup>33</sup> ARRABAL. *Le Grand cérémonial*, p. 106.

<sup>34</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*.

<sup>35</sup> PATRY. *L'Interdit, la transgression, Georges Bataille et nous*, p. 85.

<sup>36</sup> PATRY. *L'Interdit, la transgression, Georges Bataille et nous*, p. 90.

et régression vers un stade antérieur à l'Homme social, par le retour à l'enfance ou la libération des pulsions animales. Tension vers la vie et attirance sous-jacente pour la mort dans la mesure où « ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées »,<sup>37</sup> ce dernier se place cependant dans une véritable position de recherche spirituelle en brisant les codes et les acquis. Il vise la continuité de la vie, mais par la médiation d'une victime.

Arrabal concrétise certes une forme d'érotisme à la fois brutal et sensuel mais pour autant fascinant, où le sacrilège rejoint le sacré, où l'acte sexuel se confond avec l'acte rituel. Distincte d'un acte de transgression purement gratuit, la mise en scène de l'érotisme devient chez Arrabal le moyen d'une remise en question, d'un retournement de l'ordre des choses, tant il demeure lié au rituel et par là, à un chevauchement de deux notions *a priori* incompatibles. L'amour de Dieu se substitue au plaisir de la chair ou se confond avec lui, et l'érotisme devient un vecteur de communion avec l'être divin. Dans l'œuvre arrabalienne s'expriment une érotisation du Sacré et une sacralisation de l'éros comme si les deux se superposaient dans l'inconscient de l'auteur : « Dieu, c'est un baiser, un orgasme, l'amour ». <sup>38</sup> Dans *Les Menottes*, l'ensemble des prisonniers est plongé dans un espace fantasmatique et onirique, érotico-religieux, où les figures christiques se livrent à des scènes obscènes à valeur rituelle : Toso-Christ « retire le drap et apparaît une femme, Falidia, qui, en effet, est en train de sucer le sexe immense du Christ. Falidia lui lance un clin d'œil érotique. Flambées de lumières. Coup de canon, éclairage différent ». <sup>39</sup>

Cette érotisation du sacré va de paire avec une sacralisation de l'érotisme, et Arrabal fait du corps un motif de transgression des dogmes chrétiens. Pour Arrabal, cette perversion ne s'établit pas comme un rejet de toute morale mais davantage comme le refus d'envisager cette morale chrétienne comme seule permise. Dès lors, la présence de la scatologie et d'une forme d'érotisme anal se trouve associée au spirituel. Déféquer et uriner apparaissent comme des métaphores d'une purification, d'un moment intime, propice au recueillement : « dans sa logique poétique, l'expulsion des selles, vécue comme un nettoyage intérieur, est une

<sup>37</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 25.

<sup>38</sup> ARRABAL. *Le Ciel et la merde*, p. 36.

<sup>39</sup> ARRABAL. *...Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, p. 193.

jouissance érotique autant qu'un moment sacré proche de la prière, perçus comme une libération intérieure ».<sup>40</sup>

De plus, la mention récurrente d'expressions telles que « baise mon cul »,<sup>41</sup> est souvent associée à une dimension plus poétique voire à un vocabulaire religieux :

Le jeune homme s'approche d'elle, s'agenouille et baise son cul avec respect. Puis il approche d'elle la tête de mort pour que celle-ci l'embrasse au même endroit (*bis*). La jeune fille, debout, très hiératique, contemple ce qui se passe derrière elle grâce à un miroir.<sup>42</sup>

La relation érotique associe la vulgarité – rendue de manière scénique mais également dans le texte par la grossièreté du vocabulaire – et une dimension cérémoniale.

L'acte sexuel est également représenté à plusieurs reprises comme un acte de communion, qui fait de l'union des corps, un acte sacré. La mention du sperme, abjecte, touche alors au sublime, dans un processus de sacralisation de la souillure. La référence à la semence peut être symbolique, comme dans *L'Aurore rouge et noire* où l'union entre Karin et Lia se fait de manière mystique :

Karin sort un œuf d'une de ses manches comme un prestidigitateur. Il le casse sur la tête de Lia et en répand le contenu sur ses cheveux. Lia reçoit cet hommage à genoux.

Karin, tout content, casse un nouvel œuf et le renverse sur sa propre tête. Il prend la tête de Lia (qui se trouve à hauteur de son ventre) et l'embrasse. Il lèche l'œuf dont le contenu s'est répandu sur la tête de Lia.

Lia. – Tu es mon sursaut de bonheur. Et mon bois prodigieux. M'aimes-tu ?

Karin fait oui de la tête et ils s'embrassent. Puis il lui met un poisson entre les jambes. Climat très romantique : musique, lumière, tout contribue à créer une atmosphère de tendresse, d'amour. Karin s'empare d'un immense drap blanc brodé, de plusieurs mètres carrés, et il enveloppe Lia avec un amour infini.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> TRIGANO ; ARRABAL. *Rendez-vous à Zanzibar*, p. 39.

<sup>41</sup> ARRABAL. *Le Jardin des délices*, p. 219.

<sup>42</sup> ARRABAL. *L'Aurore rouge et noire*, p. 269.

<sup>43</sup> ARRABAL. *L'Aurore rouge et noire*, p. 313-314.

L'acte d'amour a lieu selon une cérémonie et un rituel, semblables à un rite initiatique, une sorte de baptême, où l'obscène est évité par la présence de symboles – le blanc d'œuf pour le sperme et le poisson pour le sexe masculin. Dans les scènes qui font appel à un érotisme considéré comme nettement plus vulgaire, se réalise un processus de sublimation de l'abject, un passage du blasphème à une situation mystique.

Les deux femmes l'entourent avec le drap. Les vêtements apparaissent jusqu'à ce que les deux acteurs soient nus.

Amiel. – Viens ici près de moi.

Lélia. – Etreins-moi de tout ton corps.

Recouverts du drap ils s'étreignirent et s'embrassent, on n'aperçoit que leurs têtes et leurs jambes entrelacées. Musique.

Amiel. – J'ai une bulle d'air. C'est Dieu. Je la sens très bien. Quand je suis heureux, elle se fait très légère, et à présent que je te vois si belle, sous mon corps, on croirait qu'elle n'existe pas. La bulle d'air se promène de mon cœur à mon cerveau, et de mon cerveau à mon cœur, et elle vibre dans mon sexe.

Orgue.

Les deux femmes retirent le drap.

Amiel et Lélia apparaissent enlacés par terre, complètement nus.

Ils s'agenouillent, nus, se touchant de la poitrine aux genoux.

Avec un recueillement religieux (musique d'orgue), Amiel dépose dans la bouche de Lélia une substance gélatineuse (du sperme) qu'elle avale, et il lui dit (musique d'orgue) :

Amiel. – Communie avec mon essence. Reçois le corps de mon corps dans les siècles des siècles. Ainsi soit-il.<sup>44</sup>

En associant la « bulle d'air » à « Dieu » qui « vibre dans son sexe », c'est la pulsion érotique qui se trouve divinisée. L'érotisme devient un acte de communion mystique, renforcée par les gestes pieux, la musique religieuse et la reprise du discours christique. Dans ce rite érotico-religieux, l'union sexuelle se manifeste par une communion à la fois libératrice et promesse de vie. L'acte érotique semble donc conçu comme non distinct du rituel chez Arrabal. Les personnages se livrent à une gestuelle précise, dirigée et parfois codifiée, accompagnée d'une musique qui rappelle les offices religieux.

---

<sup>44</sup> ARRABAL. ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, p. 238-239.

Selon Bataille, le monde profane est celui des interdits et le monde sacré s'ouvre à des transgressions, notamment par le biais de la fête et du rite. Dès lors, c'est par le dépassement de l'effroi que suscite l'abjection, le dépassement de l'attitude atterrée, et par la transgression que devient sacré ce qui est l'objet d'un interdit :

L'interdit et la transgression répondent à ces deux mouvements contradictoires : l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression. L'interdit, le tabou ne s'opposent au divin qu'en un sens, mais le divin est l'aspect fascinant de l'interdit : c'est l'interdit transfiguré. [...] Par excellence, le temps sacré est la fête. En temps de fête, ce qui est d'habitude interdit peut toujours être permis, parfois exigé. [...] Cette vie spirituelle, qui se fonde sur le renforcement des interdits premiers, a cependant le sens de la fête, elle est la transgression, non l'observation de la loi. Dans le christianisme, et dans le bouddhisme, l'extase est fondée sur le dépassement de l'horreur.<sup>45</sup>

Ainsi, dans la « fête panique », l'acte sexuel, aussi bestial et dément puisse-t-il être, ou une simple évocation érotique peuvent être liés au rite ou à l'extase. L'érotisme constitue un rite de passage. Dans « La Communion solennelle », le symbole de l'acte sexuel permet à la jeune fille de passer de l'enfance à l'âge adulte, et dans *Les Menottes*, l'érotisme d'Amiel, pleinement associé au sacré, s'allie également à cette idée de passage, dans le dépassement de soi. Aussi retrouve-t-on la présence de la pensée bataillienne dans cette œuvre où Amiel recherche sa continuité dans le fantasme du rapport sexuel, façon pour lui de s'extraire métaphoriquement de sa condition de prisonnier.

Ces rites érotico-religieux se rapprochent d'une communion dans le sens où ils constituent des expériences spirituelles, voire mystiques qui permettent aux personnages d'éprouver un émoi corporel qui mène à un renouveau, à une renaissance. Selon Bataille, la transgression des interdits permet d'atteindre des états d'exaltation où le sublime apparaît dans le rapport au sacré. L'œuvre arrabalienne devient le point de rencontre de deux sommets de l'expérience humaine, la débauche sexuelle et l'élévation spirituelle par une posture qui joue sur le blasphème tout en faisant du sacré le lien entre l'abject et le sublime. L'érotisme devient

<sup>45</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 77-78.

en effet un vecteur de communion et permet d'accéder à une vision de Dieu qui se manifeste au gré de l'expérience sensuelle. Cette pratique mystique permet à l'individu de s'élever de l'expérience de l'amour physique pour atteindre l'union parfaite de la créature et du Créateur. La sensation émotionnelle de Ribla rappelle la sensualité et l'érotisme des mystiques ou encore la conception de Bataille qui établit des « similitudes flagrantes entre systèmes d'effusion érotique et mystique ».<sup>46</sup>

Si la transgression est répréhensible, elle fait cependant sortir celui qui la commet du domaine commun et lui confère ainsi une certaine sacralité. De la même manière, l'érotisme exacerbé tend à faire sortir l'individu de sa condition et à l'entraîner vers les domaines du Sacré, de l'exploration de soi. Selon Bataille, c'est dans l'expérience de l'érotisme que les concepts de continuité et de discontinuité se réunissent et que par là, l'homme réussit à « re-sentir », et à se « sentir », en toute liberté. Pour Arrabal, comme pour Bataille, le mal n'est pas la transgression mais le fait que la transgression elle-même soit condamnée, alors que l'être ne parvient à se dépasser que par la transgression des interdits. Si l'œuvre dramatique de Fernando Arrabal est bien souvent ambigu, parfois sombre et cruelle, elle demeure toujours associée à une dimension humaine, voire mystique, pour atteindre l'ineffable et le fascinant.

## Références

ARANZUEQUE-ARRIETA, Frédéric. *Arrabal : la perversion et le sacré*. Paris : Editions l'Harmattan, 2006.

ARRABAL, Fernando, *Le Ciel et la merde*. Paris : Christian Bourgois, 1972.

ARRABAL, Fernando. ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs*. Paris : Christian Bourgois, 1986.

ARRABAL, Fernando. *Fando et Lis*. Paris : Christian Bourgois, 1968.

ARRABAL, Fernando. *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*. Paris : Christian Bourgois, 1986.

ARRABAL, Fernando. *L'Aurore rouge et noire*. Paris : Christian Bourgois, 1986.

---

<sup>46</sup> BATAILLE. *L'Érotisme*, p. 250.

ARRABAL, Fernando. La Communion solennelle. *La Brèche*, Paris, n. 4, p. 55-60, février 1963.

ARRABAL, Fernando. *Le Cimetière des voitures*. Paris : Christian Bourgois, 1968.

ARRABAL, Fernando. *Le Grand cérémonial*. Paris : Christian Bourgois, 1986.

ARRABAL, Fernando. *Le Jardin des délices*. Paris : Christian Bourgois, 1986.

ARRABAL, Fernando. *Le Lai de Barabbas*. Paris : Christian Bourgois, 1966.

ARRABAL, Fernando. *Panique* : manifeste pour le troisième millénaire. Paris : Editions Punctum, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Editions Gallimard, 1964.

BAKER, John. L'Humanisme noir de Georges Bataille. *Pleine Marge* : cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique, Paris, n. 20, p. 70-74, décembre 1994.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Editions de Minuit, 1985.

BATAILLE, Georges. *La Littérature et le mal*. Paris, Gallimard, 1957.

ÉROTISME. In : DICTIONNAIRE Trésor de la langue française informatisé. Disponible en : <<http://atilf.atilf.fr/>>. Consulté en : avril 2015.

FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : PUF, 2006.

GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Bernard Grasset, 1993.

JUNG, Carl Gustav. *Psychologie et alchimie*. Paris : Buchet/Chastel, 1970.

KREPS, Philippe. Dossier sur Panique. *Revue Hermaphrodite*, Les Éditions Hermaphrodite, n. 2, 1999. Non paginé. Disponible en : <[http://sitehermaphrodite.free.fr/article.php3?id\\_article=125](http://sitehermaphrodite.free.fr/article.php3?id_article=125)>. Consulté en : juin 2012.

MAIER, Corinne. Dynamique de l'obscène et logique de la perversion. *Revue Silène* : centre de recherches en littérature et poésie comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 14 décembre 2006. Disponible en : <[http://www.revue-silence.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=50](http://www.revue-silence.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=50)>. Consulté en : avril 2015.

OBSCÈNE. In : DICTIONNAIRE Littre informatisé. Disponible en : <<https://www.littre.org>>. Consulté en : avril 2015.

PATRY, Jacques. *L'Interdit, la transgression, Georges Bataille et nous*. Laval : Presses de l'Université Laval, 2012.

TRIGANO, Patrice ; ARRABAL, Fernando. *Rendez-vous à Zanzibar*. Paris : La Différence, 2010.

VON KRAFFT-EBING, Richard, *Psychopathia sexualis*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2012.



**O mal na literatura medieval:  
o exemplo do estudante incontinente**

***The evil in medieval literature:  
the example of the incontinent student***

Daniel Padilha Pacheco da Costa

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

dppcost@ufu.br

**Resumo:** Este artigo discute a representação do mal na literatura medieval a partir do exemplo do estudante incontinente, em particular, da personagem do célebre malfeitor François Villon. Para isso, procuramos decifrar a enigmática conclusão do seu primeiro poema longo, o *Lais*, cuja descrição metalinguística da perda de consciência pelo louco amante oferece uma explicação escolástica para a sua perturbação mental. Essa explicação permite a Villon justificar a fuga de Paris por meio da sua incontinência que, como sempre acontece na lírica cortês da época, é amorosa e moral ao mesmo tempo.

**Palavras-chave:** literatura medieval; François Villon; representação do mal.

**Abstract:** In this paper, we discuss the representation of the evil by medieval literature through the example of the incontinent student, in particular, the character of the famous villain François Villon. For that, we focus on deciphering the enigmatic conclusion of his first long poem, *Lais*, whose metalinguistic description of the lover's loss of consciousness gives a scholastic explanation for his mental disorder. This explanation allows Villon to justify the escape of Paris through his incontinence, which is both loving and moral at the same time, as always happens in the courtly literature of the time.

**Keywords:** medieval literature; François Villon; representation of the evil.

Recebido em: 30 de novembro de 2016.

Aprovado em: 11 de abril de 2017.

## Introdução

O poeta medieval francês François Villon foi considerado pela crítica moderna como um precursor dos assim chamados “poetas malditos” na França. O próprio Paul Verlaine, o criador dessa noção, compara a obra de Villon à principal coletânea de Tristan Corbière, *Les amours jaunes*.<sup>1</sup> Em seu estudo sobre *La poétique de François Villon*, David Kuhn não encontra na lírica medieval nenhum equivalente ao *Testament*, cuja originalidade formal só seria comparável a “*Fleurs du mal*, de Baudelaire, a *Illuminations*, de Rimbaud, e a *Alcools*, de Apollinaire”.<sup>2</sup> Como mostramos em outro texto,<sup>3</sup> essa imagem moderna de Villon foi, em grande medida, o resultado de sua utilização como um modelo por esses poetas, em particular por Rimbaud, que imita no soneto o “Baile dos enforcados” a mais conhecida composição de Villon: a “Balada dos enforcados”.

A principal consequência da aproximação de Villon à poesia moderna foi o seu afastamento da literatura medieval, impedindo a compreensão da relação específica que o seu *corpus* estabeleceu com essa tradição. Um exemplo disso é a conclusão do seu primeiro poema longo, o *Lais* [“Legado”], que permanece sendo uma das passagens mais enigmáticas do seu *corpus*. Neste artigo, pretendemos interpretar essa conclusão como a descrição metalinguística da perda de consciência pelo louco amante, cuja incapacidade para a rígida disciplina amorosa definida pelas leis do amor da época permite explicar a sua vileza moral. Essa descrição permite que a personagem do estudante defina com base no jargão escolástico das faculdades da alma a sua própria incontinência, a qual, como sempre acontece na lírica cortês da época, é sempre amorosa e moral ao mesmo tempo.

## O estado incontinente de caráter

Embora o conceito de *akrasía* tenha sido cunhado pela primeira vez por Aristóteles, ele, sem dúvida, retoma o problema definido por

---

<sup>1</sup> VERLAINE. *Les poètes maudits*: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé.

<sup>2</sup> KUHN. *La poétique de François Villon*, p. 345, tradução nossa.

<sup>3</sup> COSTA. François Villon, um poeta maldito *avant la lettre*? A *Balada dos enforcados* como um modelo poético de Rimbaud, Pound e Augusto de Campos.

Platão como “ser vencido pelo prazer”. Esse problema, levantado pela personagem de Sócrates no *Protágoras*, refere-se às situações em que nos entregamos a práticas prazerosas (bebida, comida, sexo), apesar de sermos conscientes de que elas são nocivas, resultando em pobreza, doenças ou outros males. Assim, Platão distingue aquele que é “vencido pelos prazeres” do ignorante, pois é dominado pelo desejo, mas não deixa de ter consciência de que se afasta do bem. Essa diferença é a base da definição proposta por Aristóteles do *akrático*, traduzido comumente como o “incontinente”.

Aristóteles dedica boa parte do capítulo VII da *Ética a Nicômano* à definição da incontinência, que se refere ao que se poderia chamar atualmente de “fraqueza da vontade”. A incontinência é um dos três estados de caráter que devem ser evitados, junto com o vício e a bestialidade, em prol dos estados que devem ser buscados: a virtude, o autocontrole e a divindade. Segundo a doutrina das partes da alma, é precisamente por meio da submissão dos apetites à razão que o sábio é capaz de buscar o bem. O incontinente é aquele que busca os prazeres excessivos e evita as dores “não por uma escolha deliberada, mas contrariamente a esta e à sua razão”.<sup>4</sup>

Assim, o incontinente é aquele que possui o conhecimento de que determinadas ações são más, mas se deixa levar pelo apetite. Embora seja capaz de julgar corretamente, o incontinente é incapaz de seguir o próprio julgamento. A falta do incontinente não é intelectual, mas prática, pois reside precisamente na sua incapacidade de submeter suas ações aos ditados da própria razão. O ignorante não sabe que as suas ações são más, enquanto que o incontinente o sabe, mas nem por isso deixa de fazê-lo, pois o seu autocontrole não é forte o suficiente para comandar as suas ações.

Para definir o tipo de conhecimento do incontinente, Aristóteles o compara àqueles que estão sob o efeito das paixões, como a cólera e o apetite sexual, por exemplo.<sup>5</sup> Chegando a alterar o estado do corpo, as paixões produzem forte influência sobre as ações daqueles que a experimentam, levando-os a perder o seu autocontrole. Com efeito, o conhecimento do incontinente equivale ao daquele que conhece, mas está impossibilitado de exercitá-lo, como ocorre com todos aqueles que

<sup>4</sup> ARISTÓTELES. *Ética nicomáquea; ética eudemia*, p. 298, tradução nossa.

<sup>5</sup> ARISTÓTELES. *Ética nicomáquea; ética eudemia*.

estão dormindo, bêbados ou loucos. Mas ao contrário desses, não é o álcool, nem o sono, nem tampouco a loucura, mas é o apetite que impede o incontinente de agir de acordo com o seu conhecimento.

Aristóteles compara o incontinente com o estudante de geometria e com o ator, que são capazes de repetir fórmulas aprendidas de cor, mas ignoram o seu significado, seja porque acabaram de começar a estudar o assunto, seja porque as palavras que dizem foram escritas por outra pessoa, respectivamente.<sup>6</sup> Mas essa comparação extrapola a definição de incontinência, pois o incontinente não ignora que um prazer é contrário ao bem, ele apenas se mostra incapaz de vencer os seus apetites. Em caso de conflito entre a parte racional e a parte apetitiva da alma, portanto, o incontinente é aquele que se deixa vencer pelo apetite, enquanto que o autocontrolado é aquele que o vence.

A definição da incontinência se baseia em um critério temporal, segundo o qual o bem presente e o bem futuro são opostos entre si. O apetite não atenta jamais para o futuro, mas apenas para o presente, e o que deseja parece ser absolutamente bom. A razão, por outro lado, pode comparar o presente e o futuro, e somente ela é capaz de eleger a melhor ação e evitar os apetites irracionais, sempre que esses apetites forem contrários ao seu conhecimento do bem. Assim, o incontinente é incapaz de fazer prevalecer o bem futuro, antecipado pela razão, aos desejos do apetite no presente. Por isso, o incontinente tende a se arrepender dos seus atos quando chega o momento de sofrer os males resultantes dos seus apetites.

A definição aristotélica do conceito de incontinência amplia o sentido intelectualista dado por Platão à “ação voluntária”. Para esse, a ação voluntária é orientada pelo pensamento, já que a ação injusta é sempre prejudicial. Para Aristóteles, a ação pode ser voluntária, sem ser orientada pelo conhecimento, como demonstra a ação incontinente. Embora o conhecimento esteja presente em potência na ação incontinente, não é ele que a orienta em ato, mas o apetite. É a prevalência em ato de umas dessas partes da alma que permite distinguir entre o autocontrole e a incontinência: no primeiro, o conhecimento em ato suspende o apetite, enquanto que, na segunda, é o apetite que suspende o uso do conhecimento.

---

<sup>6</sup> ARISTÓTELES. *Ética nicomáquea; ética eudemia*.

A *Ética a Nicômano* desempenhou um papel central no desenvolvimento do pensamento medieval, influenciando profundamente a filosofia e teologia do período. Ela foi traduzida em latim em 1253 por Robert de Grosseteste, juntamente com a tradução dos *Comentários gregos à Ética a Nicômano de Aristóteles* (1973).<sup>7</sup> Embora não tenha conhecido a mesma notoriedade que essa tradução,<sup>8</sup> o *Comentário médio da Ética à Nicômano de Aristóteles*, escrito pelo filósofo árabe Averróis (1126-1198) e traduzido em latim em 1240 por Hermann, o alemão, também foi fundamental para a recepção medieval da ética aristotélica. Para o seu comentário, Averróis se baseou na tradução árabe realizada em 1027.

O *Comentário à Ética a Nicômano*, de São Tomás de Aquino, oferece uma crítica à interpretação da ética aristotélica por Averróis.<sup>9</sup> Aquino procura adaptar a obra às exigências morais do cristianismo. Assim, ele se baseia na noção aristotélica de ação voluntária para definir teoricamente a própria noção de pecado como aceitação do que é deletável, seja por eleição racional, como no caso do intemperante, seja por fraqueza da vontade, como no caso do incontinente. Como afirma Rocío Orsi Portaló: “Com efeito, o cristianismo considerou como o paradigma mesmo do pecado a ação que segue um desejo concupiscente que desobedece aos mandados da razão: o prazer acrescenta voluntariedade à ação, como já afirmava Aristóteles”.<sup>10</sup>

## O célebre malfeitor François Villon

Constituído essencialmente por dois testamentos longos (além de uma dúzia de baladas esparsas), o *corpus* atribuído ao poeta francês François Villon é, de todos os que foram transmitidos pela Idade Média, um dos que receberam maior atenção pela crítica moderna. Esse *corpus* é enunciado em primeira pessoa pela personagem do célebre malfeitor “François des Loges, também chamado de Villon”, segundo documentos

---

<sup>7</sup> Cf. GROSSETESTE. *The Greek Commentaries of the Nicomachean Ethics of Aristotle in the Latin Translation of Robert Grosseteste*.

<sup>8</sup> KOROLEC. *Le commentaire d’Averroès sur l’Éthique à Nicomaque*.

<sup>9</sup> Cf. AQUINO. *Comentário a la Ética a Nicómaco de Aristóteles*.

<sup>10</sup> PORTALÓ. *El saber del error: filosofía y tragedia en Sófocles*, p. 139, tradução nossa.

históricos da época publicados por Longnon.<sup>11</sup> A enunciação se investe da personagem desse malfeitor, que era perfeitamente reconhecível pelo público contemporâneo às composições.

Nos dois poemas longos em forma de testamento, o *Lais* e o *Testament*, a enunciação poética assume a personagem de “François Villon” no papel de testador. Os dois testamentos utilizam o modo de narração em primeira pessoa, como afirma o segundo verso do *Lais*: “Je, François Villon, escollier”.<sup>12</sup> Depois de se apresentar, o testador se caracteriza a si mesmo por meio de uma “notação” (*notatio*), que é a figura utilizada para descrever a natureza de alguém através de “signos distintivos”. Segundo a tópica do ofício, a notação “estudante” não apenas define a principal característica de Villon, mas, sobretudo, vincula-o à tradição dos poetas goliardos.

Principal poema de Villon, o *Testament* retoma a mesma personagem do *Lais*. No epitáfio no final do *Testament*, a personagem volta a ser descrita por meio da notação “estudante”: “Un pauvre petit escollier/ qui fut nommé François Villon”.<sup>13</sup> Composto para ser gravado sobre a sua própria lápide, esse epitáfio oferece um retrato em terceira pessoa do testador morto. A condição humilde do estudante é amplificada pelos qualificativos “pobre” e “pequeno”. Assim, François Villon se apresenta sempre, do início do *Lais* ao fim do *Testament*, como um “estudante”. Mas o *Testament* se situa cinco anos mais tarde, quando a personagem já possui trinta anos de idade.

Com efeito, há uma estrutura narrativa que organiza os dois poemas em torno de dois momentos significativos da vida da personagem do célebre malfeitor. O *Lais* se situa na véspera da sua fuga de Paris, depois do roubo ao colégio de Navarra. O *Testament* o representa diante da morte, quando, capturado pela justiça real por aquele crime, ele espera na prisão o cumprimento da pena de enforcamento. Na primeira parte desse poema, intitulada “lamentos” (*regrets*), Villon realiza a confissão de suas faltas passadas, segundo o lugar comum do gênero. No clímax do arrependimento do testador, ele lamenta ter sido um “mau aluno”: “Je

<sup>11</sup> LONGNON. *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives Nationales*, p. 137, tradução nossa.

<sup>12</sup> “Eu, François Villon, estudante” (VILLON. *Œuvres complètes*, p. 3, tradução nossa).

<sup>13</sup> “Um pobre pequeno estudante/ chamado François Villon” (VILLON. *Œuvres complètes*, p. 160, tradução nossa).

le sais bien, si j'avais étudié/ Au temps de ma folle jeunesse/ Et m'étais consacré aux bonnes mœurs./ J'aurais maison et lit douillet./ Mais quoi! je fuyais l'école/ Comme fait le mauvais enfant./ En écrivant cette parole./ Peu s'en faut que mon cœur ne se brise".<sup>14</sup>

A estrofe é introduzida pela expressão “eu bem sei” (*je le sais bien*), a qual, explicitando a consciência presente, contrasta com a loucura passada. Por não ter se “consagrado aos bons modos” no passado, o mau aluno se encontra em seu estado de abandono no presente, sem casa nem leito macio para repousar. As imagens da casa e leito retomam a metáfora bíblica da casa alicerçada na rocha pelo sábio (Marcos, 6:46-49), oferecendo um contraste com a errância da juventude. Produzindo uma distância entre a personagem passada, dominada pelos prazeres dos sentidos, e a personagem presente, racionalmente instruída pela experiência, o lamento faz emergir precisamente a dimensão temporal, que o incontinente não tinha sido capaz de perceber, imerso que estava na lógica do apetite.

Utilizada para repreender as crianças que cometeram um erro (como, por exemplo, fugir da escola), a expressão “mau menino” (*mauvais enfant*) é retomada pelo testador para demonstrar a sua consciência da “juventude louca”. A referência ao momento em que a personagem está escrevendo a sua obra visa produzir um distanciamento que, suspendendo a piedade gerada sobre o público pelo seu lamento, apresenta o seu sofrimento como exemplar. Assim, a personagem do mau aluno cumpre uma função essencialmente exemplar, pois demonstra as más consequências do comportamento incontinente. A prática do mal é representada como o efeito da incontinência de Villon, como bem notou o medievalista Jacques Paul: “Villon, que sabe reconhecer os seus erros, não tem força para resistir a seus maus pendores. Este destino trágico leva-lhe a encontrar acentos inegáveis para exprimir a brevidade de seus amores, a fragilidade da juventude e o horror que lhe inspira a morte”.<sup>15</sup>

Embora o medievalista não utilize a palavra “incontinência”, é precisamente o funcionamento da *akrasia* que ele define ao afirmar que

<sup>14</sup> VILLON. *Œuvres complètes*, p. 42. Tradução de Sebastião Uchoa Leite “Ah, Deus, se eu tivesse estudado/ Na minha louca juventude/ E a bons hábitos me aplicado/ Teria casa e quietude/ Mas qual! Eu fugi quanto pude/ Da escola, como o infante vaga/ E por pouco, ao escrever tão rude/ O coração dentro se apaga” (VILLON. *Poesia*, p. 109).

<sup>15</sup> PAUL. *L'Histoire intellectuelle de l'Occident médiévale*, p. 468, tradução nossa.

“Villon não tem força para resistir a seus maus pendores”. Mas a nossa escolha de analisar essa personagem não se deve apenas à atenção que ela recebeu da crítica moderna e à necessidade de rever a interpretação anacrônica do poeta medieval como um precursor dos poetas malditos na França. Ela se deve, sobretudo, às referências metalinguísticas que, proliferadas em sua obra, permitem evidenciar a relação entre a literatura e o mal na poesia medieval. Para isso, será estudada, a seguir, a conclusão do *Lais*, que constitui, sem dúvida, a mais importante passagem metalinguística da sua obra.

### A entrada no sonho

Embora cada um dos críticos que se dedicou a explicar a conclusão do *Lais* interprete-o de modo diferente, todos concordam que ela constitui uma das passagens mais obscuras do seu *corpus*. Como afirma Burger: “O fim do *Lais* de Villon levanta um enigma, cujas tentativas de solução apresentadas até agora não parecem ter sido definitivamente conclusivas”.<sup>16</sup> Para compreender esse enigma, é preciso lembrar que a sua obra pertence ao ciclo de poemas líricos que imitam a *Belle dame sans mercy*, de Alain Chartier.<sup>17</sup> O próprio gênero testamentário imita o testamento amoroso da época, em particular de *La confession et testament de l'amant trespasé de deuil*, de Pierre de Hauteville.

No início do *Lais*, Villon rompe o serviço amoroso com a sua amada que, identificada à personagem da “bela dama sem misericórdia”, é acusada de traí-lo. Assim, a sua fuga de Paris é apresentada como um remédio ao sofrimento amoroso, que o condenaria ao destino do “amante mártir”, como acontece na lírica amorosa da época. Em *Le contredit de François Villon*, Roger Dragonetti interpreta a fuga de Villon em sentido programático, como o abandono dos gêneros tradicionais.<sup>18</sup> Assim, o autor valoriza particularmente essa dimensão metalinguística, pois as suas paródias pretenderiam evidenciar o descompasso entre as convenções da lírica cortês da época e a sua própria experiência amorosa.

---

<sup>16</sup> BURGER. *L'entreoubli de Villon*, p. 485, tradução nossa.

<sup>17</sup> CHARTIER; HERENC; CAULIER. *Le cycle de La belle dame sans mercy: une anthologie poétique du XV<sup>e</sup> siècle*.

<sup>18</sup> DRAGONETTI. *Le contredit de François Villon*, p. 595.

Como cada poeta antes dele, Villon representa uma experiência possível do amor, mas nem por isso rompe com a matriz conceitual definida pelas leis do amor. Em um dos principais tratados medievais sobre o “amor cortês”, o *De amore*, André Chapelão define um pressuposto essencial dessa produção poética: ela é inteiramente estruturada pela relação indissociável entre o amor e o bem. Em suas palavras: “Os homens sabem que nenhuma ação virtuosa ou cortês poderá ser realizada neste mundo se sua fonte não for o amor. O amor é origem e causa de todo o bem. Se essa causa desaparecer, o efeito desaparecerá necessariamente”.<sup>19</sup>

Essa passagem permite evidenciar que a representação do sentimento amoroso do poeta pela sua amada na lírica trovadoresca possui uma dimensão moral essencial. O amor pela dama é, em última instância, uma expressão do amor divino e, por isso, orienta a ascese moral do amante. É essa relação indissociável entre o amor e o bem na lírica cortês medieval que permite compreender o exórdio do *Lais*. Com efeito, a vileza moral da personagem de François Villon é representada no poema como o efeito direto de sua incapacidade para o amor. Assim, a sua fuga de Paris teria sido motivada mais pelo medo de ser preso e enforcado depois do roubo ao Colégio de Navarra, do que pela sua suposta “renúncia ao amor”.

Na conclusão do *Lais*, Villon narra a sua entrada num estado chamado de “esquecimento” (*entroublie*), no qual ele perde a consciência. Esse estado é uma referência direta à chamada “entrada no sonho”, cujo principal modelo era oferecido na época pelo exórdio do *Roman de la rose*, de Guillaume de Lorris e Jean de Meun. No exórdio da obra, o poeta introduz o seu poema alegórico como o resultado da sua entrada no sonho. Assim, o poema alegórico não é outra coisa senão a narração do sonho do poeta enquanto dormia. Baseando-se na autoridade de *O sonho de Cipião*, de Macróbio (século V), ele afirma que nem sempre os sonhos são fábulas ou mentiras, pois também podem ser proféticos. O sonho do poeta é precisamente a antecipação profética do que acontecerá com ele depois que ele acordar.

A entrada no sonho é utilizada no exórdio de diversos poemas líricos, como aqueles pertencentes ao ciclo da *Belle dame sans mercy* no século XV. Na “*Dame cruelle en amour*”, de Achille Caulier, esse estado é chamado de “entrada na visão”, que é motivada pela fantasia e

---

<sup>19</sup> CHAPELÃO. *Tratado do amor cortês*, p. 30.

pela imaginação: “Entray en une fantasie/ et en ymaginacïon”.<sup>20</sup> A visão é desencadeada pelo sofrimento do poeta, cujo amor não correspondido pela amada leva-o a não desejar outra coisa senão morrer de tristeza, oferecendo o seu próprio sacrifício como último testemunho do seu amor. O estado de esquecimento ocorre sempre à noite, quando o poeta está na cama antes de dormir e traz enorme alívio à sua melancolia amorosa. No “*Hôpital de l’amour*”, de Achille Caulier, esse estado é inteiramente dominado pela fantasia do poeta, que perde qualquer vínculo com a memória, os sentidos e a razão: “En ce fantasieux estat/ On m’avoit ma tristesse mis/ Fu long temps oublieux et mat/ Sans mémoire, sens ou advis”.<sup>21</sup> Para designar esse estado, o poeta Georges Chastellain (1405-1475) utiliza o mesmo termo que Villon: “Gisant donques par nuit en ce soing [...] / Me trouvay entre-oublié en peu envers l’aube du jour”.<sup>22</sup>

Em seu tratado poético intitulado *Parisiana poetria*, João de Garlândia prevê um tipo de exórdio que, iniciado com a “origem” da narração, é frequentemente utilizado pela poesia épica, como acontece na invocação das musas.<sup>23</sup> Colocada no exórdio da poesia alegórica, a entrada no sonho cumpre a mesma função, pois permite explicar a origem da narração alegórica. Mas, ao contrário da entrada no sonho da lírica cortês, Villon entra num estado de “esquecimento” apenas na conclusão do *Lais*. Enquanto a entrada no sonho origina a narração alegórica da poesia lírica do ciclo da *Belle dame sans mercy*, a entrada de Villon no esquecimento rompe a expectativa da narração alegórica por meio de um anticlímax.

Na penúltima estrofe do *Lais*, Villon desperta do seu estado de esquecimento e recupera o seu juízo. Villon se refere explicitamente à situação de enunciação do poema, afirmando que, embora quisesse retomar a escritura para terminar os seus legados, o frio congelara a

<sup>20</sup> “Entre num estado de fantasia e imaginação” (CHARTIER; HERENC; CAULIER. *Le cycle de La belle dame sans mercy: une anthologie poétique du XV<sup>e</sup> siècle*, p. 332, tradução nossa).

<sup>21</sup> “Nesse fantasioso estado/ No qual a tristeza me colocou/ Fiquei por muito tempo esquecido e atordoado/ Sem memória, sentido ou razão” (CHARTIER; HERENC; CAULIER. *Le cycle de La belle dame sans mercy: une anthologie poétique du XV<sup>e</sup> siècle*, p. 252, tradução nossa).

<sup>22</sup> “Assim, deitado à noite a pensar nela/ [...] Eu me encontrei por volta do amanhecer” (CHASTELLAIN. *Œuvres*, p. 76, tradução nossa).

<sup>23</sup> GARLANDE. *Parisiana poetria: de arte prosayca, metrica et rithmica*, p. 52.

tinta e a vela evaporara. Assim, ele acabou adormecendo e deixou a composição inacabada: “Si m’endormis, tout boursoufflé/ Et ne peuz autrement finer”.<sup>24</sup> O esquecimento de Villon o impede de terminar os seus legados. Nesse sentido, a descrição do sonho não só não introduz uma narração alegórica, mas, sobretudo, interrompe a obra sem ser finalizada. A seguir, pretendemos levantar uma hipótese interpretativa para a enigmática conclusão do *Lais*.

### A incompletude do *Lais*

Embora a incompletude do *Lais* não deixe de ser uma forma de conclusão, ela colocou não apenas os leitores, mas também os críticos num estado de perplexidade. A incompreensão se deve particularmente à função da paródia realizada nessa passagem do vocabulário escolástico sobre as partes da alma, como afirma Lacy: “Os críticos ficaram tradicionalmente perplexos por essa seção do poema, intrigados pelo que poderiam ou deveriam compreender da digressão sobre a filosofia escolástica e sobre as faculdades mentais”.<sup>25</sup> A nossa interpretação dessa paródia defende que a sua entrada no estado de esquecimento no final da composição não é outra coisa senão a descrição científica da sua entrada no estado de incontinência.

Depois de terminados os seus legados, o testador descreve metalinguisticamente a sua própria situação de enunciação, enquanto escrevia sozinho os seus legados. Depois de ouvir tocar às nove horas o sino da Sorbonne, a universidade em que estuda, o testador suspende a composição da obra e se ajoelha para rezar o *angelus*, que celebra a anunciação do nascimento de Cristo. Nesse exato momento, o poeta entra em um estado particular chamado de “esquecimento” (*entreoubli*): “Ce faisant, je m’entroubliay/ Non pas par force de vin boire/ Mon esperit comme lyé/ Lors je sentis dame Memoire/ Reprendre et mettre en son aulmoire/ Ses especes colaterales”.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> VILLON. *Œuvres complètes*, p. 60. Tradução de Sebastião Uchoa Leite: “Assim, dormi, todo embrulhado/ E não houve como findar” (VILLON. *Poesia*, p. 84).

<sup>25</sup> LACY. In defense of Villon’s *Lais*, p. 1003, tradução nossa.

<sup>26</sup> VILLON. *Œuvres complètes*, p. 23. Tradução de Sebastião Uchoa Leite: “Ao fazê-lo, me entresqueci/ Não do vinho a força e a vitória/ Mas de espírito preso em si/ Então vi a dama Memória/ Pôr no armário em divisórias/ As espécies colaterais” (VILLON. *Poesia*, p. 82).

Na passagem citada, Villon afirma que a “dama Memória”, como é chamada a faculdade personificada, “guardou no armário” as suas faculdades racionais, como a opinativa, estimativa, prospectiva, simulatória e formativa. Essa expressão retoma a referência metafórica de Bartolomeu, o inglês, à memória como “armário da razão”.<sup>27</sup> Em sua enciclopédia *De proprietatibus rerum* (1230/1240), o monge franciscano vulgariza a doutrina das faculdades da alma da *Suma teológica*, de São Tomás de Aquino. Essa tripartição da alma, dividida em vegetativa, sensitiva e racional, foi definida pelo *De anima*, de Aristóteles.<sup>28</sup> A enciclopédia foi traduzida em francês, em 1372, por Jean Corbechon, para servir de auxílio à pregação.

Assim, a explicação científica do “esquecimento” (*entroubli*) do jovem estudante da Sorbonne parodia a doutrina escolástica sobre as faculdades da alma. Segundo essa doutrina, a faculdade racional, que distingue o homem dos outros animais, permite conhecer a natureza, as propriedades, as semelhanças e as diferenças entre as coisas, dividindo-se em opinativa (que faz julgamentos de existência), estimativa (que forma julgamentos de valor), prospectiva (que permite prever), simulatória e formativa (que formam conceitos). Todos os animais possuem a faculdade vegetativa, cuja função é alimentar, engendrar e crescer, mas nem todos possuem a faculdade sensitiva.

A faculdade sensitiva se divide em locomotriz e apreensiva, que, por sua vez, se divide em sentido interno e externo. O sentido interno, finalmente, divide-se em julgamento, imaginação e memória. As impressões oriundas do sentido externo, chamadas pela filosofia escolástica de “espécies”, formam as imagens utilizadas pela imaginação para representar as coisas ausentes que, apresentadas pelo sentido externo ou interno, são armazenadas pela memória. Assim, Villon oferece uma descrição científica da sua entrada no sonho, segundo a explicação de Aristóteles nos *Parva naturalia* (1957). A sua perda de memória resulta do adormecimento da faculdade racional, que armazena todas as espécies opinativa, prospectiva, simulatória e formativa.

Logo no início da descrição citada acima, antes mesmo de descrever cientificamente a sua perda da consciência, Villon nega que o seu estado tenha sido originado pelo álcool. Assim, ele afasta a primeira

---

<sup>27</sup> CORBECHON. *Le livre des propriétés des choses*, p. 96.

<sup>28</sup> ARISTÓTELES. *Acerca del alma*.

explicação que lhe ocorre para o seu esquecimento, da mesma forma que os bêbados negam o seu estado antes mesmo de serem indagados. Em seguida, ele descreve as funções de cada uma das espécies racionais suspensas durante o seu esquecimento. Para explicar as espécies simulatória e formativa, ele dá um exemplo do que acontece quando elas são suspensas: “Que, par leur trouble, homme devient/ Fol et lunatique par moys/ Je l’ay leu, dont il me souvient/ En Aristote aucune foiz”.<sup>29</sup>

Nessa passagem, ele cita literalmente Aristóteles, que explicou a origem da loucura como o resultado da suspensão das faculdades simulatória e formativa, as quais permitem ao homem realizar julgamentos racionais. Assim, o próprio testador compara o seu esquecimento com a inconsciência dos loucos e “lunáticos”. Como já tivemos a ocasião de discutir,<sup>30</sup> a loucura é utilizada diversas vezes em sua obra para designar a sua experiência amorosa na juventude, segundo a figura do “louco amor” (*fol amour*). Essa figura se opõe ao “amor verdadeiro” (*fin’amors*), cujo controle sobre os próprios desejos físicos representa a essência mesma do serviço amoroso, tal qual ele é definido pelas leis do amor cortês. Na poesia dos trovadores provençais, esse lugar comum é utilizado para descrever a transformação do mundo ao redor do poeta apaixonado. Em uma canção de Bernard de Ventadorn, por exemplo, o poeta afirma trazer o coração tão cheio de alegria que o fino amor o protege contra a brisa fria.<sup>31</sup> Esse lugar comum foi retomado pela poesia satírica produzida no século XV na França, como testemunha a sua presença em *L’abusé en court*, de René d’Anjou.<sup>32</sup>

Em sua obra, Villon se apresenta como um louco amante, buscando prazeres físicos que, não passando de bens transitórios, conduzem-no ao engano, segundo o lugar comum da lírica amorosa da época sobre a metamorfose do mundo. No *Testament*, o louco amante amplifica por duas estrofes a “perturbação mental” provocada pela sua perda completa da razão. A passagem inteira é concluída pelo verso seguinte:

<sup>29</sup> “Suspensas, essas faculdades fazem o homem se tornar, periodicamente, louco e lunático, como eu li diversas vezes, se bem me lembro, em Aristóteles” (VILLON. *Œuvres complètes*, p. 23, tradução nossa).

<sup>30</sup> COSTA. O amor cortês pelo avesso: François Villon e o debate sobre o *Roman de la rose*, p. 22.

<sup>31</sup> SPINA. *A lírica trovadoresca*.

<sup>32</sup> ZUMTHOR. *Anthologie des grands rhétoriciens*.

“Ainsi m’ont amours abusé”.<sup>33</sup> Portanto, a explicação científica do seu esquecimento não é outra coisa senão a descrição da “perturbação mental” do louco amante. De acordo com essa explicação, a perda da consciência leva à ativação do sentido interno que, estimulando excessivamente a imaginação do poeta, fizeram-no sonhar com simulacros inteiramente ilusórios.

Tanto isso é verdade que essa explicação científica compara o estado no qual o testador entrou com o três estados mencionados pelo próprio Aristóteles em sua definição do estado de incontinência: o adormecimento, o entorpecimento alcoólico e a loucura. Com efeito, a incontinência é análoga a esses estados, mas ela não suspende a atuação da faculdade racional através do efeito produzido pelo sono, nem pelo álcool, nem tampouco pela loucura, mas através do efeito gerado pelo apetite. Na conclusão do *Lais*, portanto, a descrição científica com base no jargão escolástico do estado de incontinência do testador explica a sua incapacidade para controlar os desejos físicos pela amada.

## Conclusão

A figura do estudante incontinente constitui um tipo verossímil particularmente utilizado na literatura medieval. Uma das suas mais eloquentes representações é a personagem de François Villon. Nossa análise dessa personagem se baseou na conclusão do *Lais*, cuja obscuridade ainda intriga a maioria dos críticos de Villon. O seu caráter metalinguístico oferece uma explicação científica para a sua entrada no estado de esquecimento, entendido como a perda da consciência. Assim, a prática do mal pelo testador é cientificamente explicada como o efeito da sua incontinência.

A explicação científica da sua incontinência com base no jargão escolástico das faculdades da alma é uma paródia da entrada no sonho da poesia lírica e alegórica medieval. Essa paródia introduz sob a superfície do texto um grande número de referências biográficas que, disseminadas em subentendidos, ironias e metáforas, fazem alusão à sua participação no roubo ao Colégio de Navarra. À diferença do suposto convencionalismo da poesia cortês e alegórica medieval, a sua paródia

---

<sup>33</sup>VILLON. *Œuvres complètes*, p. 77. Tradução de Sebastião Uchoa Leite: “Eis-me de amores abusado” (VILLON. *Poesia*, p. 163).

foi considerada por Dragonetti como uma subversão do amor cortês pelo seu interior.<sup>34</sup> No entanto, a paródia não representa a recusa global das leis do amor cortês, mas é justamente o que lhe permite estabelecer um paralelo entre a conduta amorosa e moral da personagem. A sua paródia da lírica amorosa da época instaura, ao menos, dois eixos essenciais de sentido, segundo a indissociabilidade entre a moral e o amor.

Assim, a vileza moral da *persona* lírica é definida como o efeito direto da sua incapacidade para o amor verdadeiro. Na conclusão do *Lais*, a descrição científica do seu estado de incontinência explica não apenas a sua incapacidade de controlar os desejos físicos pela amada, mas também a sua incapacidade de controlar os desejos materiais pelo dinheiro. Ao entrar no estado de incontinência, ele age tanto pelo desejo de algo prazeroso (o amor físico da amada e o dinheiro do roubo), quanto pelo medo de algo desagradável (a morte pelo sofrimento amoroso ou pela condenação pelo roubo). Desse ponto de vista, a justificativa apresentada no *Lais* para a sua fuga de Paris é ao mesmo tempo amorosa e moral, pois é o resultado tanto do fracasso em obter os prazeres sexuais prometidos pela amada, quanto do medo de ser preso e enforcado pelo roubo ao Colégio de Navarra.

## Referências

AQUINO, Tomás de, Santo. *Comentario a la Ética a Nicómaco de Aristóteles*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2010.

ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 1978.

ARISTÓTELES. *Ética nicomáquea; ética eudemia*. Madrid: Gredos, 1985.

BURGER, André. L'entreoubli de Villon. *Romania*, Paris, v. 79, n. 316, p. 485-495, 1958.

CHAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHARTIER, Alain; HERENC, Baudet; CAULIER, Achille. *Le cycle de La belle dame sans mercy: une anthologie poétique du XVe siècle*. Paris: Champion, 2003.

---

<sup>34</sup> DRAGONETTI. La soif de François Villon.

CHASTELLAIN, Georges. *Œuvres*. Bruxelles: Heussner, 1865.

CORBECHON, Jean. *Le livre des propriétés des choses*. Paris: Stock, 1997.

COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. François Villon, um poeta maldito *avant la lettre*? A *Balada dos enforcados* como um modelo poético de Rimbaud, Pound e Augusto de Campos. *Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 70-85, 2014.

COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. O amor cortês pelo avesso: François Villon e o debate sobre o Roman de la rose. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 81-103, 2014. <https://doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.81-103>

DRAGONETTI, R. Le contredit de François Villon. *MLN*, Baltimore, v. 98, n. 4, p. 594-623, 1983. <https://doi.org/10.2307/2905896>

DRAGONETTI, Roger. La soif de François Villon. In: DERENS, Jean; FREEMAN, Michael; DUFOURNET, Jean. *Villon: hier et aujourd'hui*. Paris: La Bibliothèque de la Ville de Paris, 1993. p. 123-136.

GARLANDE, Jean. *Parisiana poetria: De arte prosayca, metrica et rithmica*. New Haven: Yale University Press, 1974.

GROSSETESTE, Robert. *The Greek Commentaries of the Nicomachean Ethics of Aristotle in the Latin Translation of Robert Grosseteste*. Leiden: Brill, 1973-1991. 4 v.

KOROLEC, Jerzy. Le commentaire d'Averroès sur l'Éthique à Nicomaque. *Bulletin de Philosophie Médiévale*, Brepols Publishers, v. 27, p. 104-107, 1985.

KUHN, David. *La poetique de François Villon*. Paris: Librairie Armand Colin, 1967.

LACY, Norris. In defense of Villon's *Lais*. *The French Review*, Marion, v. 72, n. 6, p. 1000-1009, 1999.

LONGNON, Auguste. *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives Nationales*. Paris: Menu, 1877.

PAUL, Jacques. *L'Histoire intellectuelle de l'Occident médiévale*. Paris: Armand Colin, 1973.

PORTALO, Rocío Orsi. *El saber del error: filosofía y tragedia en Sófocles*. Madrid: Plaza y Valdés, 2007.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 1991.

VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*. Paris: Léon Vanier, 1884.

VILLON, François. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2014.

VILLON, François. *Poesia*. Org., trad. Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Anthologie des grands rhétoriciens*. Paris: UGE, 1978.



## **Mal de escrita: antecipação da morte e mutilação do sentido**

### ***Writing fever: anticipation of the death and mutilation of the sense***

Piero Eyben

Universidade de Brasília, Brasília, DF / Brasil

pieroeyben@gmail.com

**Resumo:** A proposta deste ensaio é de, partindo das especulações de Georges Bataille, pensar o mal como constitutivo da escrita. Ao tomar esse mal de um duplo ponto de vista enquanto uma espécie de antecipação da morte e uma mutilação do sentido, este trabalho discute a ideia de destruição e neutralização de si nos textos de três poetas suicidas, Ana Cristina César, Anne Sexton e Alejandra Pizarnik. Nesse sentido, propõe-se que algo como o excesso da produção poética associa-se à experiência-limite do mal na composição do contrassenso entre corpo, escrita e ato suicida, para reimaginar uma possível ética do poema.

**Palavras-chave:** mal; sentido; suicídio; Ana Cristina César; Anne Sexton; Alejandra Pizarnik.

**Abstract:** The aim of this essay is, starting from the speculations of Georges Bataille, to think the evil as a constitutive element of writing. Taking this evil from a double point of view as a kind of anticipation of death and a mutilation of meaning, this paper discusses the ideas of self-destruction and neutralization in the texts of three suicidal poets, Ana Cristina César, Anne Sexton and Alejandra Pizarnik. Indeed, it is proposed that something like the excess of poetic production is associated with the limit-experience of evil in the composition of the contrassense between body, writing and suicidal act, to reimagine a possible ethics of the poem.

**Keywords:** evil; sense; suicide; Ana Cristina César; Anne Sexton; Alejandra Pizarnik.

Recebido em: 25 de novembro de 2016.

Aprovado em: 15 de março de 2017.

la maladie la mort du monde  
je suis la maladie  
je suis la mort du monde.<sup>1</sup>

Há algo como um fim do mundo na busca pelo sentido do mundo, e tantas são as máscaras de Bataille para dizer que o mundo termina diante da soberania do mesmo, daquilo que é sempre o mesmo diante do outro. Essa parte maldita de uma economia, na qual a soberania se faz dádiva como elemento de troca, de anteparo sacrificial à manutenção dessa mesma soberania, do bem soberano, constitui-se diante de um possível acordo entre aqueles que participam da vivência do mundo, que se mantêm entre a possibilidade de dizer, de tudo dizer, e, ao mesmo tempo, naqueles que são emudecidos por essa força instituidora do mundo. Ao mundo – e se tomo aqui essa palavra tão cheia de conotações fenomênicas é por tentar pensar de algum modo a sua causação no plano de composição da poesia – é preciso dizer de um sentido, fazer dele um sentido, mesmo que aparentemente não haja, mesmo que para isso seja necessário não cair sobre o falseamento da pressuposição de um sentido em sua compreensão como estabelecimento da ordem das coisas. E talvez se trate mesmo disso quando se propõe falar do mal: da disjunção formadora que exige sua correlação entre bem e mal, sua interposição não dicotômica na esfera daquilo que poderia reger algo como um mundo. O mal, com efeito, não seria uma forma caótica para a desestruturação do bem do mundo, seria talvez uma primeira hipótese que gostaria de levantar aqui. Antes, o mal participa dessa “cosmologia”, dessa ordenação causal que implica a própria estruturação do sentido, quando tomado em uma via extramoral.

Sob o risco de estar sempre diante de uma possível desarticulação conceitual da moral, tomarei o *mal* a partir de uma dicção que é essa de Bataille. O mal em correlação com a literatura – claramente interposto pelo *e* que marca o título clássico de seu ensaio – pode não apenas significar que há uma relação entre eles, que é possível fazer uma espécie de história desse diálogo, mas sobretudo parece indicar que há algo na literatura que pertence a esse mal. Se a literatura, por certo, toma essa tarefa abissal em comunicar uma nova, em dizer de novo o novo, em

<sup>1</sup> BATAILLE. *L'Archangélique et autres poèmes*, p. 81.

anunciar, portanto, uma nova ordem de coisas, ela deveria apresentar-se diante do outro, fazendo surgir nessa alteridade uma possibilidade de se compartilhar a boa nova a partir de uma reapresentação do sujeito diante do mundo. No entanto, essa estrangeiridade absoluta entre aquele que diz e aquele que está na recepção produz uma espécie de afirmação de si, não como mera imposição soberana, mas sempre exposta ao perigo de tudo ter de silenciar. É Bataille que escreveu a propósito de Sade: “[...] quem porta a *má* nova de um acordo dos viventes com quem os mata, do Bem com o Mal e, poderíamos dizer, do grito mais forte com o silêncio”.<sup>2</sup> O poeta assume essa tarefa como uma espécie de renúncia ao calar-se. Entre esse “grito mais forte” e o silêncio, na distensão dessas duas instâncias da escrita, ele é “quem porta a *má* nova”, esse acordo, o contrato sempre a se quebrar da anúnciação de qualquer verdade que estabeleça uma ideologia moral acima da escrita.

Assim, se assumirmos o mal como uma instância da literatura em seu mais atento golpe às formas da soberania, poder-se-ia ainda dizer que se sofre um *mal de escrita*. Sua matéria está ao lado do abjeto da comunicação, ou, ainda para tomar Bataille, “é preciso dizer insistentemente que a soberania é sempre comunicação, e que a comunicação, no sentido forte, é sempre soberania”.<sup>3</sup> O que equivaleria, não sem um prejuízo forte às pulsões de trabalho que conduzem a um trabalho poético, a ter de se confrontar a todo tempo com a soberania, com a soberania da comunicação, para compreender esse excesso irruptivo do mal. Está-se doente de literatura quando se precisa provocar, de um lado, essa *antecipação da morte*, que exerce sua força no sentido de uma retomada desse limite último que significa a morte, desse sentido atravessado que aporetiza a própria morte como aporia única e última da experiência; e, por outro, essa *mutação do sentido*, convertido em feixe, em restos do que poderia se dar apenas quando arrancado por um ato violento, esse do escrever.

Ao pensar a heterogeneidade entre bem e mal, na esfera da soberania, Derrida propôs:

Se meu título associa ao *soberano bem* o *mal de soberania* não se trata simplesmente de jogar entre a oposição do bem e do mal, mas, colocando sobre o idioma francês “être en

<sup>2</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 82, tradução minha.

<sup>3</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 151, tradução minha.

mal”, “être en mal de”, eu sugeriria ao contrário que a soberania falta sempre, sempre falha, mas como o Bem mais desejável ao qual ninguém poderia renunciar. O que faz com que ela porte o mal nela, e o soberano bem não se opõe ao mal, ele contrai com ele uma espécie de contágio secreto. É o bem em posta restante [*en souffrance*], [...] em espera. E se quisesse aqui propor uma tese política, não seria a oposição entre soberania e não-soberania, como a oposição do bem ao mal ou do bem que é um mal ao mal que deseja o bem, mas uma outra política da partilha da soberania – a saber, da partilha do impartilhável; dito de outro modo, a divisão do indivisível.<sup>4</sup>

O que, por certo, pode querer dizer que há algo como uma partilha da questão política na assunção do mal diante de qualquer soberania. Ou, ainda, que não se partilha senão o impartilhável nessa *antecipação* ou nessa *mutilação*. Na falha da soberania, está essa indivisibilidade entre bem e mal, justo no sentido em que se pode “estar doente de” soberania, “passar mal” com ela em “uma inquietante atração mútua”<sup>5</sup> que configura a relação entre a besta, o criminoso e o soberano. Todos eles fora da lei, para além e à distância de toda lei, antecipam o Bem absoluto e o mal radical e deles participam. Se é possível suspender a lei, ninguém seria capaz de pensar esse Bem (desejável) sem uma dicção de renúncia, sem a estranheza dessa renúncia heterogênea em que o bem passa à sua sofrência, à sua espera impensável. Dito de outro modo, partilhar a soberania implicaria também partilhar o bem e o mal como instâncias apresentadas por certo bem-estar do poder e uma doença produzida por esse poder entre aqueles que a partilham. À condição de reafirmar essa figura heterogênea do mal, da doença, seria interessante estender essa suspensão à própria ideia de origem do bem absoluto como já tendo sido reiterado por uma necessidade do mal radical. Como a precedência da angústia, da condenação nos personagens de Kafka que têm nela uma espécie de “condenação voluntária [que] prolongaria a desmesura que a teria provocado”, uma vez que a soberania “não pode se dar senão o direito de morrer: ela nunca pode agir, nunca reivindicar direitos que

<sup>4</sup> DERRIDA. Le souverain bien – ou l’Europe en mal de souveraineté, p. 110, tradução minha.

<sup>5</sup> DERRIDA. Le souverain bien – ou l’Europe en mal de souveraineté, p. 125, tradução minha

apenas a ação tem, a ação que nunca é autenticamente soberana”, como afirma Bataille.<sup>6</sup> Como subordinação ao sofrimento, a soberania espera ou é posta em espera justamente por ser uma espécie de contrassenso da ação, por ser, em uma palavra, inoperante.

O que se partilha aqui então parece ser algo como o próprio mal, o excesso dessa indivisibilidade. Se tomarmos o mal, também, em sua instância ética, a partir de Levinas, “em sua malignidade de mal, o mal é excesso”.<sup>7</sup> E se trata mesmo disso, o mal excede em sua mesmidade. Para além do sofrimento, ainda continua Levinas, sua qualidade depende de uma *não integralidade*, de uma ruptura, da “não-integralidade do não-integrável”.<sup>8</sup> Essa visão do excesso convoca uma responsabilidade, uma vez que implica uma exterioridade dada à resposta a outrem, “fazendo-se o horror do mal no outro homem”.<sup>9</sup> Encontra-se aí a ambivalência dessa vida que parece dissociada e que expõe a heterogeneidade do maligno. A resposta a outrem anunciada pela modalidade do “não-encontrar-lugar, a refutação de toda acomodação com..., uma contra-natureza, uma monstruosidade, o, de si, incômodo e estranho”<sup>10</sup> Enquanto recusa à síntese, o mal implicaria uma necessária partilha na dissociação, na disjunção entre comuns. Sem comodidade, contrário a toda natureza, o “todo outro” surgiria aqui como esse estranho sempre em relação de exterioridade e impossível ao aparato sintético do absoluto. Nesse sentido, a radicalidade do mal excede sem ser excessiva. Ela, apesar de não encontrar lugar, se faz diante de uma não totalidade, do não integrável que permanece como resto inquietante no sofrimento da soberania.

A *Nachgesang*, “*Aus hohen Bergen*” [Do alto dos montes], que fecha *Além do bem e do mal*, insiste na demanda: “Ein andrer ward ich? Und mir selber fremd? / Mir selbst entsprungen?” [“Terei me tornado outro? A mim mesmo estranho? / De mim mesmo evadido?”].<sup>11</sup> Entremeios do tempo festivo, o tempo dessa amizade vem no porvir. Enquanto tal, os amigos podem apenas surgir como um espectro do tempo disjuntivo,

<sup>6</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 120, tradução minha.

<sup>7</sup> LEVINAS. *De Dieu qui vient à l'idée*, p. 197, tradução minha.

<sup>8</sup> LEVINAS. *De Dieu qui vient à l'idée*, p. 198, tradução minha.

<sup>9</sup> LEVINAS. *De Dieu qui vient à l'idée*, p. 206, tradução minha.

<sup>10</sup> LEVINAS. *De Dieu qui vient à l'idée*, p. 198, tradução minha.

<sup>11</sup> NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*: prelúdio para uma filosofia do futuro, p. 180.

no qual eles são já e apenas fantasmas – “nur Friends-Gespenster” –<sup>12</sup> que somente aparecem no apelo de sua negação. Sua conjuntura reside nessa reiteração de perguntas em que a evasão de mim a mim pode se estender à resposta nessa hesitação espectral da possibilidade de um amigo deixar, de uma vez por todas, a vida. O amor tendo inscrito os sinais desse elo nesse pergaminho “ihm gleich verbräunt, verbrannt” [como ele enegrecido e consumido],<sup>13</sup> ele não pode simplesmente deixar de chamar o outro, deixar que esse “laço da mesma esperança” (“einer Hoffnung Band”) desapareça. Talvez esteja aqui a lógica de toda espectralidade já contratada entre o mal e o amigo, entre a amizade e o soberano bem ou o mal radical. Nietzsche convoca Zarathustra, “o hóspede dos hóspedes” (“der Gast der Gäste”), para questionar a “crença na comunidade redentora, isto é, no rebanho, em ‘si’...”<sup>14</sup> e ensinar seu próprio futuro de acordo com a sua vontade. Expandindo essa percepção, a necessidade desse amigo espectral apenas pode se fazer em uma vida dissociada, na qual a evasão convoca certa responsabilidade não como mera partilha redentora e, logo, cristianizada, mas sim como essa partilha do *impossível*, do disjuntivo, da possibilidade como real demanda do que “terei me tornado” diante do outro. É nesse sentido que gostaria de tomar o pensamento acerca da morte, e especificamente da morte do outro, como uma espécie de dor da escrita, o mal inscrito ou a se inscrever quando antecipamos a morte ou mutilamos o sentido.

Waly Salomão nomeou *mal secreto* uma sequência de não capazes de definir isso que poderia se configurar como um segredo. A passividade em que “tudo mais jogo num verso”<sup>15</sup> implica uma afirmação diante do simples segredo de ser “rapaz esforçado”, “parado calado quieto” a essa contenção passa-se uma pulsão que é ela mesma a compreensão do mal como conjuntura. O texto poético se tece no instante mesmo em que o eu é capaz de *massacrar seu medo, mascarar sua dor*, respondendo apenas à indiferença diante dos segredos dos outros. A espectralidade do amigo de Nietzsche é aqui aquela que vive com seu “sujo olho vermelho” para que o segredo não se produza como um poder, mas como um *mal secreto* vindo do verso, vindo dessa dissociação entre a vida do *rapaz discreto*

<sup>12</sup> NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*: prelúdio para uma filosofia do futuro, p. 182.

<sup>13</sup> NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*: prelúdio para uma filosofia do futuro, p. 182.

<sup>14</sup> NIETZSCHE. *Além do bem e do mal*: prelúdio para uma filosofia do futuro, p. 90.

<sup>15</sup> SALOMÃO. *Poesia total*, p. 156.

e essa que se faz desde a dissociação da escrita como força criminosa, propensa ao mal. É desse lugar secreto que nasce toda escrita, um espaço daquilo que é estranho a nós, mas íntimo. Hélène Cixous propriamente nomeou “escola da morte” um dos degraus para a escrita. É preciso se expor a isso para ser chamado de volta, no apelo que está também na alteridade. Diz ela:

O escritor é um criminoso secreto. Como? Primeiro porque a escrita tenta empreender essa jornada rumo a estranhas fontes de arte que são estranhas a nós. “A coisa” não acontece aqui, acontece em outro lugar, em um país estranho e estrangeiro. O escritor tem uma origem estrangeira, não sabemos sobre a natureza particular desses estrangeiros, mas sentimos que eles sentem que há um apelo, que alguém está chamando-os de volta.<sup>16</sup>

A proximidade a toda causa, ao indizível da *coisa*, à sua irrepresentatividade, lança o escritor nessa origem estranha a toda origem. Não há origem senão a partir dessa convocação, do chamamento àquilo que seria mais próximo à casa, ao ordinário. Há, no entanto, aqui a escrita como essa “cena de imensurável separação”, para ainda utilizar a expressão de Cixous.<sup>17</sup> Separação que, portanto, exige haver tido certa comunidade, certa dissonância na comunidade, para que ela seja possível enquanto separação. Nesse sentido, haveria algo de mensurável que se faz entre a união de dois, na exposição ao mais de um e, ao mesmo tempo, sua imensurabilidade possível ao ato solitário. O mal representaria talvez essa doença já inserida na comunidade, imposta, mas secretamente imposta. Seu *mal secreto* é também ele secreto aos demais, que não o reconhecem senão como estrangeiro. A natureza estranha advém desse apelo, que, por sua vez, se dá justo quando já houve a separação.

É talvez por aí que gostaria de trilhar um dos caminhos mais tortuosos entre escrita e morte. Entre essa separação inevitável e exposta ao indecível. Falo da morte dada a si, da lógica do suicídio que se apresenta sempre como um ato *hipostasiadamente solitário* e, ao mesmo tempo, um ato *socialmente imputado*. Ou melhor, como diz Artaud, sobre Van Gogh:

---

<sup>16</sup> CIXOUS. *Three Steps on the Ladder of Writing*, p. 20, tradução minha.

<sup>17</sup> CIXOUS. *Three Steps on the Ladder of Writing*, p. 20, tradução minha.

No mais, não nos suicidamos inteiramente sós.  
Ninguém nunca esteve sozinho para nascer.  
Ninguém tampouco está só para morrer.  
Mas, no caso do suicídio, é preciso um exército de seres maus para decidir o corpo ao gesto contra natural de se privar de sua própria vida.  
E acredito que sempre há algum outro no último minuto da morte extrema para nos privar de nossa própria vida.<sup>18</sup>

É nesse sentido que gostaria de dizer, acompanhando de perto uma proposta de Derrida, que a morte parte sempre da decisão do outro. Há sempre aqui um acolhimento absoluto e radical que não comporta uma condicionalidade regida por um bem social. Antes, é nessa imputação que o ato é cometido, para além de todo anteparo egoico que possa ser admitido por um *eu* que pensa ter decidido sua morte. Não se decide a morte, sobretudo a própria morte. E, dessa forma, todo suicida é já um suicidado. Pois ninguém é capaz de se matar como um sujeito. Mata-se, simplesmente, sem reciprocidade. Sem um reflexivo. Matar-se é matar-se como outro, é o outro em mim que me mata. Não há aqui limite ou ultrapassagem, apenas a irrupção decisória do outro que não apazigua o ato *solitário* ao ato *social*. De seu mal secreto, a morte passa a experiência da morte como morte do outro. Há o suicidado (pela sociedade). Há quem, não conseguindo suportar os envios da sociedade sobre si, resolve sem resolver ter um ato último, imposto. Dessa forma, é preciso imaginar algo como uma sobrevivência fundamental, daquele que escolhe assumir dar uma resposta à vida enquanto sobrevivência. A escrita, como ato criminoso, parece guardar esse segredo e apostar numa antecipação da morte. Assim, o suicídio não seria um mal em si, antes, uma certa imposição do bem soberano diante do ato da morte, o que sem dúvida o coloca nessa esfera de “dor da soberania”. A escrita, ao mutilar seus sentidos, inscreve não os rastros dessa morte dada, mas sim o aspecto inapagável de todo rastro. Eis a luta diante da soberania: não cabe ao soberano apagar os rastros, mas sim ao próprio rastro se apagar diante do soberano – ou, como diz Derrida: “desse ponto de vista o homem não tem mais o *poder* de apagar seus rastros [...]. De apagar *radicalmente* seus rastros, isto é, tanto de *radicalmente* destruir, negar, condenar à morte, ou seja, condenar-se à morte”.<sup>19</sup> Foi Roman Jakobson quem afirmou,

<sup>18</sup> ARTAUD. *Œuvres*, p. 1462, tradução minha.

<sup>19</sup> DERRIDA. *Séminaire – La bête et le souverain*, v. 1, p. 182, tradução minha.

pensando em Maiakóvski, que o suicídio seria uma das formas, junto ao infanticídio, “de privar o presente de sucessão, de interromper o tempo decrépito”,<sup>20</sup> por não haver “possibilidade de vitória antecipada. O poeta está condenado ao exílio do presente”<sup>21</sup> contra a vida cotidiana. Apesar de o tema não ser caro ao futurismo, como afirma o crítico, é dele que se nutre a inscrição responsável pela maldade de Maiakóvski. Numa pulsão de destruição de si, o mal de escrita equivale àquilo que Derrida nomeou como *mal de arquivo*: pulsão violenta de tudo destruir, para conservar.

Para pensar essa inscrição, proponho tomar como *figura* três corpos femininos diante da morte: Anne Sexton, Ana Cristina César e Alejandra Pizarnik. Três corpos que assumem esse *mal de escrita* a partir de seus suicídios, em palavra e em vida. Trata-se sempre de uma exposição do íntimo, da decisão íntima que compõe cada uma dessas escritas, ou, tal como disse Artaud:<sup>22</sup> “lá está o corpo da mulher, obscenamente exposto”.<sup>23</sup> Assim, pensar a obscenidade da escrita implica fazer vir à cena aquilo que havia permanecido detrás, aquilo que deveria ter demorado mais a aparecer ou mesmo sequer aparecer sob as luzes. O “corpo da mulher” aqui distende essa dimensão real do suicídio. Dimensão que concerne à impossibilidade da palavra dizer não alhures, da palavra ter produzido um mal maior do que a soberania de controle que surgiria às claras em outras obscenidades perversas (como a de Sade, por exemplo). Para

<sup>20</sup> JAKOBSON. *A geração que esbanjou seus poetas*, p. 35.

<sup>21</sup> JAKOBSON. *A geração que esbanjou seus poetas*, p. 37.

<sup>22</sup> A referência se dá ao texto que Artaud escreveu sobre “L’automate personnel”, de Jean de Bosschère, a quem ele dedica seu ensaio, por se tratar de um retrato do próprio Artaud realizado pelo artista. Evelyne Grossman, na organização da edição *Quarto* das obras recolhidas de Artaud, acrescenta, a título de nota, uma passagem suprimida no texto final, justamente antes desse excerto que cito. Diz o texto: “Com a vivacidade de um desejo puro, com seu apelo, uma morte constante avizinando a membrana da ressurreição, Jean de Bosschère me fez. Quero dizer que ele me mostrou quanto ele e eu nos parecemos e estávamos próximos, e essa prova no instante em que me encontro me é mais preciosa que todo o resto. Ele estabeleceu a unidade trêmula, central, de minha vida e minha inteligência. Mas ainda nessa unidade ele soube dispor os estágios. Ele reservou o lugar do instinto, o compartimento da sexualidade” (ARTAUD. *Œuvres*, p. 202, tradução minha). É nesse sentido, da tomada de um outro corpo, que precisamos ler o texto de Artaud. O corpo da mulher substitui seu próprio corpo.

<sup>23</sup> ARTAUD. *A arte e a morte*, p. 38.

formar essa figura, tomarei, de um lado, a escrita como *antecipação da morte*, e, de outro, como uma espécie de *mutação do sentido*.

Em “Waiting to die”, Sexton escreve:

Even then I have nothing against life.  
[...]  
But suicides have a special language.  
Like carpenters they want to know *which tools*.  
They never ask *why build*.<sup>24</sup>

Nada tendo contra a vida, contra o mobiliário exposto ao sol, o *eu* se precipita em dizer uma linguagem especial, aquela dos suicidas. Trata-se aqui dessa espera da morte, de esperar morrer ou por morrer. A linguagem participa dessa imputação sobretudo quando ela está nesse furo entre a necessidade, que ela mesma estabelece, de simbolização do real do corpo que tenta (ou comete, ou se submete a) o suicídio. A poeta espera com as ferramentas necessárias para construir essa morte. No entanto, essa espera não se revela uma antecipação controlada e econômica da própria morte, que participa de uma impossibilidade estrutural no campo dos mortais. *Antecipação da morte* pela escrita não é uma antecipação no sentido de resolver a questão da morte antecipadamente, como faz a análise antropológico-histórica das “histórias da morte” criticada por Derrida em *Aporias*. Não se trata apenas de referenciar um discurso sobre a morte, antes de ter essa experiência como elemento disjuntivo do tempo da morte, quando, desde a escrita, não se sabe exato o instante em que se morre. Diz Sexton: “não tenho nada contra a vida”,<sup>25</sup> mas mesmo assim os suicidas têm uma linguagem como aquela dos poetas, sem perguntar por que se mata, ele constrói um saber de ferramentas, um aperfeiçoamento da própria arte de morrer ou se dar à morte. Ali onde o silêncio se arranja, o poema exige essa ferramenta de carpintaria, como um recém-nascido, “para empurrar toda essa vida sob sua língua” (“to thrust all that life under your tongue”)<sup>26</sup> e, ao mesmo tempo, sendo capazes de “deixar o pão”, “deixar a página do livro descuidadamente aberta / algo não dito” (“leaving the page of the book carelessly open, /

<sup>24</sup> SEXTON. *The Complete Poems*, p. 142.

<sup>25</sup> SEXTON. *The Complete Poems*, p. 142, tradução minha.

<sup>26</sup> SEXTON. *The Complete Poems*, tradução minha.

something unsaid”).<sup>27</sup> Isso que permanece não dito é também inegável enquanto elemento do mal à vida quando o olhar do outro se revela como aquele que vê um cadáver por piedade – em “The dead heart”, ela diz “a pena que se tem quando se olha um cadáver” (“the pity one has when one looks at a cadaver”).<sup>28</sup> Coisa expansiva, o dizer sim à vida implica tomar parte nessa disjunção antecipadora da escrita enquanto mal da própria sentença, do verso como sentença de morte dada.

Sob a língua guarda-se não apenas o fundamento máximo para o bem, mas antes uma espécie de corrupção do valor subjetivo quando o homem é exposto à ação livre. Num sentido moral, é o que conduz a argumentação de Kant sobre o mal radical (*radikalen Bösen*). Essa propensão natural à indignidade na intenção moral torna o mal um todo possível. De certa forma, o suicídio arranjado e, logo, antecipado, é um gesto para tornar incerta a imputação do mal, essa “nódoa apodrecida” (*den faulen Fleck*),<sup>29</sup> na exposição à liberdade constitutiva do sujeito. Indigno ou pútrido, dirão alguns, o mal radical apenas subverte, assim como o suicídio, a lógica de uma moral extrassubjetiva, colocando-a na esfera da possibilidade. Nesse sentido, são as ferramentas dessa linguagem especial, desse silêncio arranjado de não ditos ou ações calculadas que conduzem a autoimputação do mal na escrita. Ou como escreve ainda Ana Cristina César:

Por afrontamento do desejo  
insisto na maldade de escrever  
mas não sei se a deusa sobe à superfície  
ou apenas me castiga com seus uivos.  
Da amurada deste barco  
quero tanto os seios da sereia.<sup>30</sup>

Para além da saudação mallarmaica que dá título ao poema, o nada do desejo *insiste na maldade de escrever*. É preciso ainda uma vez nunca se perguntar por um porquê, mas já ter afrontado essa construção antecipadora daquilo que é inantecipável. Possibilidade de toda impossibilidade, a morte sofre de uma dupla antecipação. De um

<sup>27</sup> SEXTON. *The Complete Poems*, tradução minha.

<sup>28</sup> SEXTON. *The Complete Poems*, tradução minha.

<sup>29</sup> KANT. *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, p. 32, tradução minha.

<sup>30</sup> CÉSAR. *Poética*, p. 27.

lado, ela é antropológica e historicamente antecipada pelos rituais da morte, pelo luto econômico, por sua própria historicização; de outro, compreendendo-a como condição de toda possibilidade, na medida em que ela encerra o limite intransponível (logo, aporético), ela pode ser antecipada por dois gestos: aquele do *suicídio*, tomado como ação socialmente imposta diante da subjetividade, a viver a experiência da perda, ou melhor, da ida ao fundo diante da dissimulação de um ato último, embora efetuado pelo outro; e aquele da escrita, na qual toda possibilidade é já uma neutralidade outra do eu. Blanchot, diante do abismo da escrita, diz “jamais je ne meurs, mais ‘on meurt’, on meurt toujours autre que soi”,<sup>31</sup> já que essa morte neutra, essa morte que sofre de uma inoperância do eu é sempre “anônima” e guarda um “aspect sous lequel l’insaisissable, le non-limité, le non-situé s’affirment le plus dangereusement auprès de nous”.<sup>32</sup> Dupla dissolução então para pensar a neutralidade dessa antecipação do inantecipável. Se “la mort est toujours une mort quelconque”,<sup>33</sup> algo dessa experiência confere a originalidade de um tempo suspenso a uma indefinição proporcional ao *mal de escrever*. As referências intertextuais de Ana Cristina César parecem apontar também para essa experiência da maldade de escrever diante do desejo abissal do nascimento. O poema intitula-se “nada, esta espuma”, verso de Mallarmé à beira de um naufrágio que saúda a morte por vir. A espuma do nascimento de Afrodite, a deusa que não “sei *se sobe à superfície*” parece não apenas unir o poema de Mallarmé ao Botticelli, mas sobretudo, ao *Hino a Afrodite*, de Safo. É essa a deusa que diz “αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ ἀλλὰ δώσει” [se dons não aceita, logo os dará].<sup>34</sup> É ela quem pode *castigar com seus uivos* ou se fingir de sereia para sair da água. Trata-se daquela voz da memória que dá e toma as dádivas. Assim, como o desejo de Odisseu em ouvir os cantos das sereias, o poema rearticula os gestos dados à visão dos seios. Há todo um castigo possível vindo dessas ondas que associa o *mal de escrita* ao mal de amar e de

<sup>31</sup> “eu nunca morro, mas ‘morre-se’, morre-se sempre outro que a si mesmo” (BLANCHOT. *L’Espace littéraire*, p. 323, tradução minha).

<sup>32</sup> “aspecto sob o qual o esquivo, o não limitado, o não situado se afirmam mais perigosamente perto de nós” (BLANCHOT. *L’Espace littéraire*, p. 323, tradução minha).

<sup>33</sup> “a morte é sempre uma morte qualquer” (BLANCHOT. *L’Espace littéraire*, p. 324, tradução minha).

<sup>34</sup> SAFO. *Lyra Graeca*, v. 1, p. 184, tradução minha.

ouvir. Assim, antecipa-se a morte desde o nascimento desse mal radical que envolve o desejo e a linguagem, dons impossíveis e neutralizados pela escrita. Ou, como aponta Pizarnik: “La muerte es una palabra. La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento”.<sup>35</sup> Coisa que está disposta num corpo, a morte e a palavra estão também desde já e sempre no começo dessa respiração que pulsa à antecipação. Por certo, quando há suicídio possível há escrita, no entanto, está na impossibilidade de se matar a única possibilidade de se escrever.

Num fragmento do diário de Alejandra Pizarnik está escrito: “[e] yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe”.<sup>36</sup> O eu nunca é o eu salvo de sua *performance*, posto a salvo nesse pronome, nesse substituto do nome, do nome próprio de alguém, de alguém que, não querendo esconder-se, no entanto se esconde ali onde não pode ser identificado. E, apesar disso, ele é sempre já essa identificação. Atribuímos sem pestanejar essas palavras a Alejandra, a ela mesma, sem a conhecermos, sem ter com ela nenhuma relação para além de sua escrita. E, contudo, ao atribuirmos a ela, esquecemos de nós mesmos, desse nós que inexistente ou que apenas pode existir quando dizemos *eu*, assumindo sua posição na frase, no deslocamento dos significantes todos dessa altura do silêncio. E em que língua a lemos? Na língua próxima, mas do outro. A língua da “pessoa ávida”, do “se” que apassiva o ato de escrever como ato de sinceridade. Uma vez que não pode existir um escrito que não seja ele mesmo sincero – mesmo os mais cínicos, os mais hipócritas –, precisamos guardar um lugar em que essa sinceridade se trate de uma prática plástica, da própria plasticidade acidental na qual a vida é atravessada por uma única possibilidade de dizer que, no diário, nessa marca dos dias, do calendário, da morosidade do tempo, há uma avidez em escrever, em estar para além da falta. Há algo aqui que se apresenta como uma espécie de confusão noturna desse eu, que não se identifica a não ser por uma substituição, por sua imanência de substituição. E, com isso, algo na linguagem que não se

---

<sup>35</sup> “a morte é uma palavra. A palavra é uma coisa, a morte é uma coisa, é um corpo poético que exorta no lugar de meu nascimento” (PIZARNIK. *Poesía completa (1955-1972)*, p. 255, tradução minha).

<sup>36</sup> “o eu de meu diário não é, necessariamente, a pessoa ávida a ser sincera no que escreve” (PIZARNIK. *Diários*, p. 234, tradução minha).

sustenta como uma constatação. O constativo “eu estou / sou deprimido” é, por isso, sempre algo que já ocorre para fora de toda proposição que pode se encerrar sobre si mesma. Ele depende de sua falha enquanto constatação, enquanto evento no dia do sujeito. Há um eu que diz e que, entretanto, realmente está e não diz, mas sente. Dito de modo mais claro, essa afirmação melancólica é possível apenas em um ato performativo da linguagem, em um eu que se confunde com o ávido do escrever-se, não estando nunca a salvo. Não estou a salvo com a escrita, nunca se pode inteiramente salvar de sua possível iminência de morte. Não estou a salvo de todos os remédios, do salto do apartamento na rua Tonelero ou do monóxido de carbono, mas há algo aí que se escreve como um rosto que não mais encontro à espreita do espelho. Posso continuar a olhar, a reimaginar cada passo, mas é a escrita que me diz onde parar, onde aterrar esse sem-terra, esse sem-fundo, esse abismo.

Diria, ainda, não para fazer cessar cada dor que posso sentir nesse estado: há um deserto a cruzar entre o eu e o dia, entre o se e o eu, entre o escrever e o escrever-se. Nesse deserto estão perfilados, quase como uma espécie de miragem, os grãos do afeto que talvez falte à vida, falte-me à vida, em que estou em falta na vida. Vácuo, um vazio se apodera da mesma identificação performativa. Nesse vazio está talvez aquele mundo que se acabou, o fim do mundo como começo do mundo do outro. E não suportar é já a tarefa de ter de portá-lo para sempre, como um fardo próprio, como uma espécie de sina da espécie. O homem é um animal que faz promessas, disse mais ou menos Nietzsche na *Genealogia da moral*. E posso prometer que tentarei não morrer, sendo esse *eu* o mesmo que não poderia se confundir com a “pessoa ávida” de Pizarnik. Posso prometer e ser assombrado pela impossibilidade real de seu cumprimento. Posso perjurar enquanto me confesso. Se o ato último da poeta foi encher-se de barbitúricos até não sobrar mais nada dessa performatividade, ele apenas poderia ser compreendido a partir do ato último de sua própria escrita enquanto ato sincero de dizer “não é”, esse “eu não é”. De fato, ele deixou de ser, ele passou a ser o eu do outro. Há aí o eu que não pode ser rastreado por uma biografia. Um eu que tem uma biografia para além de sua morte autoinflingida. Trata-se do animal que diz: o mundo é pobre de mundo. Onde ele nada sabe, ele parece nada saber. Ao abrir esse diário, quase que aleatoriamente, deparo-me com a entrada desse dia 1º de novembro de 1960. Ali Pizarnik escreveu: “Agora falta mi vida, falto

a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro, que no recuerdo”.<sup>37</sup> Sem recordações, sem encontros, o rosto daquela que diz *eu* falta à vida, está ausente. E não como uma ausência animal, mas como essa que sinto como última, mas que ainda assim tenho a força sobre-humana de vir até aqui para escrever. E se ela escreveu de um rosto que agora mesmo é o meu, o meu próprio rosto, é porque devo carregá-lo como quem nunca pôde viver sem ele, como uma vida que, por mais devastada que esteja, pode ainda assumir o seu próprio fracasso.

A ruína que porta toda palavra exige essa pulsão de destruição de si, em que se pode morrer antecipado e, assim, antecipar a morte. Pizarnik diz ainda: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino”.<sup>38</sup> Trata-se de um arranjo de silêncio no qual a morte hesita ao encanto de não dizer e dever dizer o poema, por ser sempre aqui. Desse modo, *morre-se* de um *eu* que se expôs a essa radicalidade do mal que é escrever. E cada uma dessas poetas teria um compromisso com a impossível dinâmica de um luto puramente individual. Sem incorporar um luto de si mesmas, elas precisam estender essa antecipação ao infinito de seus corpos, singulares, em um corpo que é, ele mesmo, verbal.

Não há destino, não há sentido e é por isso que a escrita também pode ser uma espécie de *mutação do sentido*. Diante dessa destruição de si, a imagem dos suicídios parece compor uma espécie de corpo do sentido, um corpo mutilado, emudecido. Sexton diz “Suicides have already betrayed the body”.<sup>39</sup> Trata-se, por certo, de uma traição para impor o contrassenso do corpo quando ele está exposto ao mal. Há um esgarçamento de tudo o que significa o corpo quando compreendido desde o excesso. Visão de excesso, “o corpo não é mais que um cadáver que respira”.<sup>40</sup> E é pela palavra que se termina de morrer no corpo, justo ali onde os suicidas sabem construir seu aparato. Poemas que “stink

<sup>37</sup> “agora falta minha vida, faltou a minha vida, fui embora com esse rosto que não encontro, que não recordo” (PIZARNIK. *Diários*, p. 167, tradução minha).

<sup>38</sup> “A morte restituiu ao silêncio seu prestígio mágico. E eu não direi meu poema e eu não hei de dizê-lo. Assim se o poema (aqui, agora) não tem sentido, não tem destino” (PIZARNIK. *Poesia completa (1955-1972)*, p. 223, tradução minha).

<sup>39</sup> “suicidas já traíram o corpo” (SEXTON. *The Complete Poems*, p. 143, tradução minha).

<sup>40</sup> LAUTRÉAMONT. *Œuvres Complètes*, p. 200, tradução minha.

like vomit”, onde “I died on the word EVIL” que pode matar “without drawing blood”.<sup>41</sup> Algo que aqui se configura como o rastro do mal pelo desmembramento e mutilação da própria palavra e que refigura essa viscosidade das secreções e líquidos retirados do corpo numa extração expositiva do que é o corpo. Assim, a escrita faz da palavra um mal a fazer respirar os odores do que é dejetivo, mas também matéria orgânica disso que representa a imanência da morte de si por uma morte do outro. Em “Those times...”, Sexton define esse rastro desde essa memória que comporá seu *mal de escrita*:

all that wound remain  
from the year I was six  
was a small hole in my heart, deaf spot,  
so that I might hear  
the unsaid more clearly.<sup>42</sup>

Ferida e buraco silenciosos, pedaços que podem fazer ouvir o não dito ainda mais claro por um desmembramento que pertence apenas a isso que permanece desde os seis anos, desde uma reconfiguração do corpo que espera o sólido ódio das palavras quando ainda não pronunciadas. Fazer esse retorno é sem dúvida encontrar também a neutralidade do silêncio sem apaziguamento. O verso, apenas esse pequeno *spot* surdo, sempre colocado ao lado daquela que nos acompanha em silêncio, antecipando o inantecipável do corpo como, desde a palavra escrita, ouvir um buraco no coração desse *eu* neutralizado por seu dever próprio de escutar o que não se diz e, no entanto, surge mais claro? Há ainda um dizer que é, como diz Alejandra Pizarnik, o da morte frente ao eu:

La muerte siempre al lado.  
Escucho su decir.  
Sólo me oigo.<sup>43</sup>

Ouvir é aqui, por certo, ouvir a si como esse outro, como a morte que vem sempre do outro a fazer da soberania um mal. Ao se radicalizar, essa experiência encontra seu limite de soberania que “não pode se dar

<sup>41</sup> “fede como vômito” / “Eu morri na palavra MAL” / “sem verter sangue” (SEXTON. *The Complete Poems*, p. 440, tradução minha).

<sup>42</sup> SEXTON. *The Complete Poems*, p. 121.

<sup>43</sup> PIZARNIK. *Poesía completa (1955-1972)*, p. 188.

senão o direito de morrer”.<sup>44</sup> Escutar o dizer faz silêncio e mantém ao lado tudo o que faz desse *eu* uma neutralidade do morrer-se à revelia, porque a poeta diz que

Também eu saio à revelia  
e procuro uma síntese nas demoras  
cato obsessões com fria têmpera e digo  
do coração: não soube e digo  
da palavra: não digo (não posso ainda acreditar  
na vida) e demito o verso como quem acena  
e vivo como quem despede a raiva de ter visto [...] <sup>45</sup>

Ódio da palavra e do verso, o mal corrompe essa soberania, colocando-a diante daquilo que não se pode dizer do corpo. Em seu excesso, o *eu destrutivo* mutila ao emudecer. Numa pulsão de responsabilidade, aquela que *ainda* não pode *acreditar na vida* faz de seu poema um aceno. Nada pode ser dito, do que se sabe, e, ainda assim, há *raiva de ter visto*. Talvez uma errância do corpo crie esses dejetos entre palavra e coração, entre linguagem e órgão. E, nesse sentido, a responsabilidade encontra-se justamente em ter de estar diante do outro para responder *por* e *para* ele. Sem compadecimento ou marca que possa ser apenas “o lixo dessa memória”, “para que não me cortem o ventre”.<sup>46</sup> Abjeta memória que faz do escrever um *mal*. E se não falo aqui de uma escrita como malévola, daquela que foi figurada pelo *Fedro* platônico, como mero instrumento secundário da *mnême*, é porque, sendo o mal constitutivo dessa escrita, ele é já capaz de impor sua antecipação e mutilação antes mesmo que a funcionalidade memorialística (e metafísica) possa se colocar. Num impulso ao abismo não haveria repouso nessa violência vazia que significa estar doente da escrita e, ainda, conduzir o corpo diante da mutilação de seu sentido por uma antecipação impossível.

## Referências

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Lisboa: Hiena, 1985.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2004. (Collection Quarto).

---

<sup>44</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 120, tradução minha.

<sup>45</sup> CÉSAR. *Poética*, p. 193.

<sup>46</sup> CÉSAR. *Poética*, p. 141.

BATAILLE, Georges. *L'Archangélique et autres poèmes*. Paris: Gallimard, 2014.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2003.

CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CIXOUS, Hélène. *Three Steps on the Ladder of Writing*. New York: Columbia University Press, 1994.

DERRIDA, Jacques. Le souverain bien – ou l'Europe en mal de souveraineté. *Revue Cités*, Paris, Presses Universitaires de France, n. 30, p. 103-140, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Séminaire – La bête et le souverain*. Paris: Galilée, 2008. v. 1: 2001-2002.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KANT, Immanuel. *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Berlin: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013. *E-book*.

LAUTRÉAMONT, Comte de. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Pléiade, 2009.

LEVINAS, Emmanuel. *De Dieu qui vient à l'idée*. 2. ed. aum. Paris: Vrin, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio para uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIZARNIK, Alejandra. *Diários*. Barcelona: Lumen, 2013.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa (1955-1972)*. 9. ed. Barcelona: Lumen, 2014.

SAFO. *Lyra graeca*. Ed. J. M. Edmonds. Ed. Bilingue. London: William Heinemann, 1922. v. 1.

SALOMÃO, Wally. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. New York: First Mariner Books, 1999.

**O ódio: “uma potência não igualável”: representação do mal político em *Aprender a rezar na era da técnica***

**Hate: “an unequalled power”: representation of political evil in *Aprender a rezar na era da técnica***

Marcelo Franz

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, Paraná / Brasil  
mfranz4390@gmail.com

**Resumo:** A ficção de resistência, fundamentada na experiência do trauma e na percepção do primado do mal como práxis política, continua tendo atualidade e universalidade. Com suas tramas um tanto distópicas, situadas num espaço-tempo indefinido, mas que propositalmente evocam as experiências do período dos totalitarismos da Europa na primeira metade do século XX, os livros da série “O reino”, de Gonçalo M. Tavares, apontam para a atemporalidade desses problemas. Propomo-nos a observar, na análise de *Aprender a rezar na era da técnica*, nuances e detalhes da concretização disso, numa aproximação com os conceitos de violência de Estado, de Walter Benjamin, e de “biopolítica”, de Giorgio Agamben.

**Palavras-chave:** mal; Gonçalo M. Tavares; *Aprender a rezar na era da técnica*; violência de estado; biopolítica.

**Abstract:** The fiction of resistance, based on the trauma experience and in the perception of the primacy of evil as political práxis remains current and universal. The books of the series “O reino”, written by Gonçalo M. Tavares, show the timelessness of these problem with their somewhat dystopic plots, in an indefinite space-time that purposefully evoke the experiences of the period of totalitarianisms in Europe in the first half of the 20th century. In the analysis of *Aprender a rezar na era da técnica*, we propose to observe some nuances and details of this occurrence, bringing it closer to the concepts of state violence, by Walter Benjamin, and “biopolitics”, by Giorgio Agamben.

**Keywords:** evil; Gonçalo M. Tavares; *Aprender a rezar na era da técnica*; state violence; biopolitics.

Recebido em: 25 de novembro de 2016.

Aprovado em: 5 de maio de 2017.

## Escrever o mal

Iniciemos a incursão pela análise do romance *Aprender a rezar na era da técnica: posição no mundo de Lenz Buchmann*,<sup>1</sup> de Gonçalo M. Tavares, tomando como mote três considerações que refletem sobre as relações da literatura com o mal:

Mal – de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano [...]. A literatura é comunicação, impõe uma lealdade, uma moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de complicitades no conhecimento do mal, que estabelecem a comunicação intensa.<sup>2</sup>

Que bem trouxe a tradição humanista às massas oprimidas da comunidade? De que se serviu ela quando a barbárie se fez anunciar? Que poema imortal jamais deteve ou moderou o terror político – enquanto foram muitos os poemas que o celebram?<sup>3</sup>

O meu instinto primário foi escrever romances para tentar perceber o mal, como é que ele surge, em que situações se manifesta. Sou um escritor pós-Auschwitz. Tenho consciência do que aconteceu.<sup>4</sup>

Situadas em contextos distintos, essas afirmações revelam, com suas particularidades, a polissemia da palavra *mal*. Não caberia, no limitado deste artigo, uma cogitação exaustiva sobre esse conceito-chave da ética. O que nos interessa é a constatação da extensão do conceito de mal até atingir o estético, aqui entendido como a criação do artístico.

---

<sup>1</sup> O livro foi lançado em Portugal em 2007. Usamos neste estudo a edição brasileira, de 2008. Depois da primeira referência ao título, identificaremos a obra por *Aprender a rezar na era da técnica*.

<sup>2</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 9-10.

<sup>3</sup> STEINER. *No castelo do Barba Azul*, p. 92.

<sup>4</sup> TAVARES *apud* FARIA. A grande barbárie é a infidelidade do homem à sua própria humanidade – a propósito de *Jerusalém*, de Gonçalo Mendes Tavares.

Em *A literatura e o mal* (1989), Georges Bataille permite uma polêmica definição da gênese da criação literária, entendendo-a como oposta ao *bem*, se esse conceito moral designar os meios utilitários de manutenção da sociedade. Em termos criativos, na elaboração da arte da palavra, tal qual na definição da tigresa da canção de Caetano Veloso, “o mal é bom e o bem cruel”. Os escritores “malditos” são, por excelência, os que vão ao núcleo vital do literário quando fogem da superficialidade e do efêmero e tocam a verdade da vida, que seria a crise e o feio. Como se sabe, literatura é linguagem em liberdade, fuga de normas. Ser artista é estar à margem de convenções, sendo “do mal”, no sentido de ser contra a norma estabelecida. Em arte, a transcendência do tempo só é possível com o alcance desse mal.

George Steiner, em *No castelo do Barba Azul* (1992), preocupa-se, sobretudo, com os desdobramentos éticos da criação estética na experiência histórica. Para o autor, um dos graves sintomas da crise que atinge o Ocidente, gerando uma profunda ruptura civilizacional no nosso tempo, é a barbárie das grandes guerras do século XX e sua repercussão. Segundo ele, a tradição do humanismo não nos impediu dos extremos de bestialidade experimentados nesses episódios, o que mostra que, enquanto criação do intelecto ou do espírito, a arte mostrou sua limitação como possível instrumento humanizador seja silenciando, seja se aliando ao projeto de edificação de uma “sociedade do mal”. Igualmente, a cultura do progresso parece ter erigido preferencialmente o primado da morte. Seu pensamento sugere a necessidade de um vínculo mais decidido entre arte e elevação do humano, vendo nela um valor associado ao (possível?) combate a esse mal.

Assumindo-se, no fragmento de entrevista citado por Faria, como um artista interessado em deslindar o mal, Gonçalo M. Tavares se empenha em concretizar, no seu projeto estético, o ideal humanista/humanizador pretendido por George Steiner, sem deixar de exemplificar, em seu processo criativo, as complexidades da relação bem *versus* mal, apontadas na definição de Bataille. Importante para o que aqui desenvolveremos é a sua autodefinição como um escritor “pós-Auschwitz”. Considerando a força emblemática do campo de concentração, mantido pelos nazistas na Polônia durante os anos 1940, ser pós-Auschwitz é manifestar, em variadas dimensões estéticas e políticas, os efeitos do incomensurável abalo moral ligado ao mal (da história, da sociedade e da condição humana) que aquele *lager* metonimicamente representa, mesmo para quem não o experimentou.

Distanciado da experiência empírica da segunda guerra, o autor português, nascido em Luanda, Angola, em 1970, retoma em suas narrativas imagens que se ligam (ainda que de modo simbólico ou indireto) ao contexto do conflito, de que faz parte a descrição de vivências-limite sob regimes totalitários, ancorados na disseminação do mal ou do rebaixamento humano.

*Aprender a rezar na era da técnica*, último romance da tetralogia denominada “O reino”,<sup>5</sup> descreve a trajetória de um personagem complexo, Lenz Buchmann, vitalmente vinculado a um contexto histórico de desumanização engendrada pelo sistema de poder do qual ele é fruto, sendo vítima e agente. O mal é o centro de suas ações, buscas, projetos, desejos. Ao propor entendimentos do mal, próprios da experiência política dos totalitarismos, oscilando entre a alegoria e o realismo, a ficção de Tavares ecoa algumas reflexões sobre esse tema, encontradas nos pensamentos de Walter Benjamin (quando intenta uma “crítica da violência”) e de Giorgio Agamben (ao formular sua tese a respeito da “biopolítica”). Antes, porém, convém nos determos na análise da ligação de Tavares com a tradição da chamada literatura do trauma.

### Testemunho e trauma

Embora a publicação da série “O reino” seja ainda recente, já é vasta a bibliografia a seu respeito, que a aproxima, por ser inevitável, à tradição da literatura de testemunho. É usual tomar como paradigmas dessa tendência as criações ficcionais produzidas em meados do século XX por autores europeus, muitos deles judeus, vitimados pela violência de Estado (sobretudo a prisão em campos de concentração), no contexto da segunda guerra mundial. Trata-se de uma vertente de grande relevância no todo da produção ficcional de seu tempo, exemplificada pelas obras de autores sobreviventes ao que se tem denominado *shoah*, como Primo Levi, Jorge Semprum, Paul Celan, Imre Kertész, entre outros. Essa relevância se deve, primeiramente, ao fato testemunhado, com os traumas que deixou no pensamento ocidental e o abalo que produziu nas gerações que vieram depois. Mas a universalidade do problema amplia o debate

---

<sup>5</sup> Os romances de “O reino” foram publicados, em Portugal, na seguinte ordem: *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2005), *Aprender a rezar na era da técnica: posição no mundo de Lenz Buchmann* (2007).

sobre o Holocausto, compreendido como uma realidade que transcende os desastres de um povo ou de uma época e toca o destino da humanidade.

Associada ao legado da literatura de testemunho, esta a vertente contemporânea exemplificada pelas criações de ficcionistas recentes (como Gonçalo M. Tavares, Philip Roth, Yann Martel, Michel Laub e Tatiana Salem-Levy), que, seja no estilo, seja na tematização dos enredos, se reportam a um universo de referências, identificado com a tradição da ficção testemunhal e sua repercussão, buscando associações críticas com os dramas contemporâneos e percebendo a permanência do “discurso” testemunhal dos autores do tempo da segunda guerra mundial. Trata-se de um complexo diálogo atualizador com as marcas dessa tradição que, no entanto, é mais do que a mera repetição diluidora (ou a simples emulação) de uma fórmula do passado.

A detida teorização da literatura de testemunho, feita por Márcio Seligmann-Silva, em *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2003), destaca por não categorizar – como fazem muitos – uma literatura eminentemente de testemunho, mas observar em criações ficcionais (e que assim se assumam), quando de sua relação com o real, com acento nas circunstâncias históricas retratadas ficcionalmente, teores de testemunhal, sendo que essa observação é antes identificadora do que qualificadora. Isso é funcional para se combater, na raiz, a confusão que usualmente se põe com a junção dos elementos *literatura* e *testemunho*, que problematiza as fronteiras entre o fictício e o factual.

Segundo Seligmann-Silva, o testemunhal em literatura operaria numa outra esfera, que se admite como política e até de intervenção, assumindo o que ele denomina uma “ética da escritura”. A lógica processual do testemunhar poderia nos fazer supor que seria testemunhável qualquer ação situada numa coordenada temporal definida e apresentada à luz de um eu que dela trate. Contudo, Seligmann-Silva sustenta que isso não se aplica ao seu objeto de estudo, melhor denominado como literatura de resistência, qualificação de escopo temático mais restrito, pois considera mais relevante ou percuciente o testemunho de um tipo de experiência: a da resistência do sujeito ante a força, o poder e a violência do Estado, que repercute na forma de “trauma”, atualizado numa produção escrita que, formalmente, foge do verismo, manifestando, pelo simbólico, possibilidades de “dizer o indizível”. A gravidade inominável da experiência vivida busca de modo complexo uma representação, o

que torna o testemunhar, nesse caso, a procura de um discurso que, em sua elaboração, interfira criticamente na realidade retratada.<sup>6</sup>

### O mal da violência de Estado

O conceito de violência de Estado, abordado por Seligmann-Silva, ecoa as reflexões de Walter Benjamin no ensaio “Para uma crítica da violência”, do livro *Escrito sobre mito e linguagem* (2013), e de Giorgio Agamben no livro *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (2002). Benjamin propõe a leitura de uma circunstância histórica precisa, às vésperas da instalação na Alemanha do Estado Nacional Socialista, nos anos 1920, mas que se aplica a qualquer emergência histórica de uma política de Estado baseada na imposição da violência legitimada tanto pelo arcabouço legal da nação como pela ação cotidiana do povo. Nesses casos impera a falácia, construída pelo discurso oficial aliciante, de que, no plano legal, ações violentas seriam justificáveis por fins “justos”.<sup>7</sup> Benjamin se atém ao militarismo e ao Estado policalesco dos totalitarismos, que define como a “compulsão para o uso generalizado da violência como um meio para os fins do Estado”.<sup>8</sup> Se todo ato de poder pressupõe violência, uma crítica da violência só pode ser feita no âmbito da ética. Isso pressupõe a intervenção crítica e atuante do povo diante do poder, que se lhe impõe de modo alienante. Quando se ignora a “grande política”, o Estado fica sem o contrapeso exercido pela fiscalização de quem é alvo de sua ação. Ao crescer, o poder degenera em violência e, ante a violência do Estado, a vida deixa de ter valor.<sup>9</sup>

Giorgio Agamben retoma em *Homo Sacer* o conceito de “biopoder”, enunciado por Foucault, para quem, nos Estados modernos, a biopolítica se instaura como tecnologia de governo, pela qual os mecanismos biológicos dos indivíduos passam a integrar o cálculo da gestão do poder, e a vida é sorvida pelo Estado, respondendo à necessidade de aumentar e fortalecer as suas forças produtivas.<sup>10</sup> Para Agamben, a biopolítica do estado moderno se relaciona à violência dos

---

<sup>6</sup> SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura*, p. 47-51.

<sup>7</sup> BENJAMIN. Para uma crítica da violência, p. 123.

<sup>8</sup> BENJAMIN. Para uma crítica da violência, p. 139.

<sup>9</sup> BENJAMIN. Para uma crítica da violência, p. 151.

<sup>10</sup> FOUCAULT. A governamentalidade.

totalitarismos observados no século XX: “somente porque em nosso tempo a política se tornou integralmente biopolítica, ela pôde constituir-se em uma porção antes desconhecida como política totalitária”.<sup>11</sup>

Para se entender esse pensamento é preciso levar em conta duas dimensões do conceito de “vida”, retomadas da filosofia grega antiga pelo autor: *Zoé*, correspondente à vida “nua”, natural, regida pelas normas da natureza e dos instintos puramente animais, livre da cultura, da vontade e da liberdade humana, e *Bios*, a vida baseada na práxis do sujeito e historicamente elaborada. Se na prática política da antiguidade a *Zoé* não concernia aos problemas da *pólis*, na contemporaneidade, a “vida nua” passa a ser secretamente o foco do investimento político. Inclui-se a via biológica – vida e saúde, sexualidade e trabalho etc. – nos cálculos e mecanismos de poder do Estado. A vida e a saúde passam a ser a preocupação central do poder soberano, com o fim de moldar corpos dóceis ao projeto de progresso econômico da nação.

Contudo, na prática, ao afirmar o primado da construção de condições e manutenção da vida física, o Estado se “apropria” da vida dos cidadãos ao assumir a sofismática prerrogativa de “não deixar morrer” (ao invés de “deixar ou permitir que se viva”), definindo de modo centralizado os homens portadores de vida qualificada (*Bios*), incluídos em sua esfera com direitos políticos, e os homens portadores da vida nua (*Zoé*), os excluídos. Essa vida nua, numa aberração da sua definição, é também uma vida potencialmente “matável”.<sup>12</sup> Assim, deixando de ser promotor da vida, o Estado se incumbe de ser o promotor da morte, instaurando o que o autor denomina “tanatopolítica”: o poder que o soberano tem de decidir quem tem o direito ou não de viver e qual vida merece ser vivida.

Para além dos casos tristemente memoráveis de constituição de regimes assim na história ocidental recente, os quais serviram de base – em condições especialíssimas de degradação humana – para a criação da literatura de testemunho do ciclo histórico da segunda guerra mundial, flagelos desse gênero podem acontecer em qualquer circunstância, com qualquer Estado. Esse seria, segundo George Steiner, o mal sempre a espreita, contra o qual a criação cultural (aí incluída a literatura) deve se colocar.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> AGAMBEN. *Homo sacer*, p. 126.

<sup>12</sup> AGAMBEN. *Homo sacer*, p. 153.

<sup>13</sup> STEINER. *No castelo do Barba Azul*.

## O ódio pessoal tinha “uma potência não igualável”<sup>14</sup>

Uma indagação necessária a respeito da situação de Gonçalo M. Tavares face à literatura do trauma diz respeito à sua leitura da história do século XX. Seu projeto romanesco desenvolvido nos livros de “O reino” se filia à tradição da ficção histórica? Não se pode ignorar a força do diálogo com a história na tetralogia, especialmente em *Aprender a rezar na era da técnica*. Contudo, uma das marcas desse diálogo é o complexo contraste da crueza da enunciação (carregada de realismo descritivo) e o enunciado propositalmente alegórico. Por certo, o romance não é de um realismo tradicional, mas de uma sorte de realismo alegórico, já que, muito do que se descreve – especialmente a grande crueldade das ações de Lenz Buchmann – é, por ser exagerada, implausível, sendo essa inverossimilhança funcional para o intento de se metaforizar – com o reforço da deformação, que beira o absurdo –<sup>15</sup> uma realidade histórica aberrante.

O enredo remete indiretamente à história do totalitarismo na Europa do entre guerras por meio de alusões e da imersão num universo que se define como distopia por representar uma sociedade (uma “cidade” não nomeada, num tempo impreciso) em que, pela ação de um de seus dirigentes, Lenz, se instauram o terror e o ódio como políticas de Estado. Atentaremos para o caráter ilustrativo das primeiras sequências do livro e sua repercussão em partes posteriores da trama, acreditando que, numa organização premeditada do enredo, essas sequências cumprem o papel de construir, de modo paulatino e detalhado, a imagem do protagonista como personificação do universo histórico, ao qual o romance se reporta criticamente. A sua “formação” – com o recurso da alegoria – aos olhos do leitor, no desenvolvimento das cenas iniciais, compõe uma visão geral do mundo social que ele representa.

*Aprender a rezar na era da técnica* se inicia com a descrição da “Aprendizagem” (título da primeira parte do livro), pela qual Lenz Buchmann passa para se tornar o homem forte, poderoso e temido que virá a ser. Esquemáticamente, poderíamos resumir as ações desses

---

<sup>14</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 117.

<sup>15</sup> Algumas das edições brasileiras dos livros de Gonçalo M. Tavares, sobretudo as da Companhia das Letras, citam nas quartas capas a frase de uma crítica do *Le Figaro*, segundo a qual o romancista seria “um Kafka português”. A nossa referência ao absurdo e à distopia no romance que analisamos se baseia nessa comparação.

capítulos a partir de quatro experiências exemplares que se fixarão em sua personalidade e traçarão o seu perfil diante do leitor: 1) sujeição do corpo do outro – ilustrada na cena de um abuso sexual no primeiro capítulo; 2) domínio da natureza – mostrado na descrição de uma caçada, no segundo capítulo; 3) submissão do mais fraco – visível na humilhação a um pedinte no terceiro capítulo, repetindo-se com tonalidade de aberração sexual no sexto; 4) racionalidade a serviço da morte – demonstrada no quinto e no sétimo capítulos, na reflexão sobre a habilidade (fria e desumana) de Lenz no exercício de sua profissão, a medicina, o que será transposto depois à sua prática política, alvo de nosso interesse de análise.

O conteúdo moralmente deplorável das experiências do protagonista é a junção dos traços de caráter revelados nesses capítulos. Tavares nos oferece uma leitura difícil, de um texto ríspido, que tem no horizonte de suas buscas, no modo como instiga a reflexão – e eventualmente o desgosto – do leitor, revelar anormalidades. A reverberação dos atos descritos nas cenas iniciais, em momentos posteriores, constitui *leitmotifs* de grande força simbólica na revelação do caráter do personagem principal.

Se há um denominador comum aos atos de fases posteriores da vida de Lenz e os mostrados no começo do livro, é o primado da imposição da força (seja a física, seja a social, seja a intelectual) no exercício do poder. Tudo converge para o exercício do poder político. A expressão ostensiva da força, visível em atos violentos é, por certo, a lição mais importante aprendida com o pai, o autoritário oficial Frederich Buchmann, figura tutelar e um tanto mítica na constituição (e perversão) dos valores de Lenz. É o pai, por exemplo, quem o obriga, ainda adolescente, a “fazer” (isto é, submeter sexualmente) uma “criadita” da família na cena inicial.<sup>16</sup> É um ato nervoso, realizado à vista do patriarca, que avalia sua *performance*, cobra-lhe o “resultado”, mede a eficiência de seu domínio sobre a “presa” vencida. Observado pelo pai, Lenz se convence de que sua força não deve ser apenas empregada na realização de seus atos, mas “demonstrada” a fim de que se evidencie sua superioridade. Parece ser essa necessidade de demonstração o que o levará, anos depois de “fazer” a criadita, a deixar-se ver (primeiro por um mendigo, depois por um louco das ruas de sua cidade) praticando sexo com sua esposa. Assim, dominar o corpo de alguém no ato sexual é

---

<sup>16</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 17.

algo que se completa com a demonstração, por vezes grotesca, da força desse ato a fim de intimidar o expectador.<sup>17</sup>

O comando e o exemplo do pai se fundamentam numa frase belicista e peremptória, ouvida pelo protagonista na infância, e que aparece num capítulo de título revelador: “Como Lenz cresceu e se tornou forte”. Dizia Frederick Buchmann: “Nesta casa o medo é ilegal”.<sup>18</sup> A coragem é exaltada como bem maior, fator de orgulho e caminho para a glória. Isso é esperado de um militar dotado de um senso estrito de respeito à hierarquia e que legou isso aos filhos, sendo o efeito disso mais visível nos atos de Lenz do que nos de Albert, seu irmão e concorrente, visto por ele como “fraco”. Vale salientar a equivalência da imagem do militar assumida por Frederick (com suas consequências sobre os atos de Lenz, seja em sua prática médica, seja em sua atuação partidária) e a reflexão de Walter Benjamin sobre o militarismo, quando da ascensão do regime totalitário na Alemanha anos após a primeira guerra mundial: “A rigor, a violência da guerra procura, antes de tudo, chegar a seus fins de maneira totalmente imediata, e enquanto violência predatória”.<sup>19</sup>

A expressão “violência predatória” é especialmente rica de sentidos quando aplicada à caracterização do belicismo encampado por Lenz em todos os seus atos. O emblema disso é mostrado, de modo antecipador e ilustrativo, no capítulo 2, na descrição de uma caçada, na qual Lenz, paramentado e armado, exercita diante de um “opositor mesquinho – um coelho”, seu domínio sobre o mundo natural. Mais do que o pouco valor da presa, o que se destaca na cena do movimento do caçador é a ênfase dada à sua capacidade de arquitetar golpes ou emboscadas para se impor

---

<sup>17</sup> No capítulo 4 da primeira parte, num acesso de sadismo, Lenz humilha um mendigo não nomeado que lhe pede pão. Ostentando seu poder ou seu direito de, em mais de um sentido, “fazer” o que quer, sente prazer ao se exibir enquanto pratica sexo – de modo agressivo – com a esposa Maria, na cozinha de sua casa. Na primeira vez em que isso ocorre, o observador, perplexo, apenas aprecia a cena. Mas, tempos depois, Lenz tenta fazer o mesmo – com os mesmos gestos e a mesma violência dirigida à esposa – diante de outro pedinte, o Louco Rafa, que reage de modo imprevisto, querendo participar do ato a que assiste. Para se defender, Lenz o mata. Mas, além disso, num ato irrefletido e instintivo, mata também a esposa, forjando depois a desculpa de que Rafa a teria atacado – e assassinado – e ele o teria matado para se defender. Não sofre nenhuma punição e não sente nenhuma culpa (TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 235-236).

<sup>18</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 94.

<sup>19</sup> BENJAMIN. Para uma crítica da violência, p. 130.

ao inimigo, seja ele qual for, preferencialmente aniquilando-o. Trata-se de, pela racionalidade, subjugar a própria natureza, “fazendo-a”. É o que se vê neste trecho, bastante claro no destaque que dá a valores que serão detalhados posteriormente no romance:

Uma outra potência estava suspensa sobre o seu caminhar por entre as árvores robustas, mas tortas, que escondiam centenas de existências animais; existências que eram, afinal, peças de caça, num resumo extraordinariamente sintético também das relações humanas.<sup>20</sup>

Mas, além de instintivamente predador, atualizando no ato da caça o primado da sua potência, Lenz é também um *homo faber*. A força simbólica do verbo fazer, para além da conotação sexual a que se liga na primeira cena, se acentua capítulos adiante quando Lenz, já médico, sabendo da doença de Albert, reflete friamente sobre o sofrimento do irmão e a sua iminente (e esperada) morte. Para ele, estar doente é estar impossibilitado de fazer.

Fazer era o grande verbo humano, aquele que claramente tinha separado o homem da formiga, do cão ou das plantas. Os seus fazeres eram gigantescos, poderosos [...]. mais permanente que qualquer outra construção de qualquer outra espécie<sup>21</sup>.

Subjugar e fazer: impor-se e realizar. Qualquer semelhança com o possível lema de um regime totalitário não terá sido ocasional. Muito ao contrário. É ainda Walter Benjamin quem chancela essa aproximação ao sustentar que em governos tirânicos, a lei, em sua essência, é contaminada pela violência que a funda e permanece nela representada pela coerção estatal. Com isso, a lei, no exercício sobre a vida e a morte, reafirma-se sobre si mesma.<sup>22</sup>

Aparentemente, de posse de uma arma, o instinto do caçador vem à tona, e o prazer de impor-se por meio da violência fala mais alto. Nesse sentido, é significativo o título de um dos capítulos, que contém a súmula

---

<sup>20</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 20.

<sup>21</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 53.

<sup>22</sup> BENJAMIN. Para uma crítica da violência, p. 123.

do pensamento de “abatedor” de Lenz nos seus contatos sociais (e mesmo familiares): “Dêem-me uma razão para não matar os mais fracos”.<sup>23</sup>

Mas o quinto capítulo, intitulado “O cérebro”, sugere que a “arma” com a qual a violência é executada pode ser o saber, demonstrado na sua habilidade de cirurgião que devassa os corpos dos pacientes. Há no elogio à mecânica do corpo um especial apreço pelo cérebro, assim descrito: “O cérebro, visto de perto, e entendido profundamente, tem a forma e a função de uma arma, nada mais”.<sup>24</sup> A extremada racionalidade está, assim, a par do instinto básico do predador, não para freá-lo, mas para potencializá-lo. O perigo disso é a paradoxal perda de limites entre a razão e o impulso, a cultura e a barbárie, sobretudo se entendermos que, por vezes, é do excesso de cultura que surge a barbárie.

Sua atuação como médico chama a atenção tanto pela competência técnica de seus atos, quanto pela objetificação dos corpos que opera, diante dos quais ele age como um estrategista preparando o bote, o que remete à cena da caçada: “Lenz construía nos seus raciocínios uma moral de tecidos, uma moral composta de células pretas ou brancas, células queimadas ou intactas, e neste campo ser imoral era não funcionar”.<sup>25</sup> Apesar disso, o respeito obtido pelas curas que realiza o leva a ter pretensões políticas. Assim como na cena ilustrativa da caçada, seu intento é tornar-se o dominador não de um corpo capturado, mas de uma coletividade de corpos a subjugar.

Giorgio Agamben ressitua a discussão foucaultiana sobre o “biopoder”. A princípio, aceitando o que Foucault afirma sobre o fato de, nas sociedades modernas, o exercício do poder político se vincular a um discurso de regulação dos sujeitos por meio da subjugação dos corpos, feita de estratégias de controle da população em benefício do capitalismo. Mas o pensador italiano vai além ao pontuar que a soberania nos Estados totalitários se atrela ao poder de definir, pelo critério de compatibilidade com os valores do sistema, quais são as vidas – e os corpos – indicados a viver. De acordo com Agamben, “a ambição suprema do biopoder consiste em produzir em um corpo humano a separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala [...], o não-homem e o homem”.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 195.

<sup>24</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 27.

<sup>25</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 32-33.

<sup>26</sup> AGAMBEN. *Homo sacer* p. 156.

A imposição de Lenz Buchmann como líder, obtida à custa da violência, atende ao interesse de afirmar narcisisticamente a capacidade de interferir na vida – e nos corpos – dos outros pela lógica do raciocínio estratégico da guerra aprendido com o pai. Ele aspira ao poder e investe nessa direção por meio de manobras no “partido” ao qual se filia e que mantém o domínio sobre a Cidade. Alia-se ao dirigente partidário Hamm Kestner, esperando subjugá-lo. Coopta membros mais sugestionáveis ou corruptíveis do partido, como Julia Liegnitz, a secretária de Kestner, que será sua auxiliar, e trama algumas situações de flagrante golpe no interior da agremiação, que culminam com um ato de sabotagem.

Nesse sentido, o seu movimento mais ousado e revelador de sua concepção de política é a conspiração, junto com Kestner, de atos de terror provocados na cidade – como uma explosão no edifício do Teatro – a fim de, pelo medo incitado, levar os cidadãos a perceber a “necessidade” da sua intervenção. Neste trecho, Lenz celebra o resultado obtido com tal ardil: “Sem o ter calculado, Buchmann conseguira algo que nem cem mil ações políticas concretas poderiam dar: conquistar a atenção, simultaneamente, do instinto do medo e do instinto de compaixão dos outros”.<sup>27</sup>

Com efeito, junto com a ação violenta, o partido, influenciado por Lenz, passa a difundir junto à população a ideia de que é preciso assegurar a paz ante a ameaça do “caos” que o próprio partido fomenta. A ideia de “proteção” oferecida nasce da disseminação proposital do medo, que justificará, numa extensão desse processo, a crescente intervenção do Estado na vida das pessoas. Artificialmente, constrói-se o contexto para instaurar, em nome da “segurança”, um Estado de exceção, comum em situações de calamidade ou de guerra, que, segundo Agamben, leva à legitimação, em todas as esferas da vida do indivíduo, do controle do Estado.<sup>28</sup>

Antes de espalhar o medo sob a alegação de perigos que só o Partido poderia combater, Kestner e Lenz haviam constatado o que lhes parecia a enorme passividade da população: “Havia a sensação de que as massas, se as deixassem à solta, não tomariam qualquer palácio, fugiriam sim para um abrigo”.<sup>29</sup> Contudo, nas entrelinhas do discurso de proteção e condução do povo, está o interesse de dominação. Não deixar

---

<sup>27</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 245

<sup>28</sup> AGAMBEN. *Homo sacer*, p. 88.

<sup>29</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 187-188.

as massas “soltas” é fundamental para que, arrebanhadas, elas percebam a superioridade natural das lideranças.

Num trecho de *O que resta de Auschwitz*, Agamben recorda que, na Alemanha do entre guerras, Hitler, alegando a intenção de “proteger” o Estado e o povo alemão, revogou a Constituição de Weimer, suspendendo os artigos que garantiam os direitos individuais. Estava decretada, a partir daí, a legitimidade jurídica (mesmo através de um *direito excepcional*) para os abusos e carnificinas. Ou seja, a exceção tornou-se a regra, um paradigma de governabilidade a partir do qual todas as ações são respaldadas.<sup>30</sup> Isso é a concretização do raciocínio desenvolvido por Walter Benjamin – contemporâneo daqueles fatos – ao advertir sobre os perigos do acirramento do quadro de “exceção”, embasado no militarismo, que se fortalecia na Alemanha nos anos 1920: “O militarismo é a imposição do emprego universal da violência como meio para fins de Estado [...]. A imposição consiste na aplicação da violência como meio para fins de direito”.<sup>31</sup> A imposição da violência pelo militarismo totalitário se fundamenta na manutenção do direito, ao mesmo tempo em que, para se justificar, relativiza a própria noção de violência, que não se aplica aos seus atos autojustificados. Essa é a essência da violência de Estado, o “mal” político normalizando o que é anormal. Parece ser a isso que Lenz se refere ao defender que o ódio – assumido como política e que mobiliza, a partir de um discurso que apela à ordem e à segurança – tem uma “potência não igualável”.

Mas se a alegoria desenvolvida pelo enredo de *Aprender a rezar na era da técnica* busca um vínculo evidente com faces da história do século XX a ponto de, a certo momento, pelo perfil do protagonista e sua aberração moral, quase antevermos o desenvolvimento de sua trajetória no poder, ocorre uma inflexão nesse processo, que introduz uma nota dissonante face ao referencial histórico que a influencia. As tramas internas no partido e as sabotagens feitas por Lenz para instigar o pavor na população têm um resultado não de todo animador, já que nas eleições ele acaba obtendo um segundo lugar. A partir disso, sua determinação expressa é a de se vingar, matando Kestner, o novo “presidente”. Mas isso se mostra impossível pela descoberta de um tumor no cérebro, que o levará a uma crescente e agressiva decadência física, gerando a vergonha

---

<sup>30</sup> AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 12.

<sup>31</sup> BENJAMIN. Para uma crítica da violência, p. 132.

por se ver impossibilitado de alcançar a “grandeza” humana a que sempre aspirou a partir da motivação do pai Frederick. Lembremos sua obsessão pelo “fazer”, e estar doente o impede disso. Sua morte, descrita como um máximo rebaixamento, é assim sintetizada: “o cancro tinha-o a ele – o poderoso Lenz estava transformado num objecto”.<sup>32</sup>

Não é ocasional o fato de seu mal físico estar localizado no cérebro, órgão, como vimos, comparado a uma “arma”. O uso pervertido dessa arma parece tê-la feito se voltar contra o seu próprio usuário. Somada à metáfora da caça, ação que sobrepõe instinto de dominação e raciocínio estratégico, é como se a doença cerebral o fizesse, ao fim, um voraz caçador de si mesmo. Se estendermos a leitura do perfil pessoal de Lenz ao sistema político que ele encarna, poderemos cogitar que seu fim é uma alusão, antes de tudo, à ironia apontada por George Steiner, de os totalitarismos do século XX serem ao mesmo tempo o triunfo do progresso da razão (simbolizada no livro de Tavares pelo cérebro) e a construção de relações humanas essencialmente bárbaras, irracionais.<sup>33</sup> Mas o fim de Lenz também remete à tese de que o poder é autofágico em essência, e o domínio da técnica, quando voltado para interesses não “humanos” – isto é, centrados na experiência do mal – corrói a si mesmo de modo irreversível e mortal.

### Testemunhar o perigo universal

Cabe, como fecho (ainda que provisório) das reflexões sobre as formas do mal político representadas em *Aprender a rezar na era da técnica*, a menção a uma fala de Gonçalo M. Tavares, em entrevista, sobre o modo como a tetralogia é recebida em diferentes contextos:

Todos estes quatro livros, de certa maneira nunca estão situados no tempo e no espaço. Mas são livros, ou no período da guerra; *Um homem: Klaus Klump* é, claramente no período da guerra, ou num período pós-guerra; qualquer que ela seja nunca é definido. [...] Não me interessa muito situar no holocausto ou não holocausto, ou seja, uma experiência que eu tive, tenho tido, felizmente, com os leitores de diferentes países é a identificação. Por exemplo,

---

<sup>32</sup> TAVARES. *Aprender a rezar na era da técnica*, p. 265.

<sup>33</sup> STEINER. *No castelo do Barba Azul*.

pessoas da Europa, do meio da Europa identificam-se, pessoas da ex-Iugoslávia identificam esse livro com o seu mundo, pessoas da Argentina ou pessoas da América do Sul identificam alguma ideia da violência imanente dos livros com a sua experiência. Portanto, vários leitores remetem com o seu mundo esses acontecimentos.<sup>34</sup>

A identificação da experiência de violência por parte desses leitores com o que é descrito nos romances do autor sugere a permanência do risco de vivermos, em diferentes quadrantes, ainda na atualidade, os efeitos do mal de estado ou do “tanatopoder”, descritos por Giorgio Agamben no texto de que nos servimos para o estudo de *Aprender a rezar na era da técnica*. Com efeito, uma série de fatos do presente parece sinalizar para a manutenção de um resíduo fascista, beligerante e odioso em atitudes de dirigentes políticos e formadores de opinião, influenciando vastas camadas da população de diferentes países. Antes de ser restritiva ou limitada a uma (triste) memória de conflitos antigos, a eventual referência feita por Tavares aos incidentes das guerras mundiais da primeira metade do século XX tem eco e reconhecimento no que se vivencia na contemporaneidade.

Expoente celebrado da ficção surgida em Portugal neste século, Tavares é, dos autores de sua geração, o que tem merecido o maior reconhecimento da crítica, seja pela consistência precoce com que investe na construção de uma obra coesa e original, seja pela proliferação de títulos, muitos deles premiados, como é o caso de *Aprender a rezar na era da técnica*, vencedor do prêmio de melhor livro estrangeiro do ano 2010, na França. Essa notoriedade se deve ao investimento numa escrita que se pretende universal por tratar de problemas (ou “males”) atemporais, aos quais a sua arte busca alertar.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. de Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Homo sacer, v. 3).

---

<sup>34</sup> TAVARES. Gonçalo Manuel Tavares – *Imagem da Palavra*.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2013. p. 121-156.

FARIA, Ângela Beatriz Carvalho. A grande barbárie é a infidelidade do homem à sua própria humanidade – a propósito de *Jerusalém*, de Gonçalo Mendes Tavares. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2009. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/001/ANGELA\\_FARIA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/001/ANGELA_FARIA.pdf)>. Acesso em: 6 jul. 2015.

FOUCAULT, Michel. A governamentalidade. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978. p. 277-293.

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

STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: algumas notas para a redefinição da cultura*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

TAVARES, Gonçalo Manuel. *Aprender a rezar na era da técnica: posição no mundo de Lenz Buchmann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TAVARES, Gonçalo Manuel. Gonçalo Manuel Tavares – *Imagem da Palavra* – Parte 2. 12 jul. 2013. Entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UA13VVdk2K4>>. Acesso em: 6 jul. 2015.



## **O mal como princípio de desordem em Edgar Allan Poe**

### ***The Evil as principle of disorder in Edgar Allan Poe***

Maria Alice Ribeiro Gabriel

Universidade Federal da Paraíba, Paraíba/Brasil

avmarg@hotmail.com

**Resumo:** O problema filosófico do mal constitui um tema recorrente na literatura. A ideia de uma propensão humana ao mal, resultando em uma forma de desvario é mencionada diversas vezes na ficção de Edgar Allan Poe. O mal proveniente de fonte externa é elemento secundário nos contos de Poe, porém o mal resultante de um tipo de insanidade moral é frequente. Este artigo pretende analisar como este preceito foi integrado pelas primeiras narrativas de Poe, particularmente em “Bon-Bon”. O objetivo é demonstrar que o mal, enquanto corrupção moral da natureza humana, não é assunto exclusivo das obras mestras de Poe, mas igualmente de suas obras cômicas iniciais.

**Palavras-chave:** Edgar Allan Poe; “Bon-Bon”; moral; sátira.

**Abstract:** The philosophical problem of evil constitutes a recurrent theme in literature. The idea of a human propensity to evil, resulting in a form of madness is mentioned several times in Edgar Allan Poe’s fiction. Evil coming from an external source is a secondary element in Poe’s tales, but evil as a result of a kind of “moral insanity” is frequent. This paper aims to analyse how this precept was integrated by Poe’s first narratives, particularly in “Bon-Bon”. The objective is to demonstrate that evil as moral corruption of human nature is not an exclusive issue to Poe’s major tales, but also of his initial comic pieces.

**Keywords:** Edgar Allan Poe; “Bon-Bon”; moral; satire.

Recebido em: 30 de novembro de 2016

Aprovado em: 20 de abril de 2017

A representação do mal nos contos de Edgar Allan Poe possui muitas definições, faces e fontes. O terror que vem da alma,<sup>1</sup> anunciado no prefácio de *Contos do grotesco e do arabesco*, compreende simultaneamente estas três instâncias. Da alma provêm “O demônio da perversidade”<sup>2</sup> e seu séquito: perda do alento, crimes, vingança, sombras, queda e extinção de famílias, alienação, solidão, luto, aprisionamento e sepultamento em vida. Quando o mal assume a forma de potência exterior à alma, a exemplo de “A máscara da morte rubra”<sup>3</sup> e contos em que o diabo toma parte, ele ainda não a alcançou de todo. Neste artigo, pretendemos centrar a reflexão sobre “Bon-Bon”, narrativa considerada por Thomas Ollive Mabbott, uma das melhores histórias cômicas de Poe.<sup>4</sup>

Em 1961, Stephen L. Mooney publicou breve e memorável texto dedicado à necessidade de uma classificação aceitável para a interpretação da estrutura artística dos contos de Poe, evocando a abordagem de James Southall Wilson sobre o problema. O cômico seria a premissa básica, sugeriu Wilson, em “The Devil Was in It” (1931). Considerando que mais da metade dos contos poderiam ser lidos legitimamente como *burlesques*, *extravaganzas*, farsas ou sátiras, muitas narrativas interpretadas à luz da “visão trágica” deveriam ser revistas. Estabelecida a questão do cômico, partindo de motivos recorrentes na ficção de Poe, Mooney propôs cinco critérios. – o último destes preconiza: “The *devil* as a character is invariably a signal of the comic”.<sup>5</sup>

Nesse sentido, Mooney concede posição privilegiada a Poe no humor americano: notável por apresentar o nativo como *iron* dotado de astúcia superior, capaz de burlar a força sobrenatural do maligno. A ação de barganhar, competir ou jogar com o diabo, de forma geral, é retratada em estruturas descritas sem tanta acuidade, mais próximas do extemporâneo e, ocasionalmente, bastante improvisadas em qualidade, reflexo das rápidas mudanças de estratégia exigidas do personagem em disputa com o diabo, visitante familiar e intrigante no mundo ficcional

---

<sup>1</sup> “Se o terror é a tese em muitas criações minhas, afirmo que o terror não é da Alemanha, e sim da alma”. POE. Prefácio, p. 112.

<sup>2</sup> POE. O demônio da perversidade, p. 198-201.

<sup>3</sup> POE. A máscara da morte rubra, p. 169-172.

<sup>4</sup> MABBOTT. The Bargain Lost and Bon-Bon, p. 83.

<sup>5</sup> “O *diabo* enquanto personagem é invariavelmente um sinal do cômico”. MOONEY. Comic Intent in Poe’s Tales: Five Criteria, p. 434, tradução nossa.

de Poe.<sup>6</sup> Brett Zimmerman discutiu a noção de comédia aplicada à prosa ficcional de Poe apoiando-se em estudos biográficos, culturais, linguísticos e retóricos de seu processo criativo, enfatizando as considerações de Mooney sobre as “devil farces”: “Bon-Bon”, “O duque de L’Omelette” e “O diabo no campanário” para recordar sua mestria no uso farsesco do diabo.<sup>7</sup> Porém nem todas as abordagens desses mesmos contos priorizaram o aspecto cômico da imagem do mal.

A interpretação de Richard P. Benton deteve-se em outro ângulo: o valor dramático da história residiria no interesse de ideias e no torneio de sagacidade entre Bon-Bon e o diabo. Porta-vozes das noções que transmitem, os personagens seriam caricaturas estilizadas. A conexão entre *De Rerum Natura*, de Lucrécio, que expressa o pensamento materialista de Epicuro, é personificada no diabo de óculos verdes.<sup>8</sup> Benton finalizou sua análise citando oportunamente Alexander Hammond, para quem “Bon-Bon” seria descrito como a versão da história de Fausto contada pelo próprio diabo.<sup>9</sup>

Para Douglas Anderson Bon-Bon e o diabo são Epicuros: devoradores de almas.<sup>10</sup> Mabbott definiu “The Bargain Lost”, conto antecessor de “Bon-Bon”, na acepção de mera anedota do triunfo do filósofo cômico sobre o visitante das regiões inferiores, esclarecendo que o interesse do diabo em devorar almas possa ter sido sugerido pelo canto trigésimo quarto do “Inferno” de Dante Alighieri e por *The Visions of Hell*, tradução inglesa de *El Sueño del Inferno*, do barroco Francisco de Quevedo.<sup>11</sup>

Já Eric W. Carlson, em comentário ao ensaio “Poe’s Materialist Metaphysics of Man”, enfatizou que, segundo Kenneth Allan Hovey arguiu, o “materialismo” de Epicuro, citado nas quatro sátiras iniciais, seria o mais relevante para Poe, e referido sem ironia. O tema da materialidade da alma, apesar de discutido comicamente, foi avaliado pela primeira vez em “Bon-Bon”. Conforme a ética de Epicuro, o homem

---

<sup>6</sup> MOONEY. Comic Intent in Poe’s Tales: Five Criteria, p. 434.

<sup>7</sup> ZIMMERMAN. Poe’s Linguistic Comedy.

<sup>8</sup> BENTON. The Tales: 1832-1835, p. 117.

<sup>9</sup> HAMMOND. A Reconstruction of Poe’s 1833 Tales of the Folio Club, p. 28 *apud*

BENTON. The Tales: 1832-1835, p. 118.

<sup>10</sup> ANDERSON. *Pictures of Ascent in the Fiction of Edgar Allan Poe*.

<sup>11</sup> MABBOTT. The Bargain Lost and Bon-Bon, p. 83.

de fino gosto equivaleria ao homem de elevada moral. O Poe epicuriano situaria a posse da felicidade sobre o dever público e progresso social. Tal materialismo idealista, avesso à sensualidade e cantor da beleza da alma material, transcenderia o mecanismo racional.<sup>12</sup>

A análise de Timothy Jones abordou, igualmente, a perspectiva filosófica do conto. Para o autor, “Bon-Bon” oferece narrativa congênere a “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”, e permite argumentos similares para uma leitura carnavalesca: a canção originária do *vaudeville* por epígrafe; a extravagância do protagonista ao vestir-se, destoante da imagem de notório filósofo e *restaurateur*; e a bizarra aparência física da personagem. O autor ressaltou a queda da lâmpada, símbolo da erudição e do Iluminismo, deixando o filósofo “prostrado” no final do conto com a saída do diabo.<sup>13</sup>

Sobre a representação do mal enquanto devorador de almas, o estudo de Jones notou ainda que, na perspectiva do diabo, a alma é basicamente corporal, ou ainda, contida pela carne e aromatizada pelo pensamento. Com tal sugestão, o peso da filosofia reduzir-se-ia a mero alimento, algo passível de consumo, e a habilidade do pensamento de atribuir significado ao mundo seria apenas questão de gosto ou inclinação. O diabo tolo e grotesco, participe na criação das doutrinas humanas, preconizaria o desrespeito carnavalesco ao pensamento “sério”. Logo, o aviltamento da substância da filosofia assemelhar-se-ia ao das práticas de leitura em “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”.<sup>14</sup>

Este artigo justifica-se pela necessidade, admitida entre os antigos e modernos críticos, de novos estudos sobre os contos iniciais de Poe, tomados usualmente por obras menores. Thomas Olive Mabbott<sup>15</sup> e James W. Christie<sup>16</sup> reconheceram o valor das obras inaugurais para o pesquisador dos métodos do Poe contista. Christie observou que Poe depurou sua técnica e estilo examinando a ficção burlesca dos magazines contemporâneos, mas a crítica pouca atenção dedicou a tais “*potboilers*”. A maior parte das discussões ainda detém-se nos contos maduros de terror e negligencia os cômicos, embora tenham sido as primeiras publicações,

---

<sup>12</sup> CALRSON. Introduction, p. 5-6.

<sup>13</sup> JONES. *The Gothic and the Carnavalesque in American Culture*, p. 56.

<sup>14</sup> JONES. *The Gothic and the Carnavalesque in American Culture*, p. 60.

<sup>15</sup> MABBOTT. The Bargain Lost and Bon-Bon, p. 83.

<sup>16</sup> CHRISTIE. Poe's “Diabolical” Humor: Revisions in “Bon-Bon”, p. 44

merecendo, posteriormente, acuradas e frequentes revisões de Poe. “Bon-Bon” é fruto desses esforços, sendo a reformulação de uma das cinco narrativas, presumivelmente redigidas no outono de 1831, destinadas ao prêmio de melhor conto oferecido pelo *Saturday Courier*.<sup>17</sup> Poe não venceu, mas o jornal concedeu-lhe a oportunidade de registrar este significativo êxito em sua carreira.

A perspectiva de enfoque adotada nesse artigo é comparativa e pretende mostrar algumas possibilidades de análise do mal no quadro dos cinco contos iniciais de Poe, tendo por principal objeto a narrativa de “Bon-Bon”. Após breve comentário sobre a origem da obra, discute-se a constância de uma moralidade caótica como fonte do mal nessas histórias. Este tema, aprimorado pela densidade psicológica e estilo retórico dos complexos narradores de Poe, já estaria arraigado em sua ficção nascente.

As ambiguidades da Era Jacksoniana envolvem, principalmente, questões civis relacionadas a conflitos raciais e diferenças culturais. A sombra das guerras de remoção indígena e a dispersão das tribos americanas para outros territórios, sublevações de escravos e guerra civil seriam estampadas nos folhetins literários da época de modo romântico ou caricato.<sup>18</sup> Estas rupturas sociais ganharam leitura irreverente na literatura americana emergente, ávida por romper com o mercado editorial impregnado pela cultura britânica. O conto ou *short story* adequou-se ao momento de transformação e a sua forma satírica prevaleceu nas primeiras narrativas da carreira literária de Poe.

G. R. Thompson notou que o primeiro conto publicado de Poe, “Metzengerstein”, é ostensivamente gótico diante dos contos cômicos e satíricos enviados ao *Saturday Courier*, da Filadélfia, em 1831: “The Duc of L’Omelette” (“O Duque de Omelette”), “A Tale of Jerusalem” (“Uma Estória de Jerusalém”), “Loss of Breath” (“Perda de fôlego”) e “Bon-Bon”.<sup>19</sup>

“Bon-Bon” é uma narrativa farsesca publicada em 1 de dezembro de 1832, com o título “The Bargain Lost” (“A Barganha Perdida”). Em agosto de 1835, Poe modificou e revisou o texto original, obtendo nova versão para o *Southern Literary Messenger*, de Richmond, Virginia. O enredo consiste no encontro da personagem-título, “um homem de gênio”,

<sup>17</sup> CHRISTIE. Poe’s “Diabolical” Humor: Revisions in “Bon-Bon”, p. 44.

<sup>18</sup> GABRIEL. “O homem que fora consumido” –: um conto da “alma exterior”, p. 45.

<sup>19</sup> THOMPSON. Introduction, p. 4.

com o diabo. Poe descreve o protagonista comparando as “qualidades invulgares” do filósofo às do *restaurateur*. Em seguida, expõe a relação entre tais habilidades e as fraquezas de “nosso herói”: “certa inclinação pela garrafa” e “propensão a mascatear” – “Não perdia ele a oportunidade de fazer uma pechincha”.<sup>20</sup>

Contudo, o “vivo senso de conveniência” do metafísico não acompanhava essa propensão: “Realmente, para falar a verdade, aquela feição mental do filosófico Bon-Bon começou por fim a assumir caráter de estranha intensidade e misticismo e se mostrou intensamente colorida com a *diablerie* de seus estudos alemães favoritos”.<sup>21</sup>

Foi em seu restaurante, o “Café Bon-Bon” que o diabo lhe apareceu durante uma nevasca, perto da meia-noite. A sós, ambos bebem e discutem a natureza da alma nas ideias de Aristóteles, Platão, Epicuro e outros filósofos, personalidades do mundo das letras e da política que o diabo admitiu ter conhecido, inspirado e “provado”, reportando-se às almas em termos gastronômicos e comparando-as a iguarias. A oferta de Bon-Bon “uma pechincha”, e a peremptória recusa do diabo encerram o diálogo. O conto termina com a queda da lâmpada sobre o filósofo, quando este parte a delgada corrente que a sustinha, ao pretender atingir o “vilão”, arremessando-lhe uma garrafa.

Benton avaliou “Bon-Bon” na acepção de obra prima cômica rivalizando com “O Duque de L’Omelette”. O autor contextualizou a ação do conto na França, em meados do século XVIII, período de ascensão de filósofos céticos e materialistas. A personagem central, composto de três filósofos reais: La Mettrie, Helvétius e d’Holbach, tem por antagonista o diabo, aspirante a ser Epicuro. No início da história, Bon-Bon é descrito como *philosophus gloriosus*. O fracasso em persuadir o diabo a pactuar com ele, a “barganha perdida” transforma-o em *philosophus ridiculosus*.<sup>22</sup>

Ao reformular “A Barganha Perdida”, Poe alterou a nacionalidade do filósofo italiano, Pedro Garcia, nobre florentino, transformando-o no cozinheiro e filósofo francês Pierre Bon-Bon, provavelmente, com base na observação do barão de Bielfeld (1717-1770) sobre os *gourmets*, para

---

<sup>20</sup> POE. Bon-Bon, p. 444.

<sup>21</sup> POE. Bon-Bon, p. 445.

<sup>22</sup> BENTON. The Tales: 1832-1835, p. 117.

os quais o cozinheiro seria um mortal divino, cujo ofício teria maior utilidade e exigiria mais intelecto e sagacidade que a *Metafísica*.<sup>23</sup>

Embora a discussão filosófica seja o tema que mantém o colóquio entre o filósofo e o diabo, este não parece tão interessado no conhecimento de Bon-Bon quanto na sua alma. A influência que se vangloria de exercer sobre grandes pensadores é referida em tom de desprezo e ironia. O horror subjacente ao humor negro do conto consiste em mostrar as diretrizes intelectuais norteadoras da sociedade como fraude.

A frase inicial de “*Metzengerstein*”, primeiro conto publicado de Poe, anunciaria o teor de algumas de suas obras fundamentais: “O horror e a fatalidade têm tido livre curso em todos os tempos”.<sup>24</sup> Paige Matthey Bynum discutiu a ideia de “insanidade moral” como argumento central de “O coração denunciador”. Poe magistralmente enfatiza no conto a tentativa do narrador estruturar retoricamente seu discurso para convencer os ouvintes de que é mentalmente sã. Porém quanto mais ele insiste nesse confessional “discurso do método”, mais parece mental e moralmente perturbado.<sup>25</sup>

O mal não é somente uma questão moral, mas esta constitui sua principal via de expressão, segundo o pensamento de Santo Agostinho. O mal proveniente das obras humanas seria o mais devastador. Os males de ordem material, natural ou psicológica, mesmo os gerados por doenças, seriam enfrentados ou negociados e, de algum modo, controlados ou meritoriamente aceitos. O mal moral, entretanto, seria o pior de todos, por não permitir nenhum recurso de cura ou salvação. Para o filósofo, os homens devem encontrar uma solução que, todavia, é oferecida por Deus direta ou indiretamente, conforme observou Pierre Masson, em “*Augustine and the Problem of Evil*” (2000).<sup>26</sup>

Assim, o mal natural – pragas, calamidades da natureza, terremotos, inundações, enfermidades físicas, psicológicas e dificuldades – agrega-se aos males induzidos pelo homem: criminalidade, guerra, pobreza, abusos de todos os tipos, falta de virtude e ignorância. A pergunta de como Deus poderia ter criado mundo tão perigoso e aberto a tantos

---

<sup>23</sup> MABBOTT. *The Bargain Lost and Bon-Bon*, p. 83.

<sup>24</sup> POE. *Metzengerstein*, p. 55.

<sup>25</sup> BYNUM. “Observe How Healthily – How Calmly I Can Tell You the Whole History”: Moral Insanity and Edgar Allan Poe’s “The Tell-Tale Heart”, p. 75.

<sup>26</sup> MASSON. *Augustine and the Problem of Evil*, p. 45.

riscos não encontrou resposta de natureza teológica ou filosófica em Agostinho. Tudo o que o bispo de Hipona afirma, é ser Deus bondade infinita, atento à escolha humana pela benignidade e paciência na tribulação. No Livro de Jó, Deus responde ao justo em aflição: quem é o homem para questionar suas razões? Porém enaltece-lhe as virtudes quando o diabo pede permissão para tentar Jó. O resultado é o esperado, mas o julgamento é severo. Desde Aristóteles, a filosofia ocidental discutiu a questão do conhecimento de que só o bem existiria e o mal não possuiria existência em si, denotando apenas a imperfeição do ser. O problema desenvolveu-se diacronicamente em termos de avaliações de ordem moral, compreendendo a filosofia e a religião. Agostinho perscrutou a relação da essência do mal com as esferas da opinião pública e da lei, sobretudo, das leis eterna e temporal. A ideia de livre arbítrio vinculou-se ao tema da liberdade humana, observando-se as causas do desejo do mal e a origem do pecado. A queda do diabo e sua punição eterna serviriam de advertência aos homens.<sup>27</sup> Esta “queda” verifica-se com mediação ativa ou transversa do mal nos cinco primeiros contos de Poe, conforme a ordem de publicação,<sup>28</sup> “Metzengerstein”, “O Duque de L’Omelette”, “Uma estória de Jerusalém”, “Perda de fôlego” e “A barganha perdida”, mais tarde “Bon-Bon”. A primeira história e os quatro *grotesques* apresentam personagens com deformidades morais levadas ao paroxismo, em situações evocativas das imagens absurdas e aterrorizantes dos sete pecados capitais, de Hieronymus Bosch.<sup>29</sup>

O “cavalo gigantesco e de cor avermelhada”, surgido misteriosamente na propriedade do barão Frederico de “Metzengerstein”, parece extraído de um *exemplum*:

E dizia-se que, por vezes, o animal obrigava a multidão curiosa que o cercava a recuar de horror diante da profunda e impressionante expressão de seu temperamento terrível e que, outras vezes, o jovem Metzengerstein empalidecera e fugira diante da súbita e inquisitiva expressão de seu olhar quase humano.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> MASSON. Augustine and the Problem of Evil, p. 46-47.

<sup>28</sup> BENTON. The Tales: 1832-1835, p. 110.

<sup>29</sup> BOSCH. *Table of the Seven Deadly Sins*, 1480.

<sup>30</sup> POE. Metzengerstein, p. 62.

Antes que o “furioso animal” invertesse a relação possuidor-possuído com o jovem barão, este já arrastava consigo os sete pecados que movem a Roda da Fortuna:

[...] a conduta do herdeiro sobrepujou a do próprio Herodes e ultrapassou, de longe, as expectativas de seus admiradores mais entusiastas. Orgias vergonhosas, flagrantes perfídias, atrocidades inauditas deram logo a compreender a seus apavorados vassalos que nenhuma submissão servil de sua parte e nenhum escrúpulo de consciência da parte dele lhes poderia de hora em diante garantir a segurança contra as implacáveis garras daquele mesquinho Calígula.<sup>31</sup>

Poe enfatiza a identificação entre “cavaleiro” e “corcel”, a ponto de transformar o “jovem fidalgo” e o “enorme corcel” em um só corpo bestial, a pior imagem do centauro, não o sábio e justo Quíron, mas a versão anárquica e incontrolável de Nessus:

Na verdade, o apego depravado do barão à sua montaria recentemente adquirida – apego que parecia alcançar novas forças a cada novo exemplo das inclinações ferozes e demoníacas do animal – tornou-se, por fim, aos olhos de todos os homens de bom senso, um fervor nojento e contra a natureza. No esplendor do meio-dia, a horas mortas da noite, doente ou com saúde, na calma ou na tempestade, o jovem Metzengerstein parecia parafusado à sela daquele cavalo colossal, cujas ousadias intratáveis tão bem se adequavam ao próprio espírito do dono.<sup>32</sup>

Gore Vidal, discorrendo sobre “o primeiro dos pecados mortais” e “o mais irritante de todos”, a soberba, recordou uma observação de Samuel Johnson, “refletindo o Evangelho de Mateus,<sup>33</sup> ‘o orgulho tem de ser uma queda’”.<sup>34</sup> Para o dr. Johnson, o orgulho é perigosamente associado à grandeza. O homem orgulhoso encontra resistência em sua ascensão, ódio em sua exaltação e menosprezo em sua queda: ele precisa de dependentes, mas não pode ter amigos; e necessita de parasitas, mas

---

<sup>31</sup> POE. Metzengerstein, p. 62.

<sup>32</sup> POE. Metzengerstein, p. 61.

<sup>33</sup> Provavelmente Mat. 23:11, 12.

<sup>34</sup> VIDAL. Soberba, p. A-3.

não de ingênuos companheiros.<sup>35</sup> Misanthropo convicto, por sua fixação no animal que não consegue dominar, o barão está entre os primeiros personagens monomaniacos de Poe. “Havia, além disso, circunstâncias que, ligadas aos recentes acontecimentos, davam um caráter sobrenatural e monstruoso à mania do cavaleiro e às capacidades do corcel”.<sup>36</sup> Em contraposição ao protagonista, Poe assinala a virtude na imagem do servo:

Entre toda a domesticidade do barão ninguém havia, porém, que duvidasse do ardor daquela extraordinária afeição que existia da parte do jovem fidalgo pelas ferozes qualidades de seu cavalo; ninguém exceto um insignificante e disforme pajenzinho, cujos aleijões estavam sempre à mostra de todos e cujas opiniões não tinham a mínima importância possível.<sup>37</sup>

Conforme Judith Kollman<sup>38</sup> na Grécia clássica o centauro – criatura entre dois mundos, sem pertencer a nenhum – representava a negação da ordem social. Wallace Fowlie destacou que, no inferno de Dante, centauros armados com setas são guardiões do sétimo círculo do inferno, correspondente aos violentos. Este círculo subdivide-se em três grupos: o primeiro é destinado aos assassinos e tiranos, que permanecem imersos no sangue derramado por eles em vida. Cabe aos centauros a função punitiva de atormentar os condenados alvejando aqueles que tentam emergir desse rio de sangue.<sup>39</sup> De certa forma, ao dar livre curso aos instintos do ser, o barão preparou a própria queda.

Em “Perda de fôlego”, o mal assume outras formas, além do orgulho ferido da personagem principal: descoberta a traição da mulher, o protagonista perde o “alento”, sofre degradações físicas e morais até o sepultamento em uma catacumba, vala comum similar ao Hades, onde, finalmente, encara o rival e recupera o alento perdido. A luxúria permanece subentendida neste *burlesque* de Poe, no entanto, seria a causa

<sup>35</sup> “Even with regard to the present life, pride is a very dangerous associated to greatness. A proud man is opposed in his rise, hated in his elevation, and insulted in his fall: he may have dependents, but can have no friends; and parasites, but no ingenuous companions”. JOHNSON. Sermon VI, p. 83.

<sup>36</sup> POE. Metzengerstein, p. 61.

<sup>37</sup> POE. Metzengerstein, p. 62.

<sup>38</sup> KOLLMAN. Centaur, p. 235.

<sup>39</sup> FOWLIE. *A Reading of Dante's Inferno*, p. 87.

primeira de todas as desventuras do herói, representada pela esposa infiel. Ao descrever a luxúria, John Updike recordou que o poeta latino Lucrécio inicia seu poema épico “Sobre a Natureza das Coisas” saudando Vênus, que sozinha “governa a natureza das coisas”:

Mas para um São Paulo ou Santo Agostinho, os dois maiores preconizadores morais da cristandade antiga, o corpo era uma fera a ser domada e não um mestre a quem se deve servir. [...] A celebração interminável do amor e suas frustrações é uma religião popular, conferindo significado e dignidade ao que é efêmero. O amor é eterno, enquanto que o desejo é um processo físico, com começo e fim.<sup>40</sup>

“A palavra ‘inveja’ é cognata do termo francês ‘*envie*’, que significa desejo”, escreveu A. S. Byatt.<sup>41</sup> A possibilidade de adultério – alguns *billets-doux* encontrados entre os pertences da esposa – basta para ratificar no mundo da personagem as palavras de Updike: “O sexo é um grande desordenador da sociedade – quanto a isto, não se enganavam os ascetas antigos”.<sup>42</sup> Todas as ações caóticas e violentas da narrativa indicam a desordem que atinge a percepção do protagonista, movido pela ira e pela inveja, e a desordem social, presente nas aglomerações humanas descritas no conto: a diligência lotada, a multidão presente ao enforcamento, os corpos amontoados na catacumba, etc. Byatt definiu a inveja como distorção especular da virtude contrária:

A inveja é o pecado que surge nas hierarquias e famílias, nas sociedades estruturadas de todos os tipos. [...] A inveja surge nos que são ou se sentem excluídos. [...] Cada pecado tem sua virtude oposta, com a qual é às vezes confundido: amor e luxúria, prudência e avareza, amor-próprio e orgulho, indignação justa e raiva, cautela e preguiça, companheirismo e nepotismo. A virtude oposta à inveja é a justiça. Quando uma criança se zanga com seu irmão ou colega, ela grita: “Isso é injustiça!” A ideia de justiça lhes vem antes do reconhecimento da inveja, e é uma ideia boa e certa. Os pobres, os indefesos, os que não têm

---

<sup>40</sup> UPDIKE. Luxúria, p. A-4.

<sup>41</sup> BYATT. Inveja, p. A-8.

<sup>42</sup> UPDIKE. Luxúria, p. A4.

instrução e os que não têm amor também reclamam: “Isso é injustiça!”<sup>43</sup>

Em nota introdutória a “A Tale of Jerusalem”, Mabbott comparou este conto a “Four Beasts in One” (“Quatro animais num – o homem cameleopardo”) lembrando o caráter atemporal do absurdo em ambos.<sup>44</sup> Os dignitários responsáveis pelos assuntos do templo, em Jerusalém, estão moralmente corrompidos, são avaros, blasfemos, invejosos, maledicentes e soberbos. A corrupção torna-se um aspecto formal do mal nos dois contos, embora o segundo recorde, em seu aspecto alegórico e fantástico, a linguagem figurada do Livro de Daniel.

Em “Bon-Bon” e “O duque de L’Omelette”, o mal é personificado no próprio diabo. Byatt fez do Livro da Sabedoria o ponto de partida para seu ensaio, recordando que por inveja do demônio a morte entrou no mundo.<sup>45</sup> Um traço comum essencial une essas narrativas: Poe transformou a tragédia alemã de Goethe em farsa, caracterizando o diabo como um personagem poderoso, no entanto frívolo e picaresco. Tal caracterização tem suas bases nos contos folclóricos em que o diabo é vencido pela astúcia humana.

O contraste entre o diabo e seu oponente também é um elemento cômico. A semelhança física do par de marinheiros de “O Rei Peste” com Bon-Bon e seu antagonista foi reconhecida por Anderson.<sup>46</sup> “O duque de L’Omelette”, no entanto, retrata o diabo como um novo-rico afetado, adepto do mal gosto do luxo extravagante e sem nenhum refinamento artístico, mas tão seguro quanto orgulhoso de seu poder.

Santo Agostinho via o pecado com os olhos de um esteta. Esta percepção verifica-se, notavelmente, nas *Confissões*.<sup>47</sup> As personagens em “Bon-Bon” e “O duque de L’Omelette” ostentam suas falhas morais como se fossem virtudes, o que as torna ainda mais cômicas e grotescas aos olhos do leitor; não antecipam as perversões dos narradores obsessivos de “Berenice” e “O coração denunciador”, mas sugerem a crítica de Poe à ficção gótica de magazines como o *Blackwood*, alvo de outras sátiras

---

<sup>43</sup> BYATT. Inveja, p. A-8.

<sup>44</sup> POE. A Tale of Jerusalem, p. 42.

<sup>45</sup> BYATT. Inveja, p. A-8.

<sup>46</sup> ANDERSON. *Pictures of Ascent in the Fiction of Edgar Allan Poe*, p. 43.

<sup>47</sup> AGOSTINHO. *Confissões*, p. 220.

nos anos seguintes. Naquele momento, mesmo sem ter ingressado no *American literati*, Poe estava ciente das leis que o moviam.

O desprezo que demonstra pelo mau gosto do senso comum já é evidente em “Perda de fôlego” e atinge seu ápice em “Mellonta Tauta”. Paradoxalmente, isso mostra sua pretensão de construir uma reputação de autor sem se deixar guiar pelas imposições estéticas das leis que regiam os magazines de grande circulação, justo onde se forjavam carreiras e reputações economicamente vantajosas para os maiores editores.

## Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ANDERSON, Douglas. *Pictures of Ascent in the Fiction of Edgar Allan Poe*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

BENTON, Richard P. The Tales: 1832-1835. In: CARLSON, Eric W. (Ed.). *A Companion to Poe Studies*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996. p. 110-128.

BOSCH, Hieronymus. *Table of the Seven Deadly Sins. The Collection - Museo Nacional del Prado*. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/table-of-the-seven-deadly-sins/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70?searchMeta=hieronymus>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

BYATT, Antonia Susan. Inveja. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1993. Especial: Os Sete Pecados Capitais, p. 8A-10A.

BYNUM, Paige Matthey. “Observe How Healthily – How Calmly I Can Tell You the Whole History”: Moral Insanity and Edgar Allan Poe’s “The Tell-Tale Heart”. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Edgar Allan Poe’s the Tell-tale Heart and Other Stories*. New York: Infobase, 2009. p. 69-81.

CARLSON, Eric W. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *A Companion to Poe Studies*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996. p. 1-16.

CHRISTIE, James W. Poe’s “Diabolical” Humor: Revisions in “Bon-Bon”. In: FISHER, Benjamin Franklin (Ed.). *Poe at Work: Seven Textual Studies*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, 1978. p. 44-53. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/papers/psbbooks/pb19781d.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

FOWLIE, Wallace. *A Reading of Dante's Inferno*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1981.

GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. "O homem que fora consumido": – um conto da "alma exterior". *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 68, n. 2, p. 43-56, 2015.

JOHNSON, Samuel. Sermon VI. In: SHARPE, John. *The British Prose Writers: Dr. Johnson's Sermons*. London: Piccadilly, 1819. p. 75-85.

JONES, Timothy. *The Gothic and the Carnavalesque in American Culture*. Cardiff: University of Wales Press, 2015.

KOLLMAN, Judith. Centaur. In: SOUTH, Malcolm. *Mythical and Fabulous Creatures: a Source Book and Research Guide*. New York: Greenwood Press, 1987. p. 235-236.

MABBOTT, Thomas Ollive. The Bargain Lost and Bon-Bon. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 83-95.

MASSON, Pierre. Augustine and the Problem of Evil. In: WAWRYTKO, Sandra Ann (Ed.). *The Problem of Evil: an Intercultural Exploration*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000. p. 43-52.

MOONEY, Stephen L. Comic Intent in Poe's Tales: Five Criteria. *Modern Language Notes*, Baltimore, Maryland, n. 5, p. 432-34, 1961. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/3040680?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3040680?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 19 nov. 2016.

POE, Edgar Allan. A máscara da morte rubra. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000. p. 169-172.

POE, Edgar Allan. A Tale of Jerusalem. In: MABBOTT, Thomas Ollive (Ed.). *The Collected Works Edgar Allan Poe, vol. 2: Tales & Sketches*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 41-51.

POE, Edgar Allan. Bon-Bon. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Organização e tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 443- 456.

POE, Edgar Allan. Mellonta Tauta. In: MABBOTT, Thomas Ollive (Ed.). *The Collected Works Edgar Allan Poe, vol. 3: Tales & Sketches*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1978. p. 1289-1309.

POE, Edgar Allan. Metzengerstein. In: \_\_\_\_\_. *Edgar Allan Poe: contos de terror, mistério e de morte*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 55-63.

POE, Edgar Allan. O demônio da perversidade. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000. p. 198-201.

POE, Edgar Allan. O duque de L'Omelette. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000. p. 291-293.

POE, Edgar Allan. Preface. In: \_\_\_\_\_. *Tales of the Grotesque and Arabesque, vol. 1*. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840. p. 5-9. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/misc/tgap.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

POE, Edgar Allan. Prefácio. In: BOTTMANN, Denise. Prefácio de *Contos do grotesco e do arabesco*. *Revista Literária em Tradução*, Ilha do Desterro, Florianópolis, ano 2, n. 3, p. 108-112, set. 2011. Disponível em: <[https://www.dropbox.com/s/i1cimv6it55cisq/n.t.\\_Revista\\_Literaria\\_em\\_Traducao\\_n\\_3.pdf](https://www.dropbox.com/s/i1cimv6it55cisq/n.t._Revista_Literaria_em_Traducao_n_3.pdf)>. Acesso em: 19 nov. 2016.

THOMPSON, Gary Richard. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Great Short Works of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Criticism*. New York: Perennial Classics, 2004. p. 1-48.

UPDIKE, John. Luxúria. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1993. Especial: Os Sete Pecados Capitais, p. 4A-5A.

VIDAL, Gore. Soberba. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1993. Especial: Os Sete Pecados Capitais, p. 3A.

WILSON, James Southall. The Devil Was in It. *The American Mercury*, New York, n. 24, p. 215-220, 1931. Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/AmMercury-1931oct-00215>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

ZIMMERMAN, Brett. Poe's Linguistic Comedy. In: \_\_\_\_\_. *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*. Montreal; Kingston: McGill-Queen's University Press, 2005. p. 63-84.



## **Espaço, corpo, trauma: Ruth Klüger e o campo de concentração<sup>1</sup>**

### ***Space, body, trauma: Ruth Klüger and the concentration camp***

Gabriel Alonso Guimarães

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

gaaguimaraes@yahoo.com.br

**Resumo:** Buscamos investigar a presença de figurações do corpo num relato da sobrevivente do Holocausto Ruth Klüger, intitulado *Paisagens da memória*. A partir da fenomenologia de Merleau-Ponty e das reflexões biopolíticas de Agamben, procuraremos relacionar esse tópico temático com outros tradicionalmente investigados nos estudos sobre a Shoah, como o trauma, por exemplo. Além disso, revelaremos especificidades desse texto, como a menção do *corpo pornográfico* e do *corpo monótono*. Esperamos mostrar, assim, como, antes de tudo, o campo de concentração afeta e se perpetua somaticamente.

**Palavras-chave:** Shoah; Klüger; corpo; trauma.

**Abstract:** We intend to investigate the presence of bodily figurations in Ruth Klüger's *Still alive*, a late testimony of a Holocaust survivor. From the perspective of Merleau-Ponty's phenomenology and Agamben's biopolitical reflections, we try to link bodily experiences with other traditional themes of Shoah studies, such as trauma. We also reveal particular features of this text, such as the pornographic body and the monotone body. In doing so, we hope to show, primarily, how concentration camps affect our bodily structure.

**Keywords:** Shoah; Klüger; body; trauma.

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

Recebido em: 18 de novembro de 2016.

Aprovado em: 2 de janeiro de 2017.

*Paisagens da memória* é o título brasileiro da primeira autobiografia de Ruth Klüger (1931), escritora vienense radicada nos Estados Unidos, professora de literatura alemã na Universidade da Califórnia em Irvine. A obra original, de nome *weiter leben* (seguir vivendo), foi publicada primeiramente em 1992 na Alemanha, seguida de uma versão em língua inglesa – do punho da própria autora – intitulada *Still Alive* (2001), na edição americana, e *Landscapes of Memory* (2003), na edição inglesa. Trata-se do relato tardio de sua vida entre a infância em Viena e a mudança para a América no pós-guerra. O cerne do livro são as experiências pelas quais passou nos campos de concentração de Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau e Gross-Rosen. Como se observa em todo testemunho da Shoah, essas experiências são traumáticas e deixam marcas profundas na personalidade da autora. Entretanto, à diferença do relato meramente histórico, o texto de Klüger é permeado de reflexões críticas e possui alto teor literário. É por esse, entre outros motivos, que nos voltamos para analisá-lo. Tendo em vista o duplo título do texto original – ou melhor, dos dois textos originais –, queremos observar como essa obra dá testemunho da presença corporal no espaço do campo. Que paisagem olha esse corpo? Ou em que paisagem ele mesmo se encontra? É possível que siga adiante depois do campo? É possível que *viva* no próprio KZ? Que identidades ele se confere para além do espaço do trauma? São questionamentos que orientam este trabalho.

### **O corpo, seu espaço, o mundo**

Hugo von Hofmannsthal afirma, em um discurso de 1927 na Universidade de Munique, que “nada se realiza na vida política da nação que antes não esteja presente na literatura”.<sup>2</sup> A ficção literária é o espaço onde se encontra, embrionariamente, o futuro político de uma nação. A levar essa formulação a sério, é possível que se veja na literatura surrealista de Breton e Bataille, por exemplo, como mostrou Eliane R. Moraes,<sup>3</sup> a

<sup>2</sup> HOFMANNSTHAL. *Das Schriftum als geistiger Raum der Nation*, p. 13.

<sup>3</sup> MORAES. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*.

antecipação do grande extermínio concentracionário do século XX e, dialeticamente, no campo, uma espécie de surrealismo político. Que essa seja uma tese um tanto ousada não torna menos verdadeiro o fato de que a estética desumana e o corpo fragmentado são comuns a ambos, à literatura surrealista e à biopolítica nacional-socialista. Enquanto, porém, a desfiguração de uns é crítica ao corpo-produto, a dos outros é o ápice de sua industrialização e, naturalmente, de sua destruição.

Com essa manipulação própria ao produto, já se aponta para a discussão do presente trabalho: a forma de existência do corpo no campo de concentração. Parte-se, aqui, em primeiro lugar, da reflexão de Giorgio Agamben na série sobre o *Homo sacer*. O que caracteriza o regime biopolítico moderno é a redução da vida *bíos* à vida *zoé*, isto é, do modo de vida (particular) ao mero ser-vivente. Essa vida nua implica que é na *pólis*, sob o controle soberano, que se decide sobre a realidade mais básica do ser humano: sua vida biológica. Tal redução corresponde a uma animalização do homem e, no pensamento de Agamben, não se limita à modernidade, mas se confunde com a própria exceção soberana, ou seja, com a própria soberania enquanto poder autoconstituente, enquanto potência para suspender a legalidade do direito e instaurar o estado de exceção. “Pode-se dizer, aliás, que a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição original do poder soberano”.<sup>4</sup>

A vida nua é, para ele, a vida matável, mas insacrificável do *homo sacer*. Essa figura legal, mais do que uma idiosincrasia do direito antigo, caracteriza a relação de *exceção* que é a base da soberania: a *ex-ceptio*, a inclusão-exclusão da captura por fora. Essa relação entre o soberano e o *homo sacer* – protótipo do cidadão – constitui uma relação de *bando*, no sentido etimológico germânico: o bando é tanto a *bandeira*, a insígnia do poder, quanto o *banimento*, o *abandono*. Inclusão e exclusão. Para Agamben, o campo de concentração é o lugar por excelência da biopolítica moderna. Nele, os judeus mostram-se como os *homines sacri* diante da comunidade do povo sob o comando do *Führer*. Ali, estão aquém do direito, da legislação do corpo político. Excluídos, ainda assim estão capturados – e destinados à morte. São vida nua: manipuláveis como cobaias, descartáveis como coisas.

Essa dimensão de objeto, por sua vez, aponta em outra direção. Para além do campo-estrutura, isto é, como fenômeno biopolítico,

---

<sup>4</sup> AGAMBEN. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua, v. 1, p. 14.

interessa-nos também o campo-lugar, onde se encontra um corpo fenomenológico. Para tal empreitada, servem-nos como guia algumas reflexões de Merleau-Ponty, uma vez que, no centro de sua filosofia, está posta a questão da existência corporal e do ser-no-mundo. Partindo do problema do membro-fantasma, ele põe em evidência que o “corpo é o veículo do ser no mundo” e que somente “tenho consciência do mundo por meio de meu corpo”.<sup>5</sup> Ele é “aquilo por que existem objetos”,<sup>6</sup> e “para mim não haveria espaço se eu não [o] tivesse”.<sup>7</sup> Essa centralidade revela o ser que somos, que habita no mundo com / por um corpo habitual. A formação deste, por sinal, é a especificidade do ser humano em relação aos animais. Pelo hábito, renunciamos a uma parte da espontaneidade corporal, “engajando-[nos] no mundo por órgãos estáveis e circuitos preestabelecidos”.<sup>8</sup> Por meio dele, o homem veste o hábito da cultura, transcende a mera existência natural e biológica em existência pessoal. Passa a vivenciar (*erleben*), ao invés de meramente (sobre)viver [*(über) leben*]. Humaniza-se.

É desse corpo fenomenológico e autoperceptivo (*Leib*), a partir do qual se vive, que tratamos aqui. É ele que experimenta o campo – tanto o lugar quanto a estrutura biopolítica – e é ele que, pelo confinamento existencial ao qual é submetido, se transforma, se reduz. Se “ser humano significa [...] habitar”,<sup>9</sup> então o habitante do campo – o *homo läger* de Lessa –<sup>10</sup> revela uma nova face da humanidade, ou talvez da inumanidade, na medida em que “é o não-homem que se apresenta obstinadamente como homem”.<sup>11</sup> Será que é possível considerar o campo como casa, habitação? É possível que o corpo permaneça humano ante a exposição da vida nua? Ou será que a fragmentação surrealista é a única realista?

---

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 122.

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 136.

<sup>7</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 149.

<sup>8</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 129.

<sup>9</sup> HEIDEGGER. *Bauen wohnen denken*, p. 149.

<sup>10</sup> LESSA. *O Silêncio e sua representação*, p. 85.

<sup>11</sup> AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, p. 87.

## Pornografia

Que o corpo no campo, ex-posto, colocado para fora, seja vítima de uma pornografia é consequente. A nudez da *vida nua* assume aqui também um significado literal. O corpo é nu porque está exposto às intempéries da Natureza, à fragilidade da vida natural – sem roupas adequadas ao frio do inverno –, mas principalmente por estar sob o olhar controlador do Outro, representante da *Nómos* anônima que o condena à exposição. O corpo proibido do judeu – aquele que não pode entrar nos cinemas e nos museus, que não pode usar transporte público – gera um correlato interesse pornográfico. Vejamos.

Em três momentos, Klüger se utiliza do termo *pornografia*. Quando trata da infância vienense, comenta acerca de uma “pornografia política”,<sup>12</sup> a propaganda estatal exibida nas ruas que lhe provocava interesse. Relacionada a ela, há uma “pornografia da morte”, do “uniformizado mundo ariano e masculino, que fazia seus negócios obscuros e obscenos”.<sup>13</sup> A deturpação da imagem do judeu gera, na pequena leitora, fascinação e repugnância: curiosidade pelo material proibido que constitui ao mesmo tempo ameaça a sua vida e seu ambiente. A terceira aparição da palavra, “pornografia dos campos de concentração”,<sup>14</sup> por sua vez, revela a falsidade do interesse das pessoas ao lhe perguntarem se sofreu abuso sexual. O questionamento mascara a volúpia do biopoder: do poder absoluto não só sobre a vida de outros seres humanos, mas principalmente sobre seus corpos. Naquele lugar, não fosse a proibição da profanação da raça, haveria a possibilidade de estupro, como no Gulag, onde, devido ao seu menor número, as mulheres foram “violentadas, prostituídas, contaminadas com doenças venéreas”,<sup>15</sup> ou como no pós-guerra, em que as tropas de Stalin praticaram “estupros em massa de mulheres alemãs [e judias]”.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 50.

<sup>13</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 93.

<sup>14</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 210-211.

<sup>15</sup> BECKER. *Extermínios – O corpo e os campos de concentração*, p. 434.

<sup>16</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 171.

Prova dessa volúpia pornográfica são dois outros trechos do relato. Na seleção realizada em Auschwitz para a transferência ao campo de trabalho de Christianstadt, os homens da SS mandam de vez em quando “uma das meninas nuas exibir-se em exercícios de ginástica, provavelmente para que aquela tarefa entediante tivesse também alguma recompensa”.<sup>17</sup> A impossibilidade, como nazista, de concretizar o ato sexual não impede o gozo voyeurístico do homem diante da nudez feminina. Tal voyeurismo é, ademais, praticado mesmo pelos aliados. A fotografia e o cinema estão entre os meios “autorizados” para a exposição pornográfica do corpo feminino e judeu. “Há um documentário britânico [...] no qual os ingleses prazerosamente filmaram jovens mulheres nuas sob o chuveiro”, diz Klüger.<sup>18</sup> Além dos filmes, o voyeurismo existe pelo exame médico – como forma de punição. A autora relata que uma vez, por ter permanecido na rua após o toque de recolher, foi obrigada a um exame ginecológico, assim como um amigo seu foi obrigado a “arriar as calças para os ingleses, para que estes se certificassem de que os prisioneiros eram de fato judeus”.<sup>19</sup> O exame ginecológico é uma das formas de “estar-à-mercê [*Ausgeliefertsein*]”:<sup>20</sup> estar ex-posto (*aus-gesetzt*).

Estar fora, mas capturado: ex-cepção. Alienado de si. A “nudez imposta significa [...] a auto-alienação, a perda de identidade”, pois “[q]uem é forçado a se expor nu, vai se perdendo aos poucos”.<sup>21</sup> A dinâmica do corpo no campo é a do corpo ab-usado, desviado de sua normalidade e explorado. É a da pornografia: da exposição que põe a nu, que reduz e despersonaliza em animal(esco), que não deixa nada escondido e examina

---

<sup>17</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 120.

<sup>18</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 172.

<sup>19</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 172.

<sup>20</sup> KLÜGER. *weiter leben*: eine Jugend, p. 254; KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 225. Citamos, aqui e em outras passagens, o texto original somente por critérios de evidenciação. Preferimos não alterar a tradução de Irene Aron.

<sup>21</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 130.

“todos os orifícios do corpo para que o judeu não escondesse algo que o Reich ainda pudesse utilizar”.<sup>22</sup>

### Corpo e trauma

Que a teoria psicanalítica do trauma tenha obtido avanços a partir da Primeira Guerra é um tanto óbvio. A palavra tem, afinal, sua origem etimológica no grego *traûma*, que significa *ferida* – uma universal consequência das guerras. A experiência traumática para Freud é essa ferida aberta, “uma vivência que traz em um período de tempo curto um crescimento de estímulo de tal ordem” que derruba qualquer defesa psíquica e cria uma “fixação no momento do acidente”.<sup>23</sup> Esse excedente de violência, que não pode ser processado pela consciência, permanece como resíduo inconsciente, irrompendo como sintoma. Ele é enterrado, incorporado como cripta no Eu, mas é passível de brotar após certa latência.

A metáfora corporal pode ajudar a desenvolver essa teoria em nosso proveito. O trauma é uma *ferida* psicossomática, um passado que, como aberto, insiste em doer no presente. É pelo étimo, em primeiro lugar, *marca no corpo*. Entretanto, existem marcas que, por mais que não sejam dolorosas como o trauma, permanecem e definem comportamentos e que, como *cicatrices*, apontam para um choque traumático anterior. O que antes pode ter sido ferida aberta se fecha e se mantém no corpo da memória, como hábito ou simplesmente como recordação. O bloco de cera aqui não é a alma, como pensa Platão no *Fédon*, mas a pele, essa fronteira entre corpo e mundo. Dessa forma, “[o] campo de concentração fica [...] inscrito no próprio corpo”.<sup>24</sup>

É nessa dupla perspectiva – do trauma / ferida dolorosa e da marca / cicatriz fechada – que certas passagens do relato de Ruth Klüger devem ser observadas. A experiência de cair (em alemão, *fallen*) do vagão sobre a rampa em Auschwitz continua até hoje, diz Klüger: “quando durmo mal, quando acordo da anestesia, quando corro perigo de

---

<sup>22</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 60.

<sup>23</sup> FREUD. *Conferências introdutórias à psicanálise*, apud SELIGMANN-SILVA. *Literatura e trauma: um novo paradigma*, p. 66.

<sup>24</sup> BECKER. *Extermínios – o corpo e os campos de concentração*, p. 430.

vida”;<sup>25</sup> ou permanece como “uma leve tontura, uma sensação de náusea quase imperceptível” que a “acomete [*überfällt*] pouco antes de o avião aterrissar em solo alemão”.<sup>26</sup> O trauma da rampa é concreto: é sensação fisiológica que reencena o “instante inesquecível, enrijecido e petrificado [*verknöchert*] em um sentimento vital [*Lebensgefühl*]”.<sup>27</sup> Rígido como osso (*Knochen*): corpóreo.

As roupas e a tatuagem, como tudo que reveste o corpo, “colocam[-no] em um outro espaço”, diz Foucault.<sup>28</sup> Esse contato estende o espaço corporal. As vestimentas, “assim como a bengala” para o cego, são “um apêndice do corpo, uma extensão da síntese corporal”<sup>29</sup> e, justamente por isso, são passíveis de ser o lugar da ferida do trauma. Dão testemunho disso não só o comentário de Klüger sobre a nudez e a perda de identidade, já referido acima na seção sobre pornografia, como também a experiência do uniforme de prisioneira. Este, que ela passa a usar obrigatoriamente no campo de Christianstadt, é a origem de uma dificuldade em se identificar com as próprias roupas. Quando pode finalmente escolher, diz que preferiu “a princípio o desprezo por elas, portanto, uma espécie de desmazelo que [a] caracterizou”.<sup>30</sup> Sua aparência no pós-guerra, já em território americano, é marcada por roupas que não chamam a atenção – ecoando a recomendação da tia judia na Viena antissemita da infância: “não se deve chamar a atenção nas ruas”.<sup>31</sup> Tal desligamento com a própria aparência é, ademais, causa de rixa com o psiquiatra Lazi Fessler, para quem a menina era desleixada porque não usava chapéu.

Essa dificuldade de identificação surge, no texto, a partir de uma reflexão sobre a uniformização dos prisioneiros. Entretanto, a remissão textual, pela expressão “chamar a atenção” (em alemão, *auffallen*), à

---

<sup>25</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 128.

<sup>26</sup> KLÜGER. *weiter leben: eine Jugend*, p. 141; KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 82.

<sup>27</sup> KLÜGER. *weiter leben: eine Jugend*, p. 113; KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 103.

<sup>28</sup> FOUCAULT. *Utopian body*, p. 231-232, tradução nossa.

<sup>29</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 211.

<sup>30</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 131.

<sup>31</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 15.

infância vienense, coloca em cena a origem desse trauma no período inicial da segregação: o corpo segregado pela estrela de davi. Se a roupa separa por símbolos ou por diferentes uniformes, é porque tem, em todos os casos, a mesma função: a de identificar “os gêneros humanos diversos”,<sup>32</sup> isto é, de definir o pertencimento ao corpo biopolítico “saudável” ou ao “doente”. Semelhante a isso é a tatuagem. Com efeito, “também as axilas dos guardas da SS eram enfeitadas por tatuagens”,<sup>33</sup> mas no caso deles, para a honra. A marca do número, objeto de vergonha para o prisioneiro, é “legível até hoje: A-3537”.<sup>34</sup> Como todo trauma e marca, subsiste ao tempo, no corpo. Para a autora, é fonte de identificação com a própria história: “símbolo da capacidade de viver”, “pedaço de vida e muita memória”.<sup>35</sup> É um resíduo do campo e, justamente por isso, gera incômodo em alguns, como na colega alemã Gisela.

Outros traumas e marcas que partem de experiências-limite do corpo e nele permanecem são, por exemplo: as longas horas em pé durante o toque de reunir, que fazem com que “ficar parada, simplesmente, de pé, [seja] até hoje [...] tão insuportável”;<sup>36</sup> o trabalho escravo em Christianstadt, que faz com que “sint[a] desde então uma aversão a trabalhos físicos que só aumentou no decorrer dos anos”;<sup>37</sup> o frio do inverno de 1944/45, que provoca “sonho[s] com a pedreira” onde trabalhava e faz com que em “toda a [sua] vida, nunca mais [tenha feito] frio de verdade [...] desde então”;<sup>38</sup> ou mesmo a comodidade que,

---

<sup>32</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 130.

<sup>33</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 106.

<sup>34</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 105.

<sup>35</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 209-210.

<sup>36</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 136.

<sup>37</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 137.

<sup>38</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 138; 155.

ausente nos campos, somente tenha se tornado “interessante [...] com o passar dos anos”.<sup>39</sup>

Talvez o mais traumático tenham sido os ambientes de fuga / perseguição nos quais viveu. Que a autora queira constantemente “mudar de endereço” e “nunca aguent[e] muito tempo em um mesmo emprego”<sup>40</sup> aponta diretamente para a sua origem, Viena, “a cidade da qual não consegui[u] fugir”.<sup>41</sup> Essa não fuga é ambígua: é a cidade da qual nunca pôde, literalmente, fugir – de onde foi, portanto, deportada –, mas que, por isso mesmo, sempre foi uma representação de sua identidade traumática de fugitiva, já que lá, naquela cidade-prisão, ela e os parentes estavam “sempre a postos e sempre prontos para partir, de malas feitas, [...] jamais confortavelmente instalados”.<sup>42</sup> Da Viena ambígua, pela perseguição alemã do campo, até a emigração para os EUA e seu constante trânsito dentro da América, fugir – somática ou psiquicamente – representa seu trauma-base, a grande ferida *im-posta* pela biopolítica moderna.

“Cada fantasma que chega pode me desalojar [*enteignen*], / pois tenho de seguir adiante quando algum me diz: ‘Fala’”, diz o poema que finaliza o relato.<sup>43</sup> A fuga é aqui representada pelas palavras do título (*Recusa a depor*) e relacionada à perseguição dos fantasmas. São eles, essas figuras sem corpo, que não a deixam descansar no seu-próprio (*Eigenem*): no *seu* lugar. São mais outra forma de trauma, e talvez possam ajudar a questionar se Auschwitz realmente “não conseguiu [a] reter” e se ela “não pertenc[e] àquele lugar que vi[u] com os olhos, senti[u] com o nariz”.<sup>44</sup> Será assim mesmo? Afinal, a lembrança de lá não “permanece

---

<sup>39</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 196.

<sup>40</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 228-229.

<sup>41</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 20.

<sup>42</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 20.

<sup>43</sup> KLÜGER. *weiter leben: eine Jugend*, p. 284; KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 252.

<sup>44</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 126.

na alma como um corpo estranho”?<sup>45</sup> Não é do paradigma do campo que surgem os traumas e as marcas que condicionam seu corpo e seu espaço no mundo? Auschwitz é resíduo.

### **O corpo-no-campo**

Se “o corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo”,<sup>46</sup> então é necessário pensar a sua nova “realidade” no campo de concentração. As reflexões até agora têm revelado a centralidade da experiência somático-espacial no relato de Klüger, desde a Viena do pré-campo até a América do pós-guerra. Aqui, voltamo-nos especialmente para o momento do corpo-no-campo, da presença corporal no KZ, e, dessa forma, para a parte central da obra.

“Theresienstadt representou fome e doenças”, diz Klüger<sup>47</sup> e, com isso, aponta um ponto bastante conhecido dos campos. A falta de espaço – 40 a 50 mil pessoas num espaço “onde caberiam de fato somente 3.500” –<sup>48</sup> é outro aspecto um tanto ordinário. A superlotação, algo que também caracterizava os trens de deportação e transporte – 60 a 80 pessoas por vagão no trem de Theresienstadt a Auschwitz, informa a autora –, implica falta de privacidade e impossibilidade de silêncio, como num formigueiro. Essa impossibilidade do espaço íntimo e privado traduz a ex-posição alienante que marca a vida nua e seu portador, o corpo nu. “Tudo público”, e especialmente difícil para as mulheres mais velhas, a geração “que ainda nascera no século XIX, cheia de recato e pudor”.<sup>49</sup> Despimento físico, mas principalmente moral: a eliminação da vergonha humana ou, pelo menos, do direito a ela. Analogamente para o corpo morto: “e depois os cadáveres nus amontoados em caminhões, desordenados sob o sol, cobertos de moscas”,<sup>50</sup> aos quais serão recusados a mortalha e os

---

<sup>45</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 126.

<sup>46</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 273.

<sup>47</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 80.

<sup>48</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 77.

<sup>49</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 111.

<sup>50</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 111.

ritos fúnebres. Despir do pudor, vestir do uniforme. Em ambos os casos, a destruição da possibilidade de individualidade. A recusa do direito de existir autonomamente – de “ser donas de si mesmas”.<sup>51</sup> Diz Klüger: “o comportamento autoritário em Auschwitz visava sempre diminuir, negar a existência humana do prisioneiro, privá-lo de seus direitos” e “gradualmente do direito à vida”, pois “sua existência não é bem-vinda”.<sup>52</sup> Como se vê, “a retirada do direito é inscrita no corpo”.<sup>53</sup>

Em meio a tantas pessoas e num espaço tão exíguo, a indistinção é consequência. Se, por um lado, tornavam-se para o guarda da SS “um mingau de seres inferiores”,<sup>54</sup> por outro, transformaram “aquela comunidade forçada em um braço do movimento juvenil [sionista]”.<sup>55</sup> Essa sociabilidade, que Klüger toma como seu ganho em Theresienstadt, é a forma positiva – talvez própria à experiência de uma criança num campo de passagem – daquilo que Viktor Frankl chamou de “existência num rebanho”, na qual a pessoa se vê somente como “partícula de uma massa enorme”.<sup>56</sup> Daí a tão utilizada metáfora do gado.

O protótipo da forma de existência gregária é o “muçulmano”, sobre o qual diz a autora: “há ainda a falta de esperança apática, encarnada pelo fenômeno dos ‘muçulmanos’, pessoas que perderam o instinto de sobrevivência no campo de concentração e que reagem então como autômatos, quase de maneira autista”.<sup>57</sup> Essas figuras haviam perdido não somente a vontade de autoconservação – esse agarrar-se-à-vida que até mesmo os animais possuem –, mas também a possibilidade de controle sobre o próprio corpo. Agamben transcreve o relato dos sobreviventes Z. Ryn e S. Klodzinski, que contam como um muçulmano, depois de receber uma bordada de um homem da SS, “parou, sem dar-se conta do que lhe

---

<sup>51</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 80.

<sup>52</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 103.

<sup>53</sup> LAUTMANN. *Körpervermittelte Rechtlosigkeit – die KZ-Haft als Idealtypus*, p. 1127.

<sup>54</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 121.

<sup>55</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 82.

<sup>56</sup> FRANKL. *Em busca de sentido*: um psicólogo no campo de concentração, p. 69.

<sup>57</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 98.

havia acontecido, e quando recebeu um segundo e um terceiro golpe por ter-se esquecido de tirar o gorro, começou a borrar-se porque estava com disenteria”.<sup>58</sup> Klüger, por sua vez, relata o caso de uma senhora que chega a um estágio próximo a esse no transporte para Auschwitz. A mulher “foi aos poucos perdendo a razão, gemia, soluçava” até que “[s]entou-se no colo de minha mãe e urinou”.<sup>59</sup> O calor e o ambiente claustrofóbico no trem, na “lata de sardinhas”,<sup>60</sup> leva o corpo aos seus limites, ao ponto de não se ter mais controle sobre os esfínteres.

No que diz respeito à sexualidade, Klüger chega a dizer que estavam “tão subnutridas que nenhuma mulher menstruava”.<sup>61</sup> Isso dá ensejo para que a autora compare a situação no *Lager* à dos animais num zoológico: a reclusão é prejudicial à reprodução. E como diz Frankl, “em contraste com a vida em outros alojamentos em massa (quartéis e similares), não ocorre aqui qualquer depravação sexual”,<sup>62</sup> nem mesmo interesse fisiológico. O extermínio nazista atinge um nível ainda mais profundo: a eliminação do desejo e, dessa forma, da perpetuação genética. Eliminação também da humanidade, se, no ser humano normal, a percepção possui uma estrutura erótica e “o corpo visual é subentendido por um esquema sexual”, “que acentua as zonas erógenas” e “reclama os gestos do corpo”.<sup>63</sup>

Outro fenômeno considerável é o surgimento de um *corpo monótono*. Comparável à uniformização que elimina a individualidade, há uma monotonia causada pela fome, a qual “assume um lugar no cérebro que, de resto, deveria ser reservado para pensamentos”.<sup>64</sup> Eliminação da identidade humana: “desvalorização de tudo aquilo que não serve ao interesse mais imediato da preservação da vida”, “retraimento ante

---

<sup>58</sup> AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, p. 50.

<sup>59</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*, p. 100.

<sup>60</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*, p. 102.

<sup>61</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*, p. 136.

<sup>62</sup> FRANKL. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*, p. 49.

<sup>63</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 216.

<sup>64</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*, p. 81.

todas as questões intelectuais”, isto é, “*hibernação cultural*”.<sup>65</sup> Fome onipresente, “monóton[a] ao contar”,<sup>66</sup> “tédio da rotina diária dos prisioneiros. Fome, sede, insidioso desconforto físico são entediantes na medida em que não têm fim, na medida em que se anseia pela passagem do tempo”.<sup>67</sup>

Esse enfoque exclusivo nas necessidades corporais, ao qual são reduzidos os prisioneiros, revela outro aspecto de como a biopolítica do campo transforma a existência humana em existência meramente biológica. O corpo monótono, enfocado e entediado, é como o corpo animal. “Se o homem não deve ser encerrado na ganga do meio circundante sincrético em que o animal vive”, “é preciso que [...] cada situação momentânea deixe de ser para ele a totalidade do ser”, diz Merleau-Ponty.<sup>68</sup> É porque o homem transcende o ambiente (*Umwelt*) em mundo (*Welt*), formando o corpo habitual sobre a base do corpo atual (preso às necessidades imediatas), que se torna humano. Na medida em que o campo reduz a preocupação humana à atualidade – exponencialmente, uma vez que isso se realiza dentro da *rotina* –, animaliza-se o prisioneiro.

A sede é outro aspecto corporal referido por Klüger e “causava muito mais sofrimento do que a fome”.<sup>69</sup> Era tamanha que se bebia da “água contaminada [e proibida] da bomba que havia no pátio”, temendo-se com isso “não tanto ficar doente, mas sobretudo ser pega em flagrante”:<sup>70</sup> inversão de preocupações ante a vigilância biopolítica do corpo. Tal sede crescia, entre outras razões, na medida em que “em Auschwitz nunca havia água suficiente”.<sup>71</sup> Isso relata Klüger num conjunto de oito vinhetas, nas quais se veem outros aspectos da existência

---

<sup>65</sup> FRANKL. *Em busca de sentido*: um psicólogo no campo de concentração, p. 51.

<sup>66</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 81.

<sup>67</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 107.

<sup>68</sup> MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 129.

<sup>69</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 108.

<sup>70</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 84.

<sup>71</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 110.

do corpo-no-campo, como, por exemplo, aqueles que são as “lembranças físicas de Auschwitz”: “o calor” durante os toques de reunir, “o fedor” da fumaça sobre o campo “e, sobretudo, a sede”.<sup>72</sup> Observa-se ali também a cotidianidade da morte, “tema de conversa diária”, morte sobre a qual se diz proverbialmente no campo: “A chaminé vai arder tanto para você como para mim.”<sup>73</sup>

A figura da chaminé é muito relevante. Se, na arquitetura biopolítica de Agamben, o espaço do campo “pode, aliás, ser eficazmente representado como uma série de círculos concêntricos” que “continuamente roçam um não-lugar central, habitado pelo muçulmano”,<sup>74</sup> na arquitetura do medo era a chaminé – o destino do muçulmano – que se encontrava no lugar central. Em Birkenau, ela era escândalo para uma professora secundária da Europa Central – pois, segundo esta, “estávamos no século XX [...] no coração do mundo civilizado” –<sup>75</sup> e, além disso, “provocava um horror angustiante”<sup>76</sup> na Klüger de doze anos. Pavor da morte que ela precisa recalcar no imediato da experiência – “[I]á, tudo era muito próximo [*hautnah*]” –,<sup>77</sup> mas que, no campo seguinte, o de Christianstadt, elabora num poema: “A chaminé”.

Essa tentativa precoce de “emoldurar o trauma” em versos regulares e, dessa forma, “criar um contrapeso ao caos” dá provas da importância da literatura como forma de sobrevivência, de “manter-se psicologicamente com a cabeça fora d’água, sem afogar”.<sup>78</sup> O poema, citado somente de forma parcial e em três momentos diferentes, articula muito bem algumas questões centrais trabalhadas aqui. Já pelo estribilho

---

<sup>72</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 110.

<sup>73</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 110.

<sup>74</sup> AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha, p. 59.

<sup>75</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 109.

<sup>76</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 144.

<sup>77</sup> KLÜGER. *weiter leben*: eine Jugend, p. 126; KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 114.

<sup>78</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 115.

– “Auschwitz está em suas mãos / tudo, tudo há de queimar” –,<sup>79</sup> a autora revela a onipotência da figura da chaminé: ela é a Lei no campo. “Só a chaminé é real”, e dela, “ninguém nunca escapou”.<sup>80</sup> A força dos versos, muito afeitos a uma lírica tradicional, vem da apresentação dessa realidade somático-espacial negadora de vida. Fogo e fumaça, e “na fumaça / um rosto desfigurado”,<sup>81</sup> e o arame farpado como o horizonte a partir do qual nasce o sol, de luz fraca em comparação com a “outra chama”.<sup>82</sup> o campo aí se encontra transfigurado em metonímias. No poema, além disso, aparece a figura do muçulmano, com sua apatia e alienação. Ele, destinado por excelência ao forno crematório, não é sua única vítima: “E quem me construiu feito uma cova / no fim também hei de tragar”.<sup>83</sup> Desejo infantil de punição do algoz, talvez nunca realizado. Referência antecipada, se se leva em consideração a data de composição original (1944/1945), à *Todesfuge* de P. Celan. *Cavamos uma cova nos ares*.

O que se vê, nesses vários exemplos, é o aparecimento do corpo no texto-memória. A escrita revela que, em última instância, é a existência corporal que é afetada pelo campo, e de tal maneira que, depois da experiência nos *Lager*, a “concepção de espaço” da autora se torna “de fato, bastante modesta”.<sup>84</sup> A biopolítica atinge o corpo fenomenológico – e o traumatiza pela vida. Se é ele, o corpo, que surge na memória, é porque, nela, tudo é individual, nada é geral. Não é de espantar, por isso, que ao campo-museu e à cultura museológica – criticados numa passagem por seu banimento dos fantasmas – faltem justamente “a transpiração dos corpos humanos, o cheiro e a emanação do medo, a agressividade concentrada, a vida a definhar”.<sup>85</sup>

<sup>79</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 98.

<sup>80</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 114; 148.

<sup>81</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 114.

<sup>82</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 114.

<sup>83</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 148.

<sup>84</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 149.

<sup>85</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto, p. 72.

## Conclusão

Ao longo da presente reflexão, vimos recorrentemente o que revela o título brasileiro da obra aqui analisada: há paisagens que se inscrevem na vida e no texto, e que, pela sua própria estrutura, põem um corpo a olhar a distância – à distância do tempo memorativo. Com traumas, pornografias, fugas, fantasmas e figuras animais, em Klüger, a interação do corpo marcado com o campo habitado retorna sempre, inescapavelmente, e conforma a identidade. Em todo lugar, o campo reaparece porque o próprio espaço é projetado a partir do corpo (ferido), seu marco zero. Em todo lugar, há “[a]rame farpado intransponível”<sup>86</sup> entre os sobreviventes e os mortos, entre os sobreviventes e a geração seguinte, e nenhuma comunicação, nenhuma (auto)consolação é possível. Por isso, o descanso que se promete a autora na última página do relato é ilusório. Se a escrita é, para ela, uma tentativa de fugir à permanência do trauma-ferida – a última grande fuga, como vê Wickerson –,<sup>87</sup> ainda assim, como mostramos, não surte efeito, não pode surtir.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. v. 1.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BECKER, Annette. Extermínios – o corpo e os campos de concentração. In: CORBIN, Alain *et al.* (Org.). *História do corpo*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 3, p. 417-441.
- FOUCAULT, Michel. Utopian body. In: JONES, Caroline A. *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art*. Trad. Lucia Allais *et al.* Cambridge: The MIT Press, 2006. p. 229-234.
- FRANKL, Viktor. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. Trad. Walter O. Schupp. Petrópolis: Vozes, 2008.

---

<sup>86</sup> KLÜGER. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*, p. 89.

<sup>87</sup> WICKERSON. Seeing the sites: the topography of memory and identity in Ruth Klüger's *weiter leben*.

HEIDEGGER, Martin. Bauen wohnen denken. In: \_\_\_\_\_. *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000. v. 7, p. 147-164.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Das Schriftum als geistiger Raum der Nation*. München: Verlag der Bremer Presse, 1927.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Ed. 34, 2005.

KLÜGER, Ruth. *weiter leben: eine Jugend*. München: DTV, 1998.

LAUTMANN, Rüdiger. Körpervermittelte Rechtlosigkeit – die KZ-Haft als Idealtypus. In: REHBERG, Karl-Siegbert (Ed.). *Die Natur der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2008. p. 1122-1137.

LESSA, Renato. O silêncio e sua representação. In: SCHWEIDSON, Edelyn (Org.). *Memória e cinzas: vozes do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 83-101.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 63-80.

WICKERSON, Erica. Seeing the sites: the topography of memory and identity in Ruth Klüger's *weiter leben*. *The Modern Language Review*, Cambridge, v. 108, n. 1, p. 202-220, Jan. 2013. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.5699/modelangrevi.108.1.0202>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

## **Death and the Machine: J. G. Ballard's *Crash***

### ***Morte e a Máquina: Crash de J. G. Ballard***

Pedro Groppo

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná / Brasil

Universidade Estadual do Paraná, Apucarana, Paraná / Brasil

pgroppo@gmail.com

**Abstract:** J. G. Ballard's novel *Crash* represents one of the author's most sustained efforts to explore a delusion centered on trauma and the possibility of acceptance of death. *Crash's* uncompromising vision that embraces transgression and taboo allows for a rich exploration of issues seldom discussed in literary studies. In this paper, I provide a reading of Ballard's novel under the perspective of death in life, situating it within the context of Ballard's other work, mainly *The Atrocity Exhibition*, *Concrete Island* and the Harley Cokliss's film of *Crash!* that predated the novel.

**Keywords:** J. G. Ballard; trauma; science fiction; avant-garde.

**Resumo:** O romance *Crash*, de J. G. Ballard, explora uma ilusão centrada no trauma e na possibilidade de aceitação da morte. A firme visão de Ballard, que abraça a transgressão e o tabu permite-nos explorar questões raramente discutidas nos estudos literários. Neste artigo, proponho uma leitura do romance de Ballard sob a ótica da morte em vida, situando-o no contexto da obra de Ballard, dialogando principalmente com *The Atrocity Exhibition*, *Concrete Island* e o filme *Crash!*, de Harley Cokliss, que antecedeu o romance.

**Palavras-chave:** J. G. Ballard; trauma; ficção científica; avant-garde.

Recebido em: 12 de outubro de 2016.

Aprovado em: 4 de maio de 2017.

*Crash* (1973) remains J. G. Ballard's most notable and disturbing book, as it is able to reach a wider audience than the experimental *The Atrocity Exhibition* (1970) simply because of its concessions to "straightforward" narratives and characters, and because of a critically successful film adaptation in 1996. It is also, in many ways, as Ballard himself said, his most autobiographical novel:

Not literally, but in the mind, of course. I chose to call the narrator in my novel *Crash* by my own name simply because these were my fantasies. I was writing the book in the first person and I thought, why invent a character who's working his way through this extraordinary landscape when I can simply use my own name and give this novel what I think is a degree of honesty that would be absent otherwise?<sup>1</sup>

This commentary of course does not explain the extraordinary claim of autobiography, but to adopt the name "James Ballard" seems the logical progression after the unstable identity of Traven in *Atrocity*,<sup>2</sup> where the practice was alienating to the reader; in *Crash*, it is perhaps too close to comfort. The simple act of naming the character James Ballard has, of course, prompted many reviewers to take the book too seriously, and dismiss both the project and the author as insane (or "beyond psychiatric help" as the story goes), but this is precisely the intended effect: a blurring of the boundaries between the author and his creations. Moreover, it speaks volumes about Ballard's fictional practices because what he probably means by "autobiographical" is this "degree of honesty" "in the mind", not whether the narrative has any basis in fact.

Similarly, Ballard's introduction to the French edition of *Crash* can be seen as a manifesto for his late 1960s and 1970s output, in the same way the earlier "Which Way to Inner Space?"<sup>3</sup> was for the first part of his career. Later, Ballard came to regret two of its most often-quoted sections, one that claims that *Crash* is a cautionary tale, "Of course it isn't anything of the sort.... *Crash* is what it appears to be. It is a psychopathic hymn. But it is a psychopathic hymn which has a point";

<sup>1</sup> BALLARD. *Extreme Metaphors*: Selected Interviews with J. G. Ballard, 1967-2008, p. 389.

<sup>2</sup> BALLARD. *The Atrocity Exhibition*.

<sup>3</sup> BALLARD. Which Way to Inner Space?

and “all [the] talk about science fiction. Of course *Crash* is not science fiction.”<sup>4</sup> Ballard seems to go back and forth about this, as he would try to soften the radicalism of *Crash* every now and then by adding these distancing frames, which would ultimately defeat the purpose of giving the “degree of honesty” he so intended.<sup>5</sup> David Cronenberg, who wrote and directed the 1996 film adaptation, admitted that the name of the protagonist in his version should have been David Cronenberg, and not James Ballard, an idea Ballard approved.<sup>6</sup>

Ballard’s semi-autobiographical texts have in common the notion of coping with trauma. Cathy Caruth, in *Unclaimed Experience*, raises the question whether trauma is an event experienced as it occurs or an experience grasped only afterwards. “The fact of latency”, she writes, “consist[s] not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known, but in an inherent latency within the experience itself [...] fully evident only in connection with another place, and in another time”.<sup>7</sup> *Crash* does not locate the source of trauma in World War II as *Atrocity* does, but it is of course a narrative that develops from a traumatic incident, one that destabilizes the protagonist’s identity and world-view, and not at all different from *Atrocity* in that regard.<sup>8</sup> A motif from Cronenberg’s films can be very illustrative in describing the process in which trauma dominates the logic of the narrative in Ballard: his films should be seen from the point of view of the disease. One example would be *Videodrome* (1983), in which a pirate TV signal induces paranoia and a mediated brain disease that causes bizarre hallucinations, illustrated in an iconic scene in which James Woods makes love to a TV set: the point of view is expressionistic, unflinchingly from the “diseased” brain, a view that contaminates reality. The psychic trauma restructures the world around itself, and the way *Crash* shows this at work is particularly fascinating.

---

<sup>4</sup> BALLARD. *Extreme Metaphors: Selected Interviews with J. G. Ballard, 1967-2008*, p. 347.

<sup>5</sup> This is probably because Ballard felt that British culture was not ready for it, and he may have been right: as of 2013, Cronenberg’s adaptation of *Crash* is still banned in Westminster.

<sup>6</sup> RODLEY. David Cronenberg Talks about His New Film *Crash* Based on J.G. Ballard’s Disturbing Techno-sex Novel, p. 8.

<sup>7</sup> CARUTH. *Unclaimed Experience*, p. 57.

<sup>8</sup> In fact, Vaughan first appeared in “Tolerances of the Human Face” and there is a chapter in *Atrocity* titled “Crash!”

In this paper, I analyze *Crash* as one of Ballard's most sustained efforts to explore a delusion centered on trauma and the possibility of acceptance of death.

### **To Become a Machine**

In chapter 2 of *Crash*, we have James Ballard's (heretofore known as James to avoid confusion) first car accident, the one that sets off the narrative. He has a heads-on collision with an incoming car, and in a long passage, James observes attempts to rescue the passengers of the other car, Helen Remington and her husband. Already there is a sense of the virtual intruding and the setting of a complex scene:

For a moment I felt that we were the principal actors at the climax of some grim drama in an unrehearsed theatre of technology, involving these crushed machines, the dead man destroyed in their collision, and the hundreds of drivers waiting beside the stage with their headlamps blazing.<sup>9</sup>

Sex is introduced in a characteristically cold and clinical language, as James looks at Helen:

[...] all I could see was the unusual junction of her thighs, opened towards me in this deformed way. It was not the sexuality of the posture that stayed in my mind, but the stylization of the terrible events that had involved us, the extremes of pain and violence ritualized in this gesture of her legs.<sup>10</sup>

Sex is conveyed in an extremely stylized way (to echo Ballard's words), an extreme aestheticization that can only come with a complete dissociation of feeling. That seems consonant to Marshall McLuhan when he writes, "It could well be that the successive mechanizations of the various physical organs [...] have made too violent and superstimulated a social experience for the central nervous system to endure."<sup>11</sup> The pleasures in *Crash* are not really sexual, but aesthetic. When a fireman is

<sup>9</sup> BALLARD. *Crash*, p. 22.

<sup>10</sup> BALLARD. *Crash*, p. 22.

<sup>11</sup> MCLUHAN. *Understanding Media*, p. 43.

able finally to rescue James, the narration goes: “If one of [the firemen] had unbuttoned his coarse serge trousers to reveal his genitalia, and pressed his penis into the bloody crotch of my armpit, even this bizarre act would have been acceptable in terms of the stylization of violence and rescue.”<sup>12</sup> In a way, James is here imagining the most extreme act he can think of, since the scene is so strongly unreal that even the intrusion of unmotivated, bestial sex would not be out of place. The dimension of sexual desire is also one that permeates the world, but it is often hidden, even with the myriad of codes in the media that point to it. Along with that other repressed, violence, when finally brought to the surface, sexual desire can be overpowering.

The idea of sex keeps contaminating the prose for the next paragraph, which is worth quoting at length:

By this same nightmare logic the firemen racing towards the burning wrecks of crashed airliners might trace obscene or humorous slogans on the scalding concrete with their carbon dioxide sprays, executioners could dress their victims in grotesque costumes. In return, the victims would stylize the entrances to their deaths with ironic gestures, solemnly kissing their executioners’ gun-butts, desecrating imaginary flags. Surgeons would cut themselves carelessly before making their first incisions, wives casually murmur the names of their lovers at the moment of their husbands’ orgasms, the whore mouthing her customer’s penis might without offence bite a small circle of tissue from the upper curvature of his glans. That same painful bite which I once received from a tired prostitute irritated by my hesitant erection reminds me of the stylized gestures of ambulance attendants and filling station personnel, each with their repertory of private movements.<sup>13</sup>

Not only does the language keep coming back to sex, but we can also see Ballard’s incendiary rhetoric, concerned with stirring up and destabilizing moral boundaries. The passage recalls *Atrocity* in its collage-like feel of random images. The underlying logic of the first part seems one of divesting acts of killing and death of meaning, setting

---

<sup>12</sup> BALLARD. *Crash*, p. 23.

<sup>13</sup> BALLARD. *Crash*, p. 23, 24.

them into a stylized scene. The second part appears to be doing the exact opposite, in which some harm is actually done, mostly to the body, possibly to ground whatever mundane act into the reality of the body, of some feeling. This speaks to the notion that the world of the novel has become so virtualized that it is necessary to “test” reality through pain. It is a practice of affirmation amid a sense of emptiness of existence. Ballard takes this a little further in his “Introduction”, “The most prudent and effective method of dealing with the world around us is to assume that it is a complete fiction – conversely, the one small node of reality left to us is inside our own heads.”<sup>14</sup>

Ballard expands this logic and has his characters learn how to “feel” the world again, how to sensualize it, and invest it with some kind of meaning. Thus, *Crash* continues *Atrocity*’s project of remaking the world. “This obsession with the sexual possibilities of everything around me had been jerked loose from my mind by the crash”,<sup>15</sup> James observes. That “small node of reality left to us” speaks to a different world that exists alongside this one that needs to come back to light, through the defamiliarization and recontextualization of the body. Hence the obsession in *Crash* with anatomy and bodily functions: “For the first time I was in physical confrontation with my own body, an inexhaustible encyclopedia of pains and discharges.”<sup>16</sup> The crash and the advent of Vaughan reawaken him, making him aware of the sexual possibilities around him. He reveals his inclination, two months before, to touch a strange woman’s buttocks in an airport for the sheer excitement caused by the “conjunction of [her] skirt on the escalator in front of me and the distant fuselages of the aircraft, each inclined like a silver penis towards her natal cleft.”<sup>17</sup> Even before James suffers his first car crash, he is already vulnerable to the peculiar aestheticization of reality – effected by the media – and the crash only organizes his incipient desire for the conjunction of body and machine, as it allows him to bring it all to the surface. This helps us to set the narrative of *Crash* in a world that is separate from our own, in which sexuality is repressed and replaced by its virtualized counterpart. The body is reawakened and sexuality begins

---

<sup>14</sup> BALLARD. *Crash*, p. 96.

<sup>15</sup> BALLARD. *Crash*, p. 29.

<sup>16</sup> BALLARD. *Crash*, p. 39.

<sup>17</sup> BALLARD. *Crash*, p. 41.

to dominate the narrative, but in an estranging way, as if reconfigured. So in Ballard there is no return to the body or return of the real, but the emergence of a new cycle.

After being released from the hospital, James returns to his tenth-story apartment near Heathrow airport and observes: “I realized that the human inhabitants of this technological landscape no longer provided its sharpest pointers, its keys to the borderzones of identity.”<sup>18</sup> His mind is unreeling and the pointers shifting to what Aidan Day calls “the principle of artifice dramatized and symbolized by the car and its roads.”<sup>19</sup> Later, from the top of a car-park: “I realized that the entire zone which defined the landscape of my life was now bounded by a continuous artificial horizon, formed by the raised parapets and embankments of the motorways and their access roads and interchanges.”<sup>20</sup> Thus, when Vaughan, the central figure of the group of car crash victims, appears, he does so almost as if conjured by James’s psyche, a double if there ever was one. James is “continually aware of Vaughan’s presence”, who “seemed to hover like an invigilator in the margins of my life, for ever monitoring my head”,<sup>21</sup> and toward the end of the novel, he is convinced that Vaughan is a “projection of [his] own fantasies and obsessions.”<sup>22</sup> He is an answer of the real for his spiritual awakening, a guru, or “nightmare angel of the expressways”<sup>23</sup> who guides his obsessions, as dependent on James as he is on him, and seeks, in the words of Scott Bukatman, “a joyful synthesis with precisely those objects that distance the subjects, the very objects that reinforce the discontinuous experience of being.”<sup>24</sup> A “TV scientist”,<sup>25</sup> he is associated with photographs and the media, always taking photographs of car crash victims, and his apartment is filled with photographs of himself as well: “Vaughan was self-consciously absorbed in these fading images, straightening their curling corners as if frightened that when they finally vanished his own identity would also cease to

---

<sup>18</sup> BALLARD. *Crash*, p. 48-49.

<sup>19</sup> DAY. Ballard and Baudrillard: Close Reading *Crash*, p. 280.

<sup>20</sup> BALLARD. *Crash*, p. 53.

<sup>21</sup> BALLARD. *Crash*, p. 65.

<sup>22</sup> BALLARD. *Crash*, p. 220.

<sup>23</sup> BALLARD. *Crash*, p. 85.

<sup>24</sup> BUKATMAN. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, p. 292.

<sup>25</sup> BALLARD. *Crash*, p. 63.

matter.”<sup>26</sup> Vaughan is, in a sense, James completely filtered through the photographs he takes of crashes, a version of himself who has been through the looking glass, who dies by pursuing his obsessions to the very end – in his case, by crashing into Elizabeth Taylor’s limousine.

In a consciousness completely filtered through the media, there is no ground for real feeling. In *Crash*, when the real intrudes in the form of the car crash, it is such a powerful event, that it is the only thing able to pierce through this desensitized reality. They do not realize that the real intrudes but James’s reality is not really remade but reconstituted around itself, the signs shifted from one thing to the other. As in *Concrete Island*, in which the protagonist tries to rebuild his identity as a technological Crusoe, but as Gasiorek writes, “both the terrain on which he tries to achieve his self-exorcism and the identity he seeks to re-establish have been made out of the materials he proposes to discard.”<sup>27</sup> In *Crash* those materials are sex and violence, excesses that are not properly contained and just keep being displaced, perpetuating a cycle in a system that is already in place from the first sentence of the novel.

### **Cinecity: *Crash!***

In 1971, the filmmaker Harley Cokliss directed a short film about *The Atrocity Exhibition*, titled simply *Crash!*, starring Ballard himself and Gabrielle Drake. In this film, which predates the writing of the novel *Crash*, Ballard is, most of all, an actor with a remarkable presence. *Crash!* runs for about seventeen minutes and shows Ballard driving – in an American car – around airport flyovers, a car showroom with Pontiac’s and Cadillac’s, stopping at a car wash and a junkyard. All were to become settings in the novel, and a character was to be named Gabrielle after Drake. There is some narration out from “You and Me and the Continuum” (from *Atrocity*) as some crash footage is shown, as well as an original text read by Ballard himself, in a voice that, for Iain Sinclair, sounds like a “schizophrenic buzz.”<sup>28</sup> Apart from a brief section of associative montage (in which car parts are paralleled with female body parts), Drake is a haunting apparition, materializing only briefly,

<sup>26</sup> BALLARD. *Crash*, p. 167.

<sup>27</sup> GASIOREK. *J. G. Ballard*, p. 119.

<sup>28</sup> SINCLAIR. *Crash*, p. 30.

an intrusion of a certain erotic charge, but also that of a gaze. Strangely, Ballard and Drake are here rehearsing the narrative of the novel, Cokliss's film being a dress rehearsal for *Crash*.

There is some added gravitas for the presence of Ballard on the screen, and this probably inspired his decision to lend his name to the protagonist in the novel. Based on Chris Petit's assertion that Cokliss was unlikely to have a strong authorial voice, Simon Sellars claims that the invisible guiding hand on this project was Ballard himself: "It's very much his film and he knows it. His voice takes command. His body language dominates. Here Ballard was testing riffs (or 'routines', as Sinclair calls them, after Burroughs) that would, in time, become familiar."<sup>29</sup> Indeed, there are a number of familiar echoes of fragments of Ballardian ideas here and there. For instance, in his "Introduction" he comments on the latent and manifest content of dreams as proposed by Freud, but it is already sketched in *Crash!*:

It seems to me that we have to regard everything in the world around us as fiction, as if we were living in an enormous novel, and that the kind of distinction that Freud made about the inner world of the mind, between, say, what dreams appeared to be and what they really meant, now has to be applied to the outer world of reality.<sup>30</sup>

Ballard takes on an estranging perspective toward the motorways and multi-story car parks ("one of the most mysterious buildings ever built"), as if seen by an alien, as well as to the car itself: "If every member of the human race were to vanish overnight, I think it would be possible to reconstitute almost every element of human psychology from the design of a vehicle like this." Ballard conceives of the car crash as a major trauma:

If the man in the motor car is the key image of the twentieth century, then the automobile crash is the most significant trauma. The car crash is the most dramatic event in most people's lives, apart from their own deaths, and in many cases the two will coincide. [...] It's always struck me that people's attitudes towards the car crash are very confused,

---

<sup>29</sup> SELLARS. *Crash!* Full-tilt Autogeddon.

<sup>30</sup> BALLARD. "Introduction to *Crash*", p. 97.

that they assume an attitude that in fact is very different from their real response. If we really feared the car crash, none of us would ever be able to drive a car.<sup>31</sup>

Here Ballard comes close to defining the death of affect, not just a numbing effect prompted by the media landscape, but a psychological safety net of sorts, hardwired into our brains. He proposes that there is something insidious about the way we just carry on after a trauma like that, the real of the car crash being repressed. The logic of *Crash* – which echoes the logic of the Freudian death drive – can be summed up with the questions: what if we do not *fear* the car crash, but actually *desire* it? And if so, what would we find on the other side?

### **Autogeddon**

Late in *Crash*, James has a chance to find out. After the death of Seagrave in a reenactment of Jayne Mansfield's car crash, Vaughan is troubled and aware that his grip on James's imagination has begun to wane. This coincides with James wholly accepting Vaughan's logic,<sup>32</sup> and a reversal in their relationship as James begins to be the dominant one. This is described as a shift in James's reactions toward the injuries of car crash victims: "My horror and disgust at the sight of these appalling injuries had given way to a lucid acceptance that the translation of these injuries in terms of our fantasies and sexual behavior was the only means of re-invigorating these wounded and dying victims."<sup>33</sup> Vaughan conducts James to a junkyard, and they take LSD on the way, inducing a Blakean hallucination that uncannily resembles the first drive home from the hospital after his crash, "as if my wounds had flowered into these paradisaical creatures, celebrating the unity of my crash and this metallized Elysium."<sup>34</sup> The creatures are probably the cars themselves, "their metal bodies [...] held together by the force of my own vision"<sup>35</sup> or even the "armada of angelic creatures" that moments later lands on the motorway,

---

<sup>31</sup> BALLARD. *Crash!* Voiceover Transcription!.

<sup>32</sup> BALLARD. *Crash*, p. 190.

<sup>33</sup> BALLARD. *Crash*, p. 190.

<sup>34</sup> BALLARD. *Crash*, p. 198.

<sup>35</sup> BALLARD. *Crash*, p. 197.

in turn built by them “unknowingly for their reception.”<sup>36</sup> Structurally, the callback to that previous moment in the novel sets up this acid trip as a moment of heightened perception and realization, which involves an extreme depersonalization, and a turning point. When they reach the junkyard, they engage in sexual intercourse in the most vividly realized sex act in the novel and one of its most delirious moments.

Chapter 22, the chapter that follows, is one of the novel’s true turning points, and one of its most overlooked moments. Still under the influence of LSD, James wakes up to see Vaughan looking at him, covered in flies, waiting “for the rancid liquors distilled from the body of a corpse.”<sup>37</sup> In a way, he is already one, James having already *absorbed* him – he no longer represents this life after death, only death. *Crash* is one of Ballard’s most hermetic novels, as it takes place in a world that is fully urbanized, filled with concrete and metal, but in this chapter, we find a respite, as James walks into “an abandoned world” with some vegetation (“the weed-grown entrance of the breaker’s yard”), just some feet away from an overpass.<sup>38</sup> The brief appearance of the natural world,<sup>39</sup> of the vegetation that was so abundant in *The Drowned World*,<sup>40</sup> is striking, as if there is a lifting of the veil – the veil of Vaughan, who dominates the entire narrative and world-view from its very first line: “Vaughan died yesterday in his last car crash.”<sup>41</sup> As the effects of LSD wear off, a car appears and tries to run James down, but he manages to save himself. James becomes rather a dominant, active figure in these last chapters (he sodomizes Vaughan and not the other way around; and Vaughan’s final crash seems out of despair that he is unable to crash into Catherine’s car). Here the reality of his body, of survival kicks in, as it

---

<sup>36</sup> BALLARD. *Crash*, p. 199.

<sup>37</sup> BALLARD. *Crash*, p. 205.

<sup>38</sup> BALLARD. *Crash*, p. 205.

<sup>39</sup> This is the world of *Concrete Island*, Ballard’s next novel, one that can be read as a tangent of *Crash*. In it, an architect crashes (perhaps deliberately) his car on a traffic island, and finding himself unable (or unwilling) to escape, he sets out to rebuild his world, Crusoe-like, in this deject space. This involves a movement toward dissociation (as in *Atrocity* and *Crash*) to then remake his own identity from the scraps, but the architect only manages to rebuild that self out of the very things he tried to dissociate himself from, a world remade by technology that exists in a self-perpetuating cycle that spun out of control to service that technology.

<sup>40</sup> BALLARD, J. D. *The Drowned World*.

<sup>41</sup> BALLARD. *Crash*, p. 7.

did even during his hallucinations, when driving: “As Vaughan urged me again to crash the car into the vehicles approaching us, I was tempted to obey him, making no effort to answer the teasing pressure of his hand.”<sup>42</sup> But at the last minute, he is able to attain control.

What are we to make of this odd scene? After this episode, Vaughan barely appears again, engaged in bizarre attempts to kill Catherine before he finally crashes into Elizabeth Taylor’s limousine. Vaughan should be seen less as a character and more as an embodiment of an idea, or a catalyst for James’s own repression. As James himself says in chapter 24, “Increasingly I was convinced that Vaughan was a projection of my own fantasies and obsessions, and that in some ways I had let him down.”<sup>43</sup> He might have, but he also managed to survive – it is one thing to accept Vaughan’s logic, and another to let himself be consumed by him, by the vortex of death. By the end of the novel, Vaughan survives in an abstract way, carrying out *Crash*’s messianic theme. During his recovery, James fantasizes:

The wounds on my knees and chest were beacons tuned to a series of beckoning transmitters, carrying the signals, unknown to myself, which would unlock the immense stasis and free these drivers for the real destinations set for their vehicles, the paradises of the electric highway.<sup>44</sup>

Compare with the ending of chapter 21 and the climax of James and Vaughan’s sex act: “In our wounds we celebrated the re-birth of traffic-slain dead, the deaths and injuries of those we had seen dying by the roadside and the imaginary wounds and postures of the millions yet to die.”<sup>45</sup> James and Vaughan seek to reinvigorate “wounded and dying victims”,<sup>46</sup> in a way shepherd them to a new mode of existence (thus the appearance of the armada of angels during James’s LSD trip), and Vaughan’s death, far from being a dead-end, becomes a ritual self-sacrifice by his disciples (James, Helen, Gabrielle). His car becomes a sacred object, and James’s semen is purposefully spread over his car,

---

<sup>42</sup> BALLARD. *Crash*, p. 198.

<sup>43</sup> BALLARD. *Crash*, p. 220.

<sup>44</sup> BALLARD. *Crash*, p. 53.

<sup>45</sup> BALLARD. *Crash*, p. 203.

<sup>46</sup> BALLARD. *Crash*, p. 190.

recalling an earlier scene when Vaughan has sex with a prostitute, and James observes: “As I looked at the evening sky it seemed as if Vaughan’s semen bathed the entire landscape, powering these thousands of engines, electric circuits and private destinies, irrigating the smallest gestures of our lives.”<sup>47</sup> This literal dissemination reoccurs in the closing line of the book: “The aircraft rise from the runways of the airport, carrying the remnants of Vaughan’s semen to the instrument panels and radiator grilles of a thousand crashing cars, the leg stances of a million passengers.”<sup>48</sup> Vaughan, like Traven in *Atrocity*,<sup>49</sup> becomes by the end a complete abstraction, and a myth of the near future.

What appears to be pornography, or an empty aesthetic of sex, in *Crash*, is in fact closer to reproduction, the biological underpinning of sex. The novel literalizes Andy Warhol’s wish to “become a machine”, and Ballard’s own pronouncement that science fiction is the “body’s dream of becoming a machine.”<sup>50</sup> In that sense, *Crash* is science fiction, in that it describes how seductive the world of the death of affect and of virtualization can be, and what would mean to *fully* embrace its logic, and this is what Ballard means that it was necessary to give his name to the protagonist to get an extra degree of honesty. *Crash* explores the powerful instinct that fuels desire, that sensation of being *driven* by a strange compulsion, a sensation of otherness. In the throes of annihilation, the body turns itself to the instinctual life force, to sex and reproduction. In the world of virtualization, it means to become a machine, that which reproduces mechanically, without affect. Paradoxically, that also means death, but death is fine for the characters in *Crash*: as long as it has a point, as long as it makes sense, and as long as it is the goal of life, in another literalization, this time of the Freudian death drive. *Crash* is, ultimately, like *Atrocity* and most of Ballard’s work, about the delusion of the acceptance of death.

---

<sup>47</sup> BALLARD. *Crash*, p. 191.

<sup>48</sup> BALLARD. *Crash*, p. 224.

<sup>49</sup> The second coming of Christ, of course, is featured in “You and Me and the Continuum”, chapter 9 of *Atrocity*, which closes with the line “As his own identity faded, its last fragments glimmered across the darkening landscape, lost integers in a hundred computer codes, sand-grains on a thousand beaches, fillings in a million mouths” (p. 138), probably referring to Traven.

<sup>50</sup> BALLARD. *Project for a Glossary of the Twentieth Century*, p. 279.

## Hyperreality

The prevalence of tests, reenactments, and rehearsals in *Crash* (Vaughan is likened to a film director) – both in the novel as in its composition history – seem to speak to the nature of simulation, as Jean Baudrillard has argued in his 1991 essay on the novel, published on *Science Fiction Studies* and received with hostility by critics and even Ballard himself. Baudrillard reads *Crash* as an illustration of his own theory of simulation, a novel within which distinctions between reality and fiction have been supplanted by a hyperreality. For Baudrillard, simulation is not representation, because that implies the existence of an original – in the contemporary world, the simulacrum or image bears “no relation to any reality whatsoever”.<sup>51</sup> Reality in the simulation is abolished: “Simulation is [...] the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal [...] It is all of metaphysics that is lost. No more mirror of being”.<sup>52</sup> His solution to the moral quandaries of *Crash* is that the text is outside ethical and moral boundaries altogether.

In *Crash*, there is neither fiction nor reality – a kind of hyper-reality has abolished both. Even critical regression is no longer possible. This mutating and commutating world of simulation and death, this violently sexualized world totally lacking in desire, full of violent and violated bodies but curiously neutered, this chromatic and intensely metallic world empty of the sensorial, a world of hyper-technology without finality – is it good or bad? We can't say. It is simply fascinating, without this fascination implying any kind of value judgment whatsoever. And this is the miracle of *Crash*. The moral gaze – the critical judgmentalism that is still a part of the old world's functionality – cannot touch it. *Crash* is hypercritical, in the sense of being beyond the critical.<sup>53</sup>

Baudrillard's essay is a brilliant piece of writing in its own right, but he focuses mainly on the surface of the novel. The signs begin to embody, rather than point to, the referent. Vaughan's contact with reality

<sup>51</sup> BAUDRILLARD. *Simulacra and Simulation*, p. 6.

<sup>52</sup> BAUDRILLARD. *Simulacra and Simulation*, p. 12.

<sup>53</sup> BAUDRILLARD. Ballard's “*Crash*”.

is wholly mediated by systems of reproduction: TV screens, photographs, and even the “screen” of his car’s windshield (or *windscreen*); he is deluded to the point he believes to be a messiah. Baudrillard is right in observing that the world of *Crash* has hyperreal elements, but a careful reading of the novel and knowledge of other works by Ballard point that the hyperreality (or third-order simulation) has not “abolished” fiction nor reality; it is there in a desperate attempt to break through this illusion (thus the text’s insistent concerns about transcendence, Vaughan’s messianic tendencies, and motifs of flight). The characters in *Crash* have, in some way, forgotten how to properly decode the world, but their problem is not one that the text itself shares, as it is a novel that is very much concerned with the decoding of the logics that drives this preference for the image over the real. Baudrillard seems to be in an analogous mental conundrum as the characters in *Crash*, unable (or unwilling) to make a distinction between the ideas expressed by the characters and the articulation of those ideas in the novel.

In her response to Baudrillard’s essay in *Science Fiction Studies*, Katherine Hayles touches on a central question of the book:

The borders separating simulations from reality are important because they remind us of the limits that make dreams of technological transcendence dangerous fantasies. Hyperreality does not erase these limits, for they exist whether we recognize them or not; it only erases them from our consciousness.<sup>54</sup>

For articulating those concerns, *Crash* became a touchstone in imaginative writing that prefigured the cyberpunk movement in the early 1980s, in which virtuality and technological transcendence were seen as ultimately seductive, and very dangerously so. For Hayles, *Crash*’s erotic transformations are expressions of a drive toward transcendence, one that “culminates in flight, a flight of death.”<sup>55</sup> Furthermore, Gasiorek suggests that there is a sort of “counter-narrative” that conceives the trauma, or wound as source of redemption, and imagines how out of the disaster the wound might be recreated: “For if the wound is troped as a vent that opens the way to a vision of hell, then it is also figured as a

---

<sup>54</sup> HAYLES. In Response to Jean Baudrillard.

<sup>55</sup> HAYLES. In Response to Jean Baudrillard.

beacon signposting the path to paradise [...] as if the writer is searching for some means technology can offer reparation for all this pain”.<sup>56</sup> We see what happens when this delusion of technological transcendence is carried through: it either ends in death, jumping off a flyover and colliding with a limousine (in the case of Vaughan), or the reality of the body suddenly returns, through instinct, in the case of James (when Vaughan tries to run him over). Thus, the ending of *Crash* can be read allegorically: Vaughan, standing in for the dangerous, deathly pull of technological transcendence (which Baudrillard’s text sympathizes with) is finally reconfigured not as an active presence, but as a memory and a metaphor, the only form that it can do some good.

### **“If Christ came again, he would be killed in a car crash”**

Cokliss’s film *Crash!* and the ICA exhibition were not the only rehearsals for the novel: in May 1968, Ballard planned, along with Eduardo Paolozzi and Christopher Evans (reportedly his inspiration for Vaughan) a play in the Institute of Contemporary Arts in London titled *Crash*. The narrative would involve a man buying his first car, his death in a crash, and a transformation into a Christ figure. A report in the *Sunday Mirror* describes the project:<sup>57</sup>

All the horror and realism of an actual road smash will be played out in front of the audience. The young driver, in blood-covered track suit, will lie beside the mangled car. His girl friend will kneel beside him, caressing him. Dummies will mouth words about the beautiful and desirable features of the motor car. Behind them, film of cars crashing will make up the stark and terrible accompaniment.<sup>58</sup>

More importantly, however, is how Ballard conceived of *Crash* in this early stage, from the same report:

<sup>56</sup> GASIOREK. *J. G. Ballard*, p. 91.

<sup>57</sup> These would later be incorporated into Ballard’s own handout for the “Crashed Cars” exhibition.

<sup>58</sup> ROSE. *If Christ Came Again He Would Be Killed in a Car Crash*, p. 17.

Crash victims like Jayne Mansfield, James Dean, Aly Khan, Jim Clark and President Kennedy (the first man to be murdered in a motorcade) act out the Crucifixion for us. Their deaths heighten our vitality in a blinding flash. The death of Kennedy was a sacrificial murder, connived at the millions of people who watched it endlessly recapitulated on television. If Christ came again, he would be killed in a car crash.<sup>59</sup>

This sensationalistic line about Christ – even used as the title of the report in the *Sunday Mirror* – reveals something about Ballard’s probable intentions for *Crash*, and how Vaughan was initially conceived. One of the most famous stories from *Atrocity* is precisely “The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race”, modeled after Alfred Jarry’s “The Crucifixion Considered as an Uphill Bicycle Race”, in which he seeks to provide “a more satisfactory explanation” than the Warren Report.<sup>60</sup> Jarry’s piece ends with the line “We know that [Jesus] continued the race airborne”, a possible influence in Ballard’s conception of the afterlives of Vaughan and Traven, an image that Dali was also obsessed with during the 1950s.

As a motif, it persisted after *Crash* – there are remnants of Christian rituals in *Concrete Island*, such as the scene in which Maitland, troubled by the pain of his own traumatized body, identifies himself with the island he is marooned in. He reflects on the places he suffered physical pain:

These places of pain and ordeal were now confused with pieces of his body. He gestured towards them, trying to make a circuit of the island so that he could leave these sections of himself where they belonged. He would leave his right leg at the point of his crash, his bruised hands impaled upon the steel fence. He would place his chest where he had sat against the concrete wall. At each point a small ritual would signify the transfer of obligation from himself to the island.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> ROSE. *If Christ Came Again He Would Be Killed in a Car Crash*, p. 17.

<sup>60</sup> BALLARD. *The Atrocity Exhibition*, p. 123.

<sup>61</sup> BALLARD. *Concrete Island*, p. 71.

*Concrete Island* is Ballard's most direct treatment of physical trauma and deprivation and its effects on the mind – many hallucinatory and feverish passages anticipate Jim's walk back to Shanghai in *Empire of the Sun*. Maitland then speaks aloud, "a priest officiating at the eucharist of his own body": "I am the island".<sup>62</sup> Later, Maitland and the island's tramp, Proctor, set up an altar of "metal objects stripped from [Maitland's] car, [...] laid out like an elaborate altarpiece on which would one day repose the bones of a revered saint."<sup>63</sup> In these passages, we see the same kind of displacement that happens in *Crash*, but here Ballard gives a clue about what they are all about: a "transfer of obligation" from the self to something else. Ballard's Christian motifs are not deployed in a systematic way, but Ballard seems to be interested in the metaphor of Christ, of his cultural-mythical power and the transcendence from the body and redemption for the sins and deaths of others (as in *Crash*), in the form of a celebration. In *Concrete Island* we see how important it is to get *away* from that body, it being too burdensome, limiting, and too earthbound. By an enormous act of the imagination, it seems to be possible to "free" oneself.

There are parallels with Vaughan's death in *Crash*, and Ballard seems to be saying that this deluded sacrifice is not really coming to terms with death at all, or maybe that is just an attempt to give meaning to the inscrutable void that is death. What we see in Ballard, notably in characters such as Vaughan, are precisely intellectualized, aestheticized, and more importantly, deluded attempts to rob the *other* of death of its inscrutability, and thus injecting it with narcissistic meaning. The mystery of death is indissociable from the mystery of the body and its finitude.

### Works Cited

BALLARD, J. G. *Concrete Island*. New York: Farrar, 1974.

BALLARD, J. G. *Crash*. New York: Picador, 2001.

BALLARD, J. G. *Crash!* Voiceover Transcription. *Ballardian*, 10 Aug. 2007. Available at: <<http://www.ballardian.com/crash-voiceover-transcription-1971>>. Accessed: 12 Sept. 2016.

<sup>62</sup> BALLARD. *Concrete Island*, p. 71.

<sup>63</sup> BALLARD. *Concrete Island*, p. 160.

BALLARD, J. G. *Extreme Metaphors: Selected Interviews with J. G. Ballard, 1967-2008*. Ed. Simon Sellars and Dan O'Hara. London: Fourth Estate, 2012.

BALLARD, J. G. Introduction to *Crash*. *RE/Search 9.8*. Ed. V. Vale. San Francisco: Research Pub, 1984, p. 96-99.

BALLARD, J. G. Project for a Glossary of the Twentieth Century. *Zone, Incorporations*, New York, v. 6, p. 268-279, 1992. Ed. Jonathon Crary and Sandford Kwinter.

BALLARD, J. G. *The Atrocity Exhibition*. San Francisco: RE/Search Publications, 1990.

BALLARD, J. D. *The Drowned World*. London: Fourth Estate, 2010.

BALLARD, J. G. Which Way to Inner Space? In: *A User's Guide to the Millennium*. New York: Picador, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. Ballard's *Crash*. *Science Fiction Studies*, DePauw University, v. 18, n. 3, p. 313-320, Nov. 1991. Available at: <<http://www.jstor.org/stable/i394181>>. Accessed: 12 Sept. 2016.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila F. Gleiser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

BUKATMAN, Scott. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press, 1993.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience*. Baltimore: John Hopkins Press, 1996.

CRASH! Dir. Harley Cokliss. 1971. 17 min. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=HT2eECKvdTc>>. Accessed: 12 Sept. 2016.

DAY, Aidan. Ballard and Baudrillard: Close Reading *Crash*. *English: The Journal of the English Association*, Oxford Academic, v. 49, n. 145, p. 277-293, Oct. 2000.

GASIOREK, Andrzej. *J. G. Ballard*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

HAYLES, Katherine. In Response tTo Jean Baudrillard. *Science Fiction Studies*, [S.l.], v. 18, n. 55., [c1991]. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media*. Cambridge: MIT Press, 1994.

RODLEY, Chris. David Cronenberg Talks about His New Film *Crash* Based on J.G. Ballard's Disturbing Techno-sex Novel. *Sight and Sound*, London, n. 6, p. 6-11, 1996.

ROSE, June. If Christ Came Again He Would Be Killed in a Car Crash. *Sunday Mirror*; London, 19 May 1968. p. 17-19.

SELLARS, Simon. *Crash!* Full-tilt Autogeddon. *Ballardian*, 10 Aug. 2007. Available at: <<http://www.ballardian.com/crash-full-tilt-autogeddon>> Accessed: 12 Sept. 2016.

SINCLAIR, Iain. *Crash*. London: BFI, 2001.

VIDEODROME. Dir. David Cronenberg. 1983. 88 min. Universal.

## Uma aranha em agonia

### *A spider in agony*

Olga Donata Guerizoli Kempinska

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

olgagkem@gmail.com

**Resumo:** Tomando como ponto de partida a interlocução entre dois textos que encenam reações do ser humano à agonia dos animais, o artigo se debruça sobre o mal enquanto relação com a dor e a destruição. Presos na armadilha, a aranha do poema de Czesław Miłosz e os besouros do diário de Witold Gombrowicz desencadeiam em seus observadores respostas confusas, seguidas de um impulso de investigação dos limites éticos do “humano”. Ultrapassando o antropocentrismo de Bataille em *A literatura e o mal*, Miłosz, Gombrowicz e, no Brasil, Nuno Ramos, investigam a ambiguidade característica da relação do ser humano com a animalidade, com o sofrimento e com a arte.

**Palavras-chave:** mal; agonia; Witold Gombrowicz; Czesław Miłosz; Nuno Ramos.

**Abstract:** Taking as its starting point the dialogue between two literary texts that depict human reactions at animal agony, the paper discusses the notion of evil in its relation to pain and destruction. Caught in a trap, the spider from the poem by Czesław Miłosz and the beetles from the diary by Witold Gombrowicz awake in the observer a movement of investigation of ethical borders of the “human.” Going beyond Bataille’s anthropocentrism in *Literature and Evil*, Miłosz, Gombrowicz, as well as Nuno Ramos in Brazil, inquire into the ambiguity as the key characteristic of the human relation to animality, to pain and to art.

**Keywords:** evil, agony; Witold Gombrowicz; Czesław Miłosz; Nuno Ramos.

Recebido em: 17 de outubro de 2016.

Aprovado em: 21 de outubro de 2016.

Tal como alguns insetos se dirigem em certas condições juntos rumo a um raio de luz, assim também nós nos voltamos na direção oposta àquela onde reina a morte.

(Georges Bataille)

“A geração à qual pertencemos é tumultuosa”,<sup>1</sup> afirmou Georges Bataille (1897-1962) em 1957, abrindo com essas palavras sua reflexão sobre o conhecimento do mal enquanto âmbito da literatura. Como tentarei mostrar, Witold Gombrowicz (1904-1969) e Czesław Miłosz (1911-2004), ambos poloneses emigrantes, também partilharam do “tumulto” daquela geração, filha tardia e muito perplexa do cristianismo, para a qual a questão do mal, associada ao problema da relação do ser humano com o sofrimento e a destruição, tornou-se uma das mais urgentes. Embora em numerosas páginas de suas obras tenham se ocupado da sexualidade em sua íntima ligação com a transgressão e com a morte, Gombrowicz e Miłosz, diferentemente de Bataille, aventuraram-se também para além dos limites do sofrimento humano, enxergando na relação liminar com a animalidade alguns dos aspectos mais perturbadores do mal. Ao encenarem a reação do homem à agonia dos bichos, os escritores acabam por tangenciar a profunda ambivalência dessa experiência, na qual a abjeção, a indiferença, o sadismo, a arrogância, mas também uma compaixão que beira a fusão, se misturam de forma monstruosa.

É com um brusco movimento de descida, seguido de uma sugestiva imagem de armadilha, que se inicia o desconcertante poema de Czesław Miłosz intitulado “Pająk” (Aranha) de 1991:

O fio no qual pousava grudou no fundo da banheira  
E, desesperada, tenta andar sobre o liso branco,  
Mas nenhuma das patas agitadas encontra apoio  
Na superfície que não existe na Natureza.  
Não gosto de aranhas. Entre elas e mim há guerra.  
Li bastante acerca de seus costumes,  
Que considero repulsivos, e na teia  
Cheguei a ver a corrida, o ataque  
A uma mosca presa, a picada mortal  
Do veneno, também para nós nefasto  
Em algumas espécies. Olhando-a agora,  
Deixo estar. Ao invés de ligar a água

<sup>1</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 9, tradução minha.

E terminar esta agonia. Que se esforce,  
Dou-lhe uma chance. Pois nós, os humanos,  
No máximo podemos não causar estragos.  
Não colocar veneno no caminho das formigas,  
Salvar as bobas mariposas atraídas pela luz,  
Separando-as com um vidro da lâmpada a óleo  
Ao lado da qual outrora escrevia. Chame logo pelo nome –  
Digo a mim mesmo – o não-pensar-até-o-fim  
É a salvação dos vivos. Será que a plena consciência  
Poderia suportar aquilo que, simultaneamente,  
Em cada segundo acontece na terra?  
Não causar estragos. Parar de comer peixe e carne.  
Deixar-se castrar, como Tiny, o gato inocente,  
Nada a ver com os gatinhos afogados na nossa cidade.  
Os cátaros estavam certos: fugir do pecado da concepção  
(Pois ou você matará o feto e o remorso o castigará,  
Ou você será culpado por uma vida de males).

Minha casa tem dois banheiros. Deixo a aranha  
Na banheira sem uso e volto às minhas tarefas,  
Que consistem na construção de pequenos navios  
Mais ágeis e rápidos do que aqueles da minha infância,  
Bons para navegar além da fronteira do tempo.  
No dia seguinte, vou ver a minha aranha.  
Morta, enrolada numa bola preta no branco brilhoso.  
Penso com inveja na dignidade de Adão,  
A quem vinham os animais dos campos e bosques  
Para ganhar seus nomes. Que admirável ascensão  
Acima de tudo que corre, e voa, e rasteja.<sup>2</sup>

A reação humana à agonia da aranha, cuja encenação – no presente, em primeira pessoa e por meio de um olhar lançado de cima para baixo –, tinge-se de pavorosos toques de um “experimento”, no fundo, não muito distante de uma brincadeira perpetrada por uma criança sádica, desdobrando-se vertiginosamente em uma visão maniqueísta do corpo enquanto um mal e, como se não bastasse, em uma imagem irônica do primeiro homem, o senhor dos animais, alçado acima dos outros viventes, até mesmo daqueles que voam. Não menos perturbadoras são as características da armadilha – a banheira –, cuja ampla superfície branca,

---

<sup>2</sup> MIŁOSZ. *Wiersze wszystkie*, p. 1017-1018, tradução minha.

brilhosa e lisa, dotada de uma perversa pureza artificial – sem falar da sua relação com a higiene humana, uma das garantias da demarcação da fronteira entre natureza e cultura –, contrasta com a minúscula bola preta formada pela aranha, que para muitos humanos, inclusive para aquele do poema, faz parte do elenco dos bichos imundos.<sup>3</sup> O cúmulo da perversidade dá-se, contudo, menos na tomada de posição em disputas teológicas acerca da natureza do mal, do que na introdução desse mínimo pronome possessivo – “a minha aranha” – que insiste no gesto da apropriação do outro vivente por meio da participação em sua agonia.

Poeticamente, o antagonismo que determina as relações entre diversas espécies, entre a mosca e a aranha, entre a aranha e o homem, entre o homem e os animais, manifesta-se através da violência rítmica inerente aos *enjambements*: “o ataque / a uma mosca presa”, “a picada mortal / do veneno”, “para nós nefasto / em algumas espécies”, “deixo a aranha / na banheira”. O uso do suspense rítmico é tanto mais relevante que Miłosz, bastante influenciado pela liberdade dos amplos versos de Whitman, que lhe ensinaram o prazer da respiração livre de entraves métricos e a permeabilidade da fronteira entre poesia e prosa, temia, contudo, os caóticos transbordamentos de um “onívoro catálogo”.<sup>4</sup> O poeta procurava então praticar um dizer poético abrangente – que no poema “Aranha” remete antes de mais nada à presença de uma quase-narrativa –, e, no entanto, evitar seus excessos quantitativos. Ao lado da precisão lexical, que apenas muito moderadamente se aventura na direção de neologismos – e a expressão “niedomyślenie do końca” (“o não-pensar-até-o-fim”), que coincide com o momento da irrupção do gênero dramático sob a forma de um diálogo consigo mesmo, pode ser comparada ao centro intelectual desse poema-armadilha –, a vibração específica da poética de Miłosz provém da sagacidade rítmica dos versos livres. Assim, a violência prosódica decorrente do conflito entre a ordem da sintaxe e a ordem do verso ressalta no poema as situações de antagonismo – entre o predador e a vítima, entre a vida e a morte, entre a espécie humana e as espécies dos aracnídeos –, aproveitando o

<sup>3</sup> Assim, por exemplo, em um dos poemas *spleen* Baudelaire escreve: “E a muda multidão das aranhas sombrias / Estende em nosso cérebro uma espessa teia” (BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 259).

<sup>4</sup> MIŁOSZ. *Ogród nauk*, p. 280, tradução minha.

potencial genuíno do *enjambement*, uma das mais eficazes colocações em forma da amplificação de tensão.

A investigação da turva relação do ser humano com o sofrimento dos animais no poema “Aranha” adquire um teor ainda mais denso quando é lida no contexto do diálogo do poeta com Gombrowicz, autor de um amplo diário, escrito e publicado nos anos 1950 e 1960, e cujas páginas Miłosz numerosas vezes frequentava. Seu poema parece, de fato, ser uma resposta indireta a uma das mais famosas passagens do diário. Escrito em uma terça-feira de 1958, o impactante texto relata a reação do autor à agonia dos besouros:

Aconteceu comigo ontem... Algo como uma continuação do cachorro da estância... Se eu disser que nada pode igualar-se em certo aspecto à abjeção do dilema que vivi... Que fui parar no lugar onde a humanidade tem de vomitar... Poderia dizer isso. Posso também atormentar-me com isso – ou não me atormentar – enfim, depende de mim.

Estava deitado ao sol, escondidinho entre os montes de areia trazida pelo vento no fim da praia. Trata-se de montanhas de areia, de dunas ricas em colos, encostas, vales, um labirinto grosso e solto, aqui e acolá coberto por arbustos vibrantes no incessante vento. Uma *Jungfrau* de tamanho considerável, nobremente cúbica, servia-me de biombo – mas, a dez centímetros do meu nariz, começava o vendaval que castigava sem repouso o Saara queimado pelo sol. Uns besouros – não sei bem o nome – espalhavam-se laboriosamente sobre esse deserto com fins insondáveis. E um deles, à distância não maior do que o alcance do meu braço, estava deitado de patas para cima. O vento o havia derrubado.

O sol fritava seu ventre, o que devia de ser muitíssimo desagradável, uma vez que esse ventre costumava ficar sempre na sombra – deitado, estava remexendo as patinhas e era claro que nada mais podia fazer além de remexer as patinhas daquele jeito monótono e desesperado – e estava a ponto de desmaiar, depois de muitas horas passadas – já estava agonizando.

Eu, gigante, que lhe era inalcançável em meu tamanho, tornando-me para ele ausente, estava observando esse seu remexer... e, estendendo a mão, salvei-o da tortura. Seguiu andando, em um segundo de volta à vida.

Mal o fiz, vi, um pouco mais longe, um idêntico besouro na idêntica situação. E remexia as patinhas. Eu estava com preguiça de me mexer. Mas – por que você salvou aquele, e este não? Por que aquele... quando este?... Você fez a felicidade de um e o outro há de sofrer? Peguei um pau, estendi o braço – salvei.

Mal o fiz, vi, um pouco mais longe, um idêntico besouro na idêntica situação. Remexendo as patinhas. E o sol queimava seu ventre.

Era para eu transformar minha sesta numa ambulância para besouros em agonia? Mas já me enraizei por demais nesses besouros, nesse seu remexer-se estranhamente indefeso... e vocês devem entender, já que comecei essa salvação, não tinha o direito de parar em lugar qualquer. Isso seria terrível demais para com esse terceiro besouro – frear logo na soleira de sua desgraça... por demais cruel e como que incompetível... Pois é. Houvesse entre esse e aqueles que salvei alguma fronteira, algo que pudesse justificar a minha desistência – mas, justamente, não havia nada, apenas dez centímetros de areia, sempre aquela mesma extensão de areia, é verdade que “um pouco mais longe”, mas apenas “um pouco”. E remexia as patinhas da mesma maneira! No entanto, ao olhar em volta, vi “um pouco” mais longe mais quatro besouros, a remexer-se queimados pelo sol – não tinha jeito, levantei-me e salvei todos. Foram embora.

Então surgii perante meus olhos a encosta vizinha de areia brilhante-ardente e nela cinco ou seis pontinhos a se remexer: os besouros. Apressei-me em socorrê-los. Salvei-os. E tanto comunguei com sua agonia, tanto nela afundei-me que, ao ver outros besouros nas planícies, nos colos e nos cânions, uma ilhota de pequenos pontinhos torturados, disparei pela areia como um louco, socorrendo, socorrendo, socorrendo! Sabia, contudo, isso não podia continuar para sempre – pois não apenas essa praia, mas também a costa inteira até onde desse para ver, estavam salpicadas com eles, e era então preciso que chegasse o momento em que diria “chega”, e era preciso que houvesse o primeiro besouro não salvo. Qual? Qual? Qual? A todo momento, dizia-me “esse” – e acabava por salvá-lo, não conseguindo ousar essa terrível e, por pouco, vil arbitrariedade – de fato, por que esse, por que esse? Até que, finalmente, deu-se em mim uma crise, de repente, de leve, suspendeu-se em mim a compaixão, parei, pensei com indiferença “chega disso”, olhei em volta, pensei “calor” e “tenho que ir embora”, juntei minhas coisas e fui. E o besouro,

aquele besouro no qual parei, ficou remexendo as patinhas (o que, na verdade, já me era indiferente, como se tivesse me fartado da brincadeira – mas eu sabia que essa indiferença me foi imposta pelas circunstâncias, e carregava-a dentro de mim como uma coisa estranha).<sup>5</sup>

É verdade que aqui também surge, afinal, a ideia de uma “brincadeira” com animais; contudo, diferentemente de Miłosz, que encena em seu poema a crueldade unívoca inerente às relações entre espécies, Gombrowicz explora em seu diário os limites da não indiferença. Os besouros derrubados pelo vento também estão presos, mas em uma armadilha natural, que nem por isso é menos perversa do que a banheira que aprisiona a aranha; trata-se, pois, da armadilha do próprio corpo daqueles insetos inaptos a virar-se para proteger seu delicado ventre dos raios do sol. Tocado pelo sofrimento intrínseco à Natureza, revoltado contra aquela insensata e cega crueldade que surge das circunstâncias aparentemente tênues, formadas pelo vento, pelo sol e pela forma do corpo do besouro, Gombrowicz segue o impulso de salvar o vivente da agonia.

À primeira vista, trata-se de um gesto eticamente louvável: o de compaixão. Por que descrevê-lo, então, por meio da expressão “parar no lugar onde a humanidade tem de vomitar”? E por que sugerir a estrutura de um dilema existencial em termos hamletianos: “atormentar-me ou não me atormentar”?

O devir-besouro-em-agonia desencadeado pelo impulso da compaixão esboça em Gombrowicz a possibilidade de uma arrebatadora perda dos limites e de uma frenética identificação com a Natureza. Na cena gombrowicziana da angústia existencial, saturada de elementos dramáticos do monólogo interior, o ser humano “comunga” com a agonia do animal, “afundando-se”, “enraizando-se”, misturando-se com o domínio que o ameaça, não apenas como indivíduo, mas, sobretudo, enquanto uma espécie distinta. Com isso, preso aos besouros presos na armadilha do corpo, o homem parece ele mesmo cair em uma armadilha. A iminente perda dos limites manifesta-se através da obsessão pela questão do espaço, visível no teor catastrófico da expressão “um pouco mais longe”, que apenas confunde a fronteira entre o ser humano e o besouro, entre a identificação e a indiferença, entre ficar e deslocar-se.

---

<sup>5</sup> GOMBROWICZ. *Dziennik 1953-1958*, p. 384-386, tradução minha.

“Em vez de se perguntar pelo seu ‘ser’, pergunta-se pelo seu ‘lugar’: ‘Onde estou?’, antes de ‘Quem sou?’”, confirma Kristeva,<sup>6</sup> também uma emigrante, enxergando na supervalorização topográfica uma das marcas da experiência da abjeção, e acrescenta ainda: “Pois o espaço que preocupa o jogado, o excluído, nunca é *um*, nem *homogêneo*, nem *totalizável*, mas essencialmente divisível, dobrável, catastrófico”.<sup>7</sup> Por um breve instante, expresso no texto de Gombrowicz por meio da intensificação de elementos dramáticos, que irrompem no movimento da narrativa praticamente transformando-a em uma cena, o devir-animal enquanto uma iminente fusão (até a morte) com a alteridade do besouro em agonia torna-se uma poderosa fonte de abjeção, para se esgotar de repente, por meio de “uma crise”, ou seja, da separação.

A interlocução de Miłosz com Gombrowicz torna-se mais pungente ainda quando confrontada com uma passagem posterior do diário, de 1960, na qual se deixa notar uma curiosa contradição quanto à relação com a animalidade. À exasperação gombrowicziana com a irremediável onipresença do sofrimento, tanto humano quanto animal, mescla-se insidiosamente a uma aracnofobia:

Essa terra sobre a qual andamos está toda coberta pela dor, afundamos nela até os joelhos – e trata-se da dor de hoje, de ontem, de anteontem, e também de milhares de anos atrás – pois não devemos iludir-nos, a dor não se dissolve no tempo e o grito de uma criança há trinta séculos não se torna menos grito do que aquele que ressoou há três dias. Trata-se da dor de todas as gerações e de todos os seres – não apenas do homem. E também... quem lhes disse que a morte poderia lhes trazer alívio, liberando-os de tudo isso? “E se lá só tem aranhas?”.<sup>8</sup>

Ainda que os animais sexuais compartilhem com o ser humano as consequências da reprodução, que remete ao “movimento cuja forma acabada é a morte”,<sup>9</sup> eles surgem em *A literatura e o mal* sobretudo em oposição ao homem, enquanto estranhos “ao interdito e à transgressão

<sup>6</sup> KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 15-16, tradução minha.

<sup>7</sup> KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 15-16, tradução minha.

<sup>8</sup> GOMBROWICZ. *Dziennik 1959-1969*, p. 56, tradução minha.

<sup>9</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 12, tradução minha.

que é a consequência deste”.<sup>10</sup> “Para a animalidade inteira, parece que a satisfação sexual tem lugar numa grande ‘desordem dos sentidos’”,<sup>11</sup> ressaltava Bataille, para logo sublinhar que a apercepção reflexiva desse estado, também relacionada ao conhecimento do mal, é acessível apenas ao ser humano. Nesse sentido, o homem consegue justamente distanciar-se da “animalidade”, e se Sade escreve seus livros, é porque fica preso, e, assim, a vida desregrada à qual se teria entregue em liberdade é substituída por um “interminável desejo”.<sup>12</sup> De certa forma, é justamente o mal que serve no livro de Bataille para demarcar a fronteira do humano, uma vez que “na medida em que difere da animalidade, a humanidade decorre da observação de interditos”.<sup>13</sup>

Nos textos de Miłosz e de Gombrowicz, o próprio gesto da demarcação da fronteira torna-se problemático, em primeiro lugar, enquanto um movimento de distinção que depende da hierarquia dos seres vivos. Ao seguir os traços da animalidade na poética da crueldade de Lautréamont – sua insólita ausência no livro de Bataille foi assinalada pelo próprio autor, que o descreve em uma nota como óbvio a ponto de ser “supérfluo”,<sup>14</sup> não deixando de ver nos *Cantos de Maldoror* “uma epopeia do mal” –,<sup>15</sup> Paula Glenadel desconfia dos mecanismos discursivos da produção de hierarquias. Assim, por exemplo, a noção de animalidade é capaz de preservar “a especificidade e a singularidade de cada espécie animal frente à única espécie que responde pela designação de ‘homem’”,<sup>16</sup> enquanto o substantivo “animal” não faz senão afirmar a dinâmica da estrutura da alteridade negativa. Mas nas cenas com os bichos em agonia, a hierarquia entre homem e animais é sugerida também pela articulação do espaço: a verticalidade do olhar lançado de cima e a diferença de tamanho. De fato, o gigante invisível para o besouro e para a aranha parece tão elevado acima do mundo animal quanto Adão. Ao mesmo tempo, a hierarquia vê-se colocada em xeque, revelando-se insustentável, pois ambos os textos, ainda que um encene a compaixão e

<sup>10</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 161, tradução minha.

<sup>11</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 95, tradução minha.

<sup>12</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 95, tradução minha.

<sup>13</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 151, tradução minha.

<sup>14</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 10, tradução minha.

<sup>15</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 56, tradução minha.

<sup>16</sup> GLENADEL. *Crueldade e hierarquias*, p. 239.

o outro a crueldade, acabam por ensaiar confusas tentativas não apenas de se comparar, mas justamente de se igualar aos animais o ser humano. De fato, Gombrowicz e Miłosz acabam por partilhar da animalidade.

Contrariando as aparências, em Miłosz a comunhão com a animalidade parece ser, na verdade, ainda mais inconfessável do que em Gombrowicz. O sujeito poético não se entrega à abjeção do devir-animal; contudo, ao não salvar a aranha do sofrimento e ao desistir até mesmo do gesto de sacrificá-la, ele se afirma como um construtor de armadilhas. Reconhecendo-se como antagonista de certas espécies, ele se torna igual à aranha que prende em sua teia as moscas, fazendo-as “suas” pela captura e pela observação de sua agonia. O supremo escândalo do poema de Miłosz é que o devir-aranha aconteça também por meio de uma teia tecida de elementos da reflexão filosófica acerca do mal. Leitor de Tomás de Aquino, oponente dos maniqueístas, Miłosz deixa ressoar em seu texto fortes ecos da disputa medieval acerca da doutrina do mal. Ao colocar em questão a forma de sua existência, a antiga controvérsia dizia respeito à pergunta “se o mal é alguma coisa”,<sup>17</sup> uma realidade positiva como o bem (uma realidade criada, portanto), ou se é a privação do bem. Se o mal é uma realidade positiva, tal como o pensavam por exemplo os cátaros, deve-se assumir, em consequência, uma visão do mundo enquanto um caos perpétuo promovido por confrontos de forças contrárias, um mundo no qual existe também a possibilidade da existência do mal absoluto.<sup>18</sup> O parêntese do poema de Miłosz parece corresponder a um momento de adesão do sujeito lírico a uma das teorias gnósticas que afirmavam a ideia da materialidade do mal, vendo na materialidade do corpo seu sinal mais patente.

Como explica Bataille, o objeto enquanto tal não basta à alma sádica que vive na exasperação: “é preciso modificá-lo a fim de dele tirar o sofrimento almejado. Modificá-lo, ou seja, destruí-lo”.<sup>19</sup> Entre os

<sup>17</sup> KUOLT. *Thomas d'Aquin*, p. 157, tradução minha.

<sup>18</sup> “[...] se o mal não se encontra em um bem, ou seja, se não é privação de um bem devido, é possível a existência do mal absoluto, tal como o pensavam, por exemplo, os maniqueístas e os cátaros; em consequência, o caráter primeiro do bem seria colocado em questão. Em caso contrário [i.e., se o mal é privação de um bem], o mal nunca poderia ultrapassar os limites do bem no qual se inscreve em negativo; poderia, no máximo, devastá-lo por completo e aniquilá-lo, mas às despesas de sua própria destruição” (KUOLT. *Thomas d'Aquin*, p. 226, tradução minha).

<sup>19</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 87, tradução minha.

autores brasileiros, Nuno Ramos é quem mais intensamente explora a confusão ético-estética do sofrimento dos animais. E é em sua obra que esta relação dilacerada é questionada também enquanto âmbito do fazer artístico. Notemos que no poema de Miłosz a relação entre a agonia dos bichos e a produção de arte já aparece como eticamente opaca. Sua impureza é assinalada na imagem da lâmpada a óleo, que ao mesmo tempo possibilita a escrita de poesia e atrai as mariposas que agonizam em sua chama. A escrita de poemas, ao retornar mais tarde com a metáfora náutica dos textos-navios, vê-se ela mesma envolvida em um contexto de perversidade: a navegação “fora do tempo” possibilitada pela escrita corresponde ao tempo da agonia do bicho. Preso, ele também, na armadilha do texto, o leitor é levado a se colocar a pergunta: esse poema foi escrito no tempo da agonia da aranha? A simultaneidade entre a agonia do bicho e a escrita do poema é, por sua vez, atualizada no ato da leitura, pois o fruidor de uma obra produzida durante a agonia torna-se quase cúmplice dela. Afinal, como bem o havia notado Adorno ao comentar a expressão “debateram-se um pouco com os pés, mas não por muito tempo”,<sup>20</sup> que descreve as servas enforcadas da Odisseia, se existe um tempo fora do tempo, autenticamente incomensurável e eterno – quem sabe, até mais incomensurável do que aquele proporcionado pela arte – este é o tempo da agonia.

A relação entre o fazer artístico e o sofrimento, também o dos animais, torna-se uma das questões recorrentes na obra de Nuno Ramos (1960). A tentação de se fazer entrar a agonia na obra deixa-se suspeitar na presença recorrente dos corpos dos animais, que oscilam entre o estatuto de protagonistas e o de materiais. Em *Cujo*, de 1993, um dos fragmentos já se debruça sobre a “pele de coelho sem o coelho dentro”.<sup>21</sup> O estatuto incerto dos animais – material, matéria, personagens – tampouco está claro no roteiro “Cova alta”, do qual participam não apenas “Boi morto” e “Cachorro morto”, que não fazem parte do elenco de “Personagens”, e sim da lista de “Lugares/animais/objetos”,<sup>22</sup> mas também “urubus comendo o boi morto”.<sup>23</sup> A subversão, aqui, diz respeito também à verticalidade, uma das garantias da hierarquia dos seres que facilita os

---

<sup>20</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p. 79.

<sup>21</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 29.

<sup>22</sup> RAMOS. *Ensaio geral*, p. 33.

<sup>23</sup> RAMOS. *Ensaio geral*, p. 39.

gestos de apropriação: ao contrário do cachorro morto, enterrado em uma cova cavada no chão, o pesadíssimo boi morto é alçado por um guindaste e “enterrado” no topo de “uma estranha construção, parecida com uma torre, com cerca de quinze ou vinte metros de altura”.<sup>24</sup>

A fotografia de um cachorro morto largado na beira de uma estrada abre o livro de poemas *Junco*, e o primeiro texto comenta: “Cachorro morto num saco de lixo / areia, sargaço, cacos de vidro / mar dos afogados, mar também dos vivos”.<sup>25</sup> Na obra de Nuno Ramos, aquilo que sobra das metáforas marinhas apenas estimula a confusão dos territórios e a praia torna-se, como em Gombrowicz, um espaço catastrófico de abjeção (“buraco-praia”, “intervalo-sal”),<sup>26</sup> comparável aos materiais maleáveis e viscosos, tal a goma:

há distância  
entre bichos e homens  
coisas e nomes.  
Uma goma percorre  
esse exílio [...] <sup>27</sup>

Desdobrando-se em todo um bestiário composto pelos viventes do mar, da terra e do ar (polvo, siri, corvo, urubu, enguia, besouro, formiga, e também “bichos humanos”),<sup>28</sup> o cão-junco perpassa o volume todo, retornando ora em fotos ora em expressões verbais. Um dos efeitos poéticos desse retorno – a beira da estrada e a praia são, afinal, fronteiras – é tornar sensível a instabilidade dos limites, intimamente ligada à ambiguidade da matéria, que por vezes manifesta um genuíno protagonismo: “cão grudado / no asfalto”,<sup>29</sup> “cão que a borracha engole”.<sup>30</sup>

Mas é em uma das prosas poéticas de *O mau vidraceiro*, de 2010, intitulada “Fazendeiro do ar”, que a tentação de se usar o mal como matéria do fazer artístico encontra sua encenação mais eloquente. Além da intertextualidade com a poética baudelairiana – ouvem-se ecos monstruosos de “Albatroz” –, surge aqui a figura de um “fazendeiro”,

<sup>24</sup> RAMOS. *Ensaio geral*, p. 35.

<sup>25</sup> RAMOS. *Junco*, p. 11.

<sup>26</sup> RAMOS. *Junco*, p. 41.

<sup>27</sup> RAMOS. *Junco*, p. 87.

<sup>28</sup> RAMOS. *Junco*, p. 35.

<sup>29</sup> RAMOS. *Junco*, p. 21.

<sup>30</sup> RAMOS. *Junco*, p. 69.

um *homo faber* por excelência (mas “poeta” também vem do “fazer”). Inicialmente, o fazendeiro parece ocupar o lugar dos homens da equipagem do poema das *Flores do mal*, assemelhando-se àqueles que capturam o pássaro-poeta, maltratando-o com suas travessuras. No entanto, logo se revela que o fazendeiro experimenta também uma forte identificação com o animal. Construtor de uma curiosa armadilha – uma instalação, quem sabe –, o ser humano do texto de Ramos vence seu tédio de viver, divertindo-se com os demais viventes. O momento da invenção da “obra” apresenta vários dos traços comentados nos textos de Miłosz e de Gombrowicz: o mesmo olhar vertical, a mesma invisibilidade do observador, a mesma diferença de tamanho, a mesma apropriação do outro pela partilha da agonia. O espanto resultante da estranha identificação faz com que o fazendeiro se torne próximo do poeta de Baudelaire, que se reconhecia na queda e na degradação do “príncipe da altura”:<sup>31</sup>

Um ruído estranho chamou minha atenção, uma pancada na vidraça da varanda. Levantei-me do banco e encontrei aos meus pés um pássaro grande, de penugem amarela, tonto, as asas arrepiadas. Tinha batido no vidro e seu bico sangrava. Tive profunda aflição por seu estado, ainda mais quando arrepiou as penas em torno ao pescoço e bateu as asas freneticamente, procurando levantar-se. Aos poucos, foi se acalmando e ficou imóvel, ainda deitado, o bico aberto, tentando respirar. Afastei minha cachorra, para que não o apanhasse, e observei atentamente o pássaro caído, tão concentrado nas próprias forças que não parecia ter medo de mim (embora eu o observasse de perto).<sup>32</sup>

O pássaro morre. Naquele momento, “com um misto de horror e alegria”,<sup>33</sup> o fazendeiro tem a ideia que vai preencher sua vida, até então vazia: ele manda construir altas paredes de vidro, armadilhas invisíveis para pássaros. Todos os dias, dezenas de pássaros chocam-se contra este

<sup>31</sup> “Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! / Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça, / Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado! // O Poeta se compara ao príncipe da altura [...]” (BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 109).

<sup>32</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 40.

<sup>33</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 41,

obscuro dispositivo e morrem. E, como diz o fazendeiro – que, tal como Baudelaire segundo Bataille, toma a decisão de brincar e de “estar em falta, como uma criança” –,<sup>34</sup> “há quem ache bonito”.<sup>35</sup>

Os pássaros presos na armadilha e sacrificados haviam surgido como tema em *Ó*, de 2008, na história de uma pequena cidade onde se “cercou com grade, transformando num viveiro, uma praça repleta de pitangueiras, em que centenas de pássaros vinham comer”.<sup>36</sup> Ao ouvirem a notícia, os internos do asilo psiquiátrico irromperam certa noite no viveiro, trancaram-se junto com os pássaros presos e começaram a matá-los. A ambiguidade de seu gesto, que oscila entre partilha, piedade e crueldade, e que não deixa de ser um inquérito dos limites do humano por meio do questionamento da articulação do espaço, revela-se também em suas características de espetáculo. A história toda torna-se um “assunto fatídico”<sup>37</sup> para a comunidade humana. Quanto ao líder dos internos, uma vez solto, todas as madrugadas senta num banco da praça e imita o pio dos pássaros “para espanto e horror da população”.<sup>38</sup>

Benjamin escreveu no “Parque Central” que, em Baudelaire, a tendência para o retorno aos mesmos temas era como a “compulsão que sempre arrasta de novo o criminoso ao local do crime”.<sup>39</sup> A associação benjaminiana, ao tecer uma relação obscura entre o movimento do *flâneur*, a estrutura do labirinto, o gesto do criminoso e o fazer poético sugere que talvez Baudelaire esteja também *criando* (e não apenas expressando) o *spleen* como a matéria de suas “flores” do mal.

Diversas produções contemporâneas comprovam o quanto aquele “tumulto” do qual falava Bataille apenas tem aumentado na geração dos artistas mais recentes. Por certo, o mal continua sendo o âmago da arte, com uma ressalva: nas encenações do fazer artístico esboça-se cada vez mais a possibilidade de se fazer arte *com* a agonia do outro, e não mais fazer da arte uma substituta da vida desregrada. Produzir obras que encanem o fazer artístico não como superação, sublimação ou celebração, mas enquanto cúmplice do mal, talvez seja a forma de tocar na ferida a arte. Que a arte, ao investigar o mal, também partilhe do mal,

<sup>34</sup> BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 30, tradução minha.

<sup>35</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 42.

<sup>36</sup> RAMOS. *Ó*, p. 54.

<sup>37</sup> RAMOS. *Ó*, p. 57.

<sup>38</sup> RAMOS. *Ó*, p. 57.

<sup>39</sup> BENJAMIN. *Charles Baudelaire*, p. 162.

faz dela um jogo com o mal, jogo cujas regras dificilmente se deixam circunscrever. E existem, de fato, obras que fazem parar a arte no lugar onde, parafraseando Gombrowicz, a arte tem de vomitar.

## Referências

ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Folio, 1957.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. I. Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. Martins Barbosa, H. Alves Baptista. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1991.

GLENADEL, Paula. Crueldade e hierarquias. Motivos animais em Hugo e Lautréamont. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2004. p. 239-247.

GOMBROWICZ, Witold. *Dziennik 1953-1958*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

GOMBROWICZ, Witold. *Dziennik 1959-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.

KUOLT, Martin. *Thomas d'Aquin*. Du mal. Paris: L'Harmattan, 2009.

MIŁOSZ, Czesław. *Ogród nauk*. Kraków: Znak, 2013.

MIŁOSZ, Czesław. *Wiersze wszystkie*. Kraków: Znak, 2011.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 2011.

RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.



**Uma visada anti-humanista: o mal em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho**

***A anti-humanist regard: evil in Crônica da casa assassinada, by Lucio Cardoso, and Memórias de Lázaro, by Adonias Filho***

Ludimila Moreira Menezes

Universidade de Brasília, Brasília, DF / Brasil

ludimilammenezes@gmail.com

**Resumo:** Este artigo busca pensar com Georges Bataille o *ethos* da dilapidação nos romances *Crônica da casa assassinada* e *Memórias de Lázaro*, e explorar como se dá a construção de certa imagística do mal observada nas narrativas, advinda da correlação entre as disseminações do excesso – seja do signo linguístico ou do repertório ético – e as atrações ao risco, à bestialidade como catalisadora de uma dicção anti-humanista. O artigo vislumbra discutir a linguagem literária que se concentra na consumação do mundo ante à preservação, forja-se nos pressupostos da violência e do júbilo aos pares antitéticos da lei e do progresso e que dissemina, em seus projetos ficcionais, falências de regimes morais, utilitaristas desde uma economia – de significâncias – de dissipação da virtude pelas experiências de violações, de transgressões, e, ainda, que faz perviver toda uma tradição literária de matiz anti-humanista que não vislumbra a linguagem em missão salvacionista e edificante do mundo ou do nacional.

**Palavras-chave:** linguagem; dispêndio; expressionismo; erotismo; anti-humanismo.

**Abstract:** This article seeks to think with Georges Bataille the the ethos of the dilapidation in the novels *Crônica da casa assassinada*, and *Memórias de Lázaro* and to explore how they operate the construction of a certain imagery of evil seen in the narrative, imagery that is originated from the correlation between disseminations of excess, be it of the linguistic sign, the ethical repertoire and the attractions to the risk, even to bestiality as a catalyst of an anti-humanist diction. The article also discusses

the literary language that is concentrated in the consummation of the world in place of the preservation, and is forged in the assumptions of violence and jubilation to antithetical pairs of law and progress and it disseminates its fictional projects, the collapse of moral and utilitarian from an economy – of meanings – that dissipate virtues through experiences of violations, of transgressions, and still, that operates the survival of an entire literary tradition of anti-humanist cast that does not see its language in a salvationist and edifying mission of the world or the nation.

**Keywords:** language; expenditure; expressionism; erotism; anti-humanism.

Recebido em: 1 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 19 de abril de 2017.

Antonio Candido, em “O direito à literatura”, reflete acerca do processo de humanização que seria viabilizado pela literatura, que confirmaria no homem traços considerados essenciais como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor, assim como argumenta que não é possível haver equilíbrio social sem a literatura. É emblemático que essa defesa ressoe em seu ímpeto pedagógico de atribuir uma função humanista à literatura e reputar à leitura do texto literário o desenvolvimento da quota de humanidade na sociedade:

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.<sup>1</sup>

Sob esse prisma, a noção de melhoramento da sociedade advinda de certo regime ético comprometido com o social, alçaria as produções literárias a um patamar de empenho contínuo, negociando uma economia textual que pretere a linguagem não alinhada aos paradigmas humanistas como sendo menos valorosa ou interessante do

---

<sup>1</sup> CANDIDO. *O direito à literatura*, p. 243.

que as obras alinhadas. O legado dessas reflexões não é inaugurado por Antonio Candido; é expressiva a ênfase dada por Silvio Romero, em seu *História da literatura brasileira* (1888), a uma concepção de literatura associada à noção de cultura e atada ao conceito de desenvolvimento e independência da nação. João Alexandre Barbosa, em seu *A biblioteca imaginária* (1996), argumenta que se no caso das literaturas europeias e norte-americanas a fixação do cânone resultou do aparecimento de grandes ensaios de interpretação da herança cultural do Ocidente, no caso brasileiro, a formação do cânone literário seguiu, de bem perto, o próprio desenvolvimento de nossas relações de dependência e de autonomia cultural em relação às fontes metropolitanas. O autor destaca que, nos esforços de estabelecer um *corpus* de autores e obras identificados como brasileiros e diferenciados das origens europeias, sobrelevava-se “o discurso histórico-literário, desde as suas mais incipientes manifestações românticas, passando pela extraordinária sistematização de Sílvia Romero, em fins do século XIX, até as reformulações modernas e contemporâneas.”<sup>2</sup>

Da conjunção de retóricas nacionalistas advindas dos críticos românticos, das suas críticas de linhagem sociológica que reputam à literatura um lugar de atividade e (re)construção da sociedade, parto dos estudos de Georges Bataille sobre a literatura e sua inorganicidade para pensar de maneira radicalmente outra a figuração dos romances *Memórias de Lázaro* e *Crônica da casa assassinada*, desde suas linguagens e temáticas expressionistas, distantes de uma historiografia vincada em pressupostos de projeção do nacional e de empenho social. Assim, diante do estudo e análise dos romances aqui elencados verifica-se que existem obras nas letras brasileiras que não se encerram em um projeto de ímpeto humanista (com pretensões à comunicação, à síntese e à redenção do material histórico e do repertório emocional tratado) e que investem na noção de literatura como dispêndio; produções ficcionais que forjam significâncias que excedem ao dito representativo do enredo e que operam sob o influxo de temas, de estilemas, de linguagens que se radicalizam pelos sentidos desatados dos pactos de referencialidade ou mesmo da ontologia de empenho que serviu de estrutura a outras obras literárias. Uma literatura como dispêndio, distinta da categoria literatura em uma visada/morada universal, enredada em uma análise sociológica

---

<sup>2</sup> BARBOSA. *A biblioteca imaginária*, p. 23-24.

do discurso literário<sup>3</sup> forjada em atribuições de elucidação e redenção dos impasses sociais.

Pelas narrativas de Lúcio Cardoso e de Adonias Filho, exploram-se domínios do excesso que investem no desgaste de certa polaridade centrada na idealidade dos sujeitos e em vozes narrativas interessadas em uma unidade primordial que ajustem e orientem os dilemas subsumidos da realidade. Desse modo o estudo de Georges Bataille, em *A noção de dispêndio* e em *A parte maldita*, viabiliza o entendimento aqui proposto de pensar a literatura como dispêndio. O autor concebe um exame da dinâmica do mundo apresentando concepções acerca do funcionamento das sociedades, do sistema que assume a abstração da consumação como recurso primordial à persistência do universo. Nesses dois ensaios, que datam, respectivamente, dos anos trinta e cinquenta, o filósofo trata do princípio de perda, da categoria de energia excedente, das trocas astutas, sintetizadas na pressão da rivalidade entre diferentes grupos e sociedades, e considera, também, regimes envolvidos por um estatuto de consumação que vislumbra uma fatura, um dispêndio em abertura inegociável e outro estatuto de empreendimento que tem como diretriz a eficácia da utilidade.

Dos mundos em delitos e excessos que disseminam súplicas e alteridades em terrenos assombrados, selados por experiências de danação e êxtase, da investidura de soberanias que não se encerram em vitórias, seguem pela dissipação das conquistas as dimensões éticas de romances que se fazem Lázaro em seus apelos mais cadavéricos de miasmas e apocalípticos de revindas; ganha força a tese de que o excesso também se deflagra na espacialidade, tanto na espessura de monumentalidade ruínosa do casarão da chácara dos Menezes, quanto na textura arcaica e pungente do Vale do Ouro. Há, portanto, nessas linguagens delituosas, ambivalências que forjam a prática escritural, os personagens em suas investigações, criminalizações e paixões tensionam, agudizam regimes de ressentimentos, de violências soberanas, de atrações ao mal, em uma suma de êxtases e vícios. Georges Bataille, ao examinar e debater características e práticas que delineiam e fundam a correlação entre a literatura e o mal em *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, a literatura

---

<sup>3</sup> No que concerne a essa perspectiva, acompanhar a discussão no capítulo “A análise sociológica da literatura”, do livro *Teoria da literatura em suas fontes*, de Luiz Costa Lima, que trata das vantagens e desvantagens da “tendência de ver as obras literárias e artísticas como epifenômenos do tecido social, como ‘documentos’ da ‘realidade’ capazes por si de dizerem desta” (LIMA. A análise sociológica da literatura, p. 661-662).

como não lugar da lei, argumenta que o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só chega ao desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no enlace em que a solidão do ser se perde.<sup>4</sup> Sob esse aspecto, para o filósofo, quer se trate do erotismo puro (de amor-paixão), quer de sensualidade dos corpos, “a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparece. Aquilo a que chamam vício decorre dessa profunda implicação da morte”.<sup>5</sup>

O aspecto intrincado entre a ideia de soberania – que se forja pelos processos de negação às articulações dos processos civilizatórios e que se expressa pelas passagens de consumação não interessadas na via utilitarista de construção de mundo – e o dispêndio como entendidos por Georges Bataille atinge, nos romances analisados, um grau de elaboração que reforça e suplementa as teses do filósofo. Sob o domínio do crime (a casa assassinada, o assassinato de Roberto, as desfigurações do pai por Rosália) e da maldição, as realidades constituídas por esses romances acarretam perda e gasto. O dispêndio sobrevém em movimento inegável e incontornável da linguagem, que alça as comunhões dos personagens a um princípio dilapidatório e a uma economia geral, que se diferencia do processo de conservação e da aquisição produtiva das interações sociais de uma economia restrita e utilitarista. Se não é pela sublimação e nem pela distribuição equânime, imparcial das forças, da nostalgia, do luto, da vingança e do êxtase que *Crônica da casa assassinada* e *Memórias de Lázaro* se alinham, considero o argumento batailliano sobre o excesso que anima o mundo, para perseguir, desde as narrativas, no rastro dos apelos que ultrapassa o passo regulado da contemplação, a extensão infinita da linguagem dos romances em suas exaltações de rendições, de perdições, de cismas... Nesse caráter explosivo do mundo, as catástrofes dos romances ascendem a um estado de dilapidação que pretere a conservação das necessidades ao fluxo agonístico do luxo e do desperdício em *Crônica*, e ao brutalismo, ao assassinio e ao primitivo, em *Memórias*. Quando Bataille trata da glória improdutiva em uma precisão metafórica com o funcionamento da irradiação solar – “O sol dá sem nunca receber” –,<sup>6</sup> destaca como o juízo prático e a moral cristã

---

<sup>4</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 14-15.

<sup>5</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 14-15.

<sup>6</sup> BATAILLE. *A parte maldita*, p. 50.

agiram no reputamento negativo dessa dinâmica do excedente como força motriz do mundo.

Se a partir do argumento de Bataille de que o domínio do erotismo é o domínio da violência e de que o desprendimento do ser à descontinuidade é algo abrupto, cabe sua consideração de que “o mais violento para nós é a morte que, precisamente nos arranca à obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. Ficamos com o coração na mão diante da ideia de que a individualidade descontínua que existe em nós vai subitamente se aniquilar”.<sup>7</sup> Pelas confissões dos personagens de *Crônica da casa assassinada* e também das narrativas dos personagens de *Memórias de Lázaro* distingue-se uma urgência em permanecer, e é nas negociações entre paixão, vingança, obsessão, luto, ressentimento que se revela o gesto escritural como garantia, ventura de continuidade para que a consumação dos desejos, dos vícios, do desabrigo, dos delitos esteja em potência de devir. Nesse sentido, Georges Bataille pensa a consumação como força e elo para a saga da continuidade:

Se não me preocupo mais com “o que será” mas com “o que é”, tenho razão para guardar alguma coisa como reserva? Posso imediatamente, em desordem, fazer da totalidade dos bens que disponho uma consumação instantânea. Essa consumação inútil é o que *me convém*, tão logo seja suprimida a preocupação com o amanhã. E se assim consumo, sem medida, revelo a meus semelhantes aquilo que sou *intimamente*: a consumação é o caminho por onde se comunicam seres separados.<sup>8</sup>

*Crônica da casa assassinada* se apropria de um anedotário mineiro de assombrações, de santos, de rezas, de sobrenomes guardiões de épocas áureas, de sacrilégios revertidos em pragas em uma textura de granulações expressionistas em uma voltagem que transcende uma mera reprodutibilidade simbólica. Resta ao João, àquele responsável pelos cadernos do apocalipse, o evangelista exilado, o excerto único e epígrafe inaugural de *Crônica da casa assassinada*, que ilumina mas não resolve o mistério do sagrado em hesitação, do adeus que se excede,

<sup>7</sup> BATAILLE. *O erotismo*, p. 40.

<sup>8</sup> BATAILLE. *A parte maldita*, p. 72.

do fracasso de um tão almejado alcance a esse outro guardado, portado no apelo escritural: “Jesus disse: tirai a pedra: Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus? São João, XI, 39,40”.<sup>9</sup> Entre o que recende do corpo doente e depois velado de Nina e a dimensão cadavérica que o romance desenvolve ao longo da narrativa, ecoa a epígrafe até então enigmática cujo alumbramento forja uma ironia negativa, já que o corpo pútrido de Nina não ressuscita como o de Lázaro. Frente ao não milagre, *Crônica* opera em lances de decepção, André e Valdo protagonizando incursões e suspeitas ao corpo que ainda poderia despertar, mas não retorna.

O júbilo vivido e experimentado na relação incestuosa de Nina e André se dá pela intrusão de um tempo escasso de espasmos; são notas em apelos de um desejo singularizado pela concretização e pela frustração, desejo reverberado por uma obsessão que insulta morte e realidade. Uma escritura pela intrusão, pelo eco de mundo primitivo que não se expõe pela disputa, impõe-se invicto e irreduzível. Nina institui o fascínio que se propaga pelo íntimo de André, como medida intransponível sobre esse mundo em desconcerto e agitação pela mulher indevassável, e, ultrapassando qualquer premissa humanista de lastro religioso, a sintaxe sacrílega excede a letra do possível e não se esgota na unidade do referente; o desejo de André por Nina vai além do corpo são, da presença altiva, vai além da amante. A consequência desse movimento é que Nina deixa de ser uma entidade em si, signo absoluto, e se dissemina na narrativa em um mundo de interpretações, de diferentes e extremadas apropriações, de relações que diferenciam sua imagem, sua força, suas verdades. O contato mais agônico experimentado por André, desde esse mundo-Nina de incessantes significações, é a relação quase necrófila com o corpo corrompido e recendido de morte da amante: “Abandonei-a, e ela afundou na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos meus braços. Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu.”<sup>10</sup> Esse além da vontade, o desejo que não se espanta e que alcança o fora da dimensão real, (re)funda um mundo fantasmático como aquele das imersões no jardim do casarão, com outras cores e odores.

---

<sup>9</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 17.

<sup>10</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 428.

Em *Memórias de Lázaro* há uma reação pelo mal, os personagens não desvanecem pelo fracasso. Pela fatalidade, trilham um percurso materializado no abjeto onde o sentido da regeneração é negado; a única sobrevivência possível não é a do milagre, é a do martírio inarredável, da vingança, da acusação, do crime, da consumação do mal. Tomando a cena agônica do périplo de retorno de Alexandre ao Vale do Ouro como emblemática de uma celebração do sagrado como cume do mal, como um movimento irresistível de devoção, de fascínio, de desejo ao lugar de violência, de limbo perene, aponto a consideração de Georges Bataille de que o sagrado seria “essa efervescência pródiga da vida que, para durar, a ordem das coisas encadeia e que o encadeamento transforma em desencadeamento, ou, em outros termos, em violência”.<sup>11</sup> Os romances analisados investem em um súbito de súplicas pelo outro, seja a presença física ou espectral, concreta ou desvanecida, e é por esse desacerto entre as experiências do presente e as reminiscências do passado que a condição do isolamento reverbera um tempo desvairado e implacável. Nesse sentido, as reflexões batailleanas que incidem sobre o abismo entre um ser e outro, a tal descontinuidade que impera, apontam uma chave possível para a apreensão, mesmo que borrada, da ausência de Nina, de Rosália, da presença inarredável do Vale do Ouro, a partir da ideia do filósofo de que “[t]oda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.”<sup>12</sup> Da nostalgia e atração ao Vale, Alexandre expõe esse jogo inexorável:

Seu vento açoitava, crescia em ronco profundo. Trotavam, em disparada, as crinas flutuando, os seus cavalos selvagens. Revolvia-se, com uma lava incandescente, o lodo de seu canal. Confundiam-se com os cactos os nódulos das abjetas mãos do leproso. Maior que eu mesmo, ultrapassando as montanhas e as florestas chegou-me a imagem de Jerônimo. Chamava-me aos berros, como um enfeitado. Ardía, nos meus olhos o fogo da sua caverna. E, finalmente, vibrando como um laço imenso, arrastou-me em sua fúria o vento doído.

---

<sup>11</sup> BATAILLE. *Teoria da religião*, p. 44.

<sup>12</sup> BATAILLE. *O erotismo*, p. 41.

Voltei as costas para o quarto, atravessei a porta, sem outro qualquer agasalho que a roupa do corpo, já deslumbrado pela visão do vale, indomável e áspero, que me esperava.<sup>13</sup>

Não se reconhece em *Crônica da casa assassinada* e em *Memórias de Lázaro* clamor pela conciliação dos tempos que resulte em um apagamento da dor: tudo em vida é permanente. Alexandre, devoto do não desvanecimento de Rosália, investe em uma saga de acúmulos confessionais que vislumbra pela vingança o alcance espectralizado, a concretude de uma justiça arcaica, a mutilação de quaisquer traços de paz no Vale. André, em suas lembranças ltuosas que insistem no desejo, manifesta a devoção a certa continuidade da presença, primeiramente interdita e depois impossível, que se abriga na nostalgia para não se reduzir ao abandono. O que importa de ambas nostalgias é a excitação ativada por uma negação da realidade, pela soberania do mal que impele ao irresgatável, ao irreversível dos gestos, da morte. Nem mesmo diante da incursão testemunhal de Roberto acerca das perversidades cometidas por Rosália, Alexandre não recua de sua radical conexão com a personagem:

Foi depois, porém, que começou a pensar nos pássaros. Pai, em casa, tinha as suas gaiolas. Ela tirou os pássaros, um a um, e, com a faca, cortou as pernas. Furou os olhos, com a ponta da faca, de dois ou três, já não me lembro bem. Pai zangou-se, era natural. Chegou a espancá-la, pai, a ponto de Rosália vomitar sangue. Pôs a mão no sangue e o cheirou. Não deixou que eu o lavasse e o sangue secou nos dedos, eu juro. Na noite seguinte, eu dormia, e acordei ouvindo os gritos de pai. Quando corria, ela passou por mim com um facho nas mãos. Pai tinha o rosto em carne viva. E gemia. Entrara no quarto com o facho aceso, e o calcara com toda força na cara de pai. Se o queria matar, não sei. Mas juro que pai, embora não ficasse cego, se transformou numa coisa horrenda. Você viu aquela cara, a cara de pai, e se recorda.

“Perdeu a fala, então. Se perguntávamos, não respondia. Fechava-se no quarto, a princípio sozinha e depois com o cachorro. Ela começou cortando a cauda. Cortou as

---

<sup>13</sup> AGUIAR FILHO. *Memórias de Lázaro*, p. 157.

orelhas depois. E pai a espancou novamente, alucinado, com o cinturão. Chorar não chorou. Não perdeu também os sentidos, eu juro. Mas começou a se enfeitar. Agora limpava as unhas, lavava os vestidos, penteava os cabelos. Fazia questão de ir conosco para as colheitas.<sup>14</sup>

Se desde Bataille, leitor de Sade, toma-se que “o excesso está fora da razão”,<sup>15</sup> o desejo irreduzível de André por Nina, mesmo depois de sua morte, o tumulto latente e o desatino de Alexandre, cativo de um tempo estagnado, advindos das injúrias, do espaço de desonra que retêm Rosália e das desgraças que fundam o Vale, são marcas expressionistas de linguagens às voltas com a continuidade corpórea de mortas irrecuperáveis. Assim, prevalece nos romances uma constante ascensão ao irrepresentável do choque que instaura o fim, o exílio, a incomunicabilidade e provoca nas textualidades uma desmesura do signo linguístico que deixa de comunicar e de se valer como epifenômeno social edificante para destituir, apagar, redimensionar e desorbitar sentidos às coisas, às pessoas e ao mundo. Ainda que Georges Bataille reconheça que é a partir da noção de conduta racional que as posturas se dão com maior frequência na sociedade, interessa aqui o que o filósofo explora como febre sexual, o gasto em desmedida na violência da paixão. Dessa relação destacada por Bataille entre volúpia e dilapidação ruinosa, um prolongamento desse movimento de ruína nos romances se dá pela disseminação da decadência moral, pelos rastilhos do êxtase assumidos e capitalizados por meio de sintaxes sacrílegas que exploram em suas escolhas léxicas, subjetivas os efeitos e significâncias da soberania do mal, aqui pensado como parte constitutiva do anti-humanismo. É de se notar nos romances temas escatológicos que dão aos acontecimentos uma força pictórica de proporções expressionistas, em que os planos não são só descontínuos como se borram e se precipitam em denegações, perspectivas paradoxais de personagens animados pelo tormento, pelo excesso, pela ausência, pelo luto, rompendo unidades de elucidação ao convocar as obsessões, as transgressões e as paixões de mundos agonizantes, porém soberanos. Sobre esse movimento de soberania das transgressões e de construções espaciais e semânticas antitéticas do humanismo, convoco outra reflexão batailleana sobre o dispêndio:

<sup>14</sup> AGUIAR FILHO. *Memórias de Lázaro*, p. 98.

<sup>15</sup> BATAILLE. *O erotismo*, p. 195.

Nossa única felicidade verdadeira é gastar em vão, como se uma chaga se abrisse em nós: queremos sempre estar seguros da inutilidade, por vezes do caráter ruinoso de nossa despesa. Queremos nos sentir o mais longe possível do mundo em que o aumento dos recursos é a regra. Mas é pouco dizer – o mais longe possível. Queremos um mundo invertido, queremos o mundo do avesso. A verdade do erotismo é traição.<sup>16</sup>

A concepção de Georges Bataille de que o sagrado é precisamente comparável à chama que destrói a madeira ao consumi-la, de que é “o contrário de uma coisa, um incêndio ilimitado, que se propaga, irradia calor e luz, queima e cega; e aquele que ele queima e cega, por sua vez, de repente também queima e cega”,<sup>17</sup> comparece e se desdobra nas relações de dilapidação que espreitam as tentativas de alcance à Nina, ao Barão, ao prestígio, à ressurreição, através de negociações, de práticas sacrílegas que se precipitam para o indomável e o descomedido em *Crônica da casa assassinada* e na presença do vale que obseda o personagem Alexandre, já morrente, compondo elucubrações em êxtase acerca de seu regresso mítico ao Vale do Ouro:

Era como se atrás de mim não ficasse ninguém. Expulso de uma onda de fumaça, desfeita a paisagem, não sei ainda agora como as minhas mãos resistiram, e minhas pernas, e meu cérebro. Padecimento, se houve, não o senti. Imagens e sensações, todo o movimento interior se despedaçava como águas represadas, de repente, soltas, que inundam e afogam. Aflorava a lucidez, em raros momentos, mas logo tudo se convertia naquele vento que me levava, arrastando-me – eu, um fantasma, sem carne, sem sangue, sem vida. Não foi uma viagem, mas um voo sem asas. Homens ou animais, pântanos ou pedras, por eles não passei. Sacrificou-se, à atração do vale, a realidade comum.<sup>18</sup>

Também a cena narrada por Roberto, irmão de Rosália, em que a assassina do pai se entrega ao personagem leproso do romance, Gemar Quinto, vislumbrando dizimar toda a população do Vale, é ilustrativa do

---

<sup>16</sup> BATAILLE. *O erotismo*, p. 197.

<sup>17</sup> BATAILLE. *Teoria da religião*, p. 44-45.

<sup>18</sup> AGUIAR FILHO. *Memórias de Lázaro*, p. 157.

grau de consumação que afeta a narrativa. Rosália exhibe o mesmo ímpeto de Juliette, heroína sadiana, que dentre os repertórios de seus deboches em sua narrativa do século XVIII está a consumação por incêndio de trinta e sete hospitais que abrigavam mais de vinte mil pessoas na Itália, onde passava as férias. Os sacrifícios reconhecidos da teatral narrativa sadiana se distinguem da linguagem adonisiana que, por mais que invista em hierarquias (do silêncio, do passado), não leva a cabo um projeto de antimoralidade que deva corroer práticas normativas: o Vale parece ser o último refúgio dos desabrigados, a marca invisível de uma comunidade de expatriados.

Sobre esse aspecto, evidencio a reflexão de Georges Bataille, em seu *Teoria da religião*, que, ao identificar a destruição como princípio do sacrifício, argumenta que o sacrifício “arranca a vítima do mundo da utilidade e a devolve àquele do capricho ininteligível”;<sup>19</sup> assim, o casarão de *Crônica*, em larga medida, é acossado por uma experiência sacrificial, pela família que o mantém mesmo com toda a penúria financeira, e pelos habitantes de Vila Velha, fascinados em paradoxal equilíbrio pela grandeza antiga e pela ruína visível. Por ser preservada ao extremo como um bem sagrado, o casarão figura como personagem ruinoso, golpeado por ímpetos contraditórios de catástrofes e controles pelos personagens intra e extramuros. O microcosmo de *Crônica da casa assassinada* é acossado por uma destruição que faz tensionar o tempo presente, microcosmo como uma sociedade de consumação que eleva o primado da fantasia sobre as necessidades de empreendimentos para com Georges Bataille pensar a decaída da casa em uma trama de feição sacrificial. A irrupção do mal em *Memórias de Lázaro* também forja uma economia de atração à consumação do mundo, de desumanização da paisagem social e de suas interações, indicia a experiência com o bestial como condição inexorável para se pensar a alteridade e a construção do tempo pós-apocalítico que acossa os narradores e os personagens do Vale do Ouro. São linguagens de lastro expressionista que se perfazem sob o impacto de um limiar pecaminoso, sob um estado de insistência de delitos, de vícios, construções em espessura de catástrofes (incesto, assassinato, iminência de epidemia, mutilação animal), de mundos arruinados e confessados por personagens distantes de qualquer absolvição.

---

<sup>19</sup> BATAILLE. *Teoria da religião*, p. 22.

Sob o influxo da perspectiva batailleana de que “[é] preciso devir suficientemente firme e inabalável para que a existência do mundo da civilização apareça enfim incerta”,<sup>20</sup> por mais que o Vale do Ouro e a Chácara dos Meneses se projetem como domínios de resquícios (de vidas, de heranças), as partilhas que ali se configuram não lidam com qualquer cota ou fatura de reserva ou utilitarismo de seus mundos domésticos; antes, se lançam em relações irrestritas de desejo, de luto, de vida e de morte. Assim, não há nessa leitura reconhecimento de unidades representativas empenhadas em figurações de regulamentação da sociedade pela literatura. Pelo ultrapassar dos códigos propositivos, pela dissipação de patrimônios morais e simbólicos reverberam nos romances ecos de excessos capitalizados pelas transgressões, impulsos que catalisam a abjeção social, o erotismo e seus congêneres de impurezas como as doenças da personagem Nina e do personagem Gemar Quinto, o incesto, em movimentos contrários à exemplaridade, aos princípios de certo universalismo dos valores supostamente intrínsecos à arte. Os romances, em seus percursos expressionistas, em linguagens que, assombradas pela distensão do limite, indiciam uma desapropriação de pressupostos sobre a sua configuração esperada, enunciam pela negociação ou disseminação da desonra, da nostalgia, da maldição, da corrupção da lei uma abertura à traição da sacralidade, às experiências culminantes de consumação. Buscar simetria e justeza pelos diálogos e embates dos dois romances seria acatar uma falseada síntese de razão, de autenticidade de uma ou outra confissão em prol dos gastos de uma luminosidade sombria que deixa transparecer rastros e marcas das inquietações dos personagens.

## Referências

AGUIAR FILHO, Adonias. *Memórias de Lázaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BATAILLE, Georges. *A conjuração sagrada*. Trad. Fernando Scheibe. *Acephale*, Florianópolis, Cultura e Barbárie Editora, v.1, p. 2-4, 2013.

---

<sup>20</sup> BATAILLE. *A conjuração sagrada*, p. 3.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica da literatura. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 659-688.

## **O mal que se repara: violência contra mulheres nos contos de Gonçalo Fernandes Trancoso**

### ***An evil to be repaired: violence against women in the tales of Gonçalo Fernandes Trancoso***

Luís André Nepomuceno

Centro Universitário de Patos de Minas, Patos de Minas, Minas Gerais / Brasil

luisandre.nepomuceno@gmail.com

**Resumo:** Apesar de o primeiro livro de narrativas curtas da literatura portuguesa, os *Contos e histórias de proveito e exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso (Lisboa, 1575), proporcionar histórias leves, por vezes divertidas, para servirem de exemplo moral aos leitores católicos, dois contos saltam à vista pela violência explícita contra mulheres: as narrativas I 3 e III 6 (conforme a edição moderna, que inclui os contos proibidos pela Inquisição em 1585), em que duas jovens pobres se veem raptadas e violentadas por homens nobres. Partindo de uma leitura histórica, buscando evidenciar a mulher não exatamente como sujeito da violência, mas como objeto de um prejuízo familiar, na medida em que representava, à época do Renascimento, um patrimônio ético da própria família, este artigo procura evidenciar que, mais do que histórias sobre violência contra mulheres, os contos selecionados representam narrativas sobre como a nobreza é capaz de restituir seus valores e mostrar que, por trás da aparência do mal e da brutalidade, existe a essência do que é ser nobre.

**Palavras-chave:** Renascimento português; violência sexual; ética nobre; Gonçalo Fernandes Trancoso.

**Abstract:** Although the first book of short-stories in Portuguese literature, *Contos e histórias de proveito e exemplo*, by Gonçalo Fernandes Trancoso (Lisbon, 1575), approaches light, sometimes amusing narratives, serving for the moral example of catholic readers, two tales stand out because of its explicit violence against women:

narratives I 3 and III 6 (according to the modern edition that includes the stories prohibited by the Inquisition in 1585), in which two young and poor girls are kidnaped and raped by noble men. Considering a historical analysis, that evinces the woman not exactly as the subject of violence, but as an object of a household damage (because along the Renaissance she represented an ethic patrimony of the family), this paper aims at showing that, more than stories about violence against women, the selected short-stories represent narratives on how nobility is able to restore its values and prove that, behind the appearance of evil and brutality, there is an essence of what means to be a noble.

**Keywords:** Portuguese Renaissance; sexual violence; noble ethics; Gonçalo Fernandes Trancoso.

Recebido em: 19 de outubro de 2016.

Aprovado em: 27 de março de 2017.

Quando Gonçalo Fernandes Trancoso publicou a primeira coletânea de narrativas curtas da literatura portuguesa, os *Contos e histórias de proveito e exemplo*, em 1575, parecia conceber seu livro como um volume de *exempla* e modelos de comportamento, conforme aprendera nos catecismos da moral pós-tridentina. Teria lido Boccaccio e seu imitador espanhol, Juan de Timoneda, mas deles só absorvera a feição moralizante que tanto caracterizaria o conto como gênero na península Ibérica. João Palma-Ferreira, atento leitor do contista português, anota que a tradição boccacciana se dilui, na península, “por um lado, forçando ainda o caminho da história de exemplo, e, por outro, transformando-se numa teoria da sentença cristã”.<sup>1</sup> O livro de Trancoso, portanto, recatado e honesto, afora umas emendas e proibições que a Inquisição lhe impôs já no século XVI, por conta de umas histórias de magia e elementos sobrenaturais, acabou por se transformar mesmo num volume quase doutrinário: uma edição de 1646 dos contos, impressa por António Alvarez, incluiu uma “Breve recompilaçam da Doutrina dos Mistérios mais importantes da nossa santa Fé, a qual todo o cristão é obrigado a saber, com Fé explícita”, feita pelo padre António Rebelo,<sup>2</sup> identificando o livro com catecismos e breviários da Igreja.

---

<sup>1</sup> PALMA-FERREIRA. Gonçalo Fernandes Trancoso, p. 45.

<sup>2</sup> MIMOSO. *Contos & histórias de proveito & exemplo*: uma obra exemplar, p. 297.

O volume, desprezioso, sem a erudição de seus pares italianos e espanhóis, tomou dimensões que o autor provavelmente não esperava. Sobre ele, Cleonice Berardinelli anota: “Editada, pela primeira vez, em 1575, teve, até 1861, onze edições, enquanto, no mesmo espaço de tempo, *Os Lusíadas* eram impressos doze vezes. A coletânea de histórias estaria destinada a tornar-se um verdadeiro *best-seller* no séc. XVI”.<sup>3</sup> A explicação para o seu inesperado sucesso poderá ser justamente a simplicidade com que o autor nos apresenta as histórias: com fluência linguística, quase a manter com o leitor um tom de conversa, por vezes adaptando cenários estrangeiros para a realidade íntima de Lisboa. Era a primeira vez que se publicava em Portugal um volume de narrativas curtas.

Em meio às histórias de exemplaridade e recato, distribuídas pelas três partes do livro (a primeira, dada à estampa em 1575, e as duas outras, postumamente, em 1585), pelo menos duas delas evidenciam explícita violência sexual contra mulheres, temática inusitada e espinhosa que o nosso contista abordou com relativo realismo e coragem. Nos dois contos (narrativas mais longas, de sabor italiano e renascentista), veem-se nobres brutais e sedentos de luxúria que raptam ou tentam violentar meninas frágeis, virgens e pobres.

Na primeira delas (I 3),<sup>4</sup> uma jovem lavadeira e costureira, durante uma viagem com o irmão, é raptada por um “fidalgo de título”, que a leva a sua casa, tentando despi-la e querendo tomá-la à força, depois de sentir-se recusado e de levemente lhe oferecer riquezas. Heroica, ela consegue se ver livre dele, mas deixa para trás uma camisa do vestido, que o fidalgo deverá usar para reencontrá-la. Tomado de vergonha pelo que fizera, mas especialmente encantado com o gesto virtuoso e estoico da mocinha, nosso fidalgo sai em busca de seu novo amor com o vestido em mãos: agora, anseia pela alma nobre, não mais pela beleza sedutora que o induzira ao mal. Reencontrada em casa, junto de seus familiares, a lavadeira é de novo abordada pelo fidalgo, agora outro homem, que então se oferece à promessa conjugal. Intimidada pelo abismo das diferenças

---

<sup>3</sup> BERARDINELLI. Um *best-seller* do séc. XVI, p. 77.

<sup>4</sup> Nas citações de contos de Trancoso, neste artigo, os números romanos referem-se à parte do livro e os arábicos, ao número do conto na coletânea, conforme a edição de Fernando Ozorio Rodrigues, que apresenta a relação completa das histórias, incluindo os contos proibidos pela Inquisição em 1585.

sociais, ela se apresenta para ser “a menor de sua casa”,<sup>5</sup> mas aceita o papel que se lhe oferece como esposa.

Na segunda história (III 6), uma lavradora, filha de moleiro, é violentamente raptada por Maurício, cavaleiro da casa do duque Alexandre de Médici, nas suas terras em Florença. O jovem nobre, enlouquecido de paixão, atropela a sua ética de cavaleiro e toma a menina por uma presa fácil, a considerar sua condição social: “como ele era tão nobre assi em linagem como em riqueza, pretendeu de a requerer e que o havê-la lhe seria fácil cousa”.<sup>6</sup> Cada vez mais tomado de luxúria, o cavaleiro a mantém aprisionada em um dos quartos de seu castelo, prometendo-lhe riquezas, mas será surpreendido pela visita inesperada de Alexandre de Médici, o duque de Florença, abordado pelas súplicas do moleiro, pai da menina, a lhe pedir justiça. A indignidade de Maurício é exposta publicamente e, como paga da honra, o jovem é obrigado a casar-se com a menina que ele intentara tomar à força.

Será difícil apreender uma suma dos múltiplos universos díspares de Trancoso: personagens de muitas classes sociais, trabalhadores, plebeus, nobres, mulheres, feiticeiras, mercadores (talvez a classe mais representada), eclesiásticos e mesmo reis e rainhas desfilam pelo livro, denunciando um mundo de grande variedade social. Nas duas histórias selecionadas para este estudo, salta à vista uma oposição flagrante entre a ignomínia de jovens nobiliárquicos e a grandeza estoica de mulheres pobres. Não é recurso incomum na obra do contista: Cesarina Donati já observou que, a despeito da diversidade de tipos femininos que circulam pelo livro, a honesta e fiel, com os olhos pregados no chão, pronta a seguir o pai ou o marido, é, de fato, o perfil mais comum; e que, a julgar pela diversidade de tipos sociais, a nobreza em si não garante a virtude: “L’alto lignaggio e la nobilità non sembrano d’altronde granché come garanzia di virtù”.<sup>7</sup>

Na exposição de narrativas notoriamente moralizantes, Trancoso cuidou, ele mesmo, de evidenciar o caráter ético de cada um de seus personagens. Seria uma atitude quase doutrinária: na introdução de cada

---

<sup>5</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, I 3, p. 121

<sup>6</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, III 6, p. 284.

<sup>7</sup> “A alta linhagem e a nobreza, por outro lado, não parecem ser uma garantia de virtude” (DONATI. *Non solo virtuosa: diverse tipologie femminili nella narrativa di Gonçalo Fernandes Trancoso*, p. 124; 127, tradução minha).

conto, põe à luz uma epígrafe, uma espécie de tabuada para servir de sumário do livro, tornando manifesto o seu ensejo didático, sem que o leitor possa se desviar das intenções do autor. Cristina Nobre reconhece que as tabuadas com intertítulos no começo de cada conto, sejam elas inclusões posteriores de editores, sejam inserções do próprio Trancoso, apresentam uma função descritiva, que repercute com determinadas consequências para o leitor, “que parte para uma primeira leitura do texto já com o conhecimento do princípio ético que ecoará em todo o conto”, ou seja, “o sumário do argumento é encabeçado por uma interpretação antecipada do próprio conto”.<sup>8</sup>

Isso quer dizer que o universo social e político de Trancoso está submetido a determinados princípios éticos em que ele possivelmente acredita, ou pelo menos expõe como verdade. Os nobres se desvirtuam, como homens que são, mas acabam por encontrar o caminho que repara os erros causados pelo ímpeto das paixões. Ao final, consolidam a nobreza de que deveriam estar imbuídos, como numa confirmação de um mundo social estável. Finazzi-Agrò denuncia nos *Contos* do escritor português um maniqueísmo moral sempre tendencioso a manifestar “a imagem de um mundo cheio de certezas”.<sup>9</sup> As epígrafes que prenunciam a moralidade dos personagens serão, portanto, testemunhas de seu projeto maniqueísta.

No conto I 3, por exemplo, a epígrafe antecipa que Deus acode “as donzelas obedientes, devotas e virtuosas, que por guardar sua honra se aventuram a perigo da vida”;<sup>10</sup> e no conto III 6, a inscrição revela “de quanto preço é a virtude nas mulheres, especialmente nas donzelas”.<sup>11</sup> Em ambos os casos, seja por interpretação dos editores, seja por intenção do próprio Trancoso, fato é que o leitor é direcionado a ler histórias de mulheres virtuosas, donzelas obedientes e devotas que salvaram sua honra à custa de heroísmo. Em princípio, portanto, não é uma história de homens, mas narrativas tendentes ao elogio da bravura feminina, ou, mais que isso, histórias para o exemplo das mulheres. Afinal, são donzelas que, muito embora anônimas (nenhuma delas tem nome), mostram-se modelo de magnanimidade, em especial a primeira, que arrisca a vida para salvar a honra.

---

<sup>8</sup> NOBRE. *Um texto instrutivo do século XVI de Gonçalo Fernandes Trancoso*, p. 77-78.

<sup>9</sup> FINAZZI-AGRÒ. *A novelística portuguesa do século XVI*, p. 102-103.

<sup>10</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, I 3, p. 117.

<sup>11</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, III 6, p. 283.

Será razoável considerar, portanto, que a função pedagógica dos contos de Trancoso, pelo menos a julgar pela composição de seus estoicos retratos femininos, põe em cena a donzela que deve cumprir uma função de virtude exposta como exemplaridade. São mulheres inegavelmente virtuosas, acima de tudo. A correção dos nobres que decorre da confrontação com a virtude feminina exige uma espécie de “espelho”, ou seja, a correção do mau comportamento nobre se dá por um jogo de comparação e anamnese. Em outros termos, a mulher, ou pelo menos a sua imagem, ou o seu modelo, exige a confrontação do nobre consigo mesmo, a partir do espelho da virtude que o coloca diante do direito ilegítimo de fazer o mal. Essas mulheres são instrumentos para a restauração de uma ordem hereditária, a da nobreza, embora essa ordem não seja própria da condição social delas. Nesse sentido, o desfecho em casamento torna-se coerente dentro da ordem social mais abrangente, não apenas por elas serem patrimônio da família, mas também porque revelam-se espelho de valores na correção e formação de homens.

Emilio Dasí lembra que as histórias de cavalaria, ainda recorrentes na península Ibérica nos tempos de Trancoso, insistiram excessivamente no ato de “ver” e “contemplar” como elementos caracterizadores da admiração de modelos belos e virtuosos, efetivamente como “espelhos de cavaleiros”, a exemplo do *Espejo de caballerías*, de Pedro López de Santa Catalina: “muchos escritores del XVI siguieron considerando que leer o escuchar sus invenciones implicaba para sus lectores u oyentes ‘ver’ la imagen apetecida del ideal”.<sup>12</sup> As donzelas da contística de Trancoso, conforme os exemplos de virtuosidade extraídos das novelas de cavalaria, mostram-se espelhos, objetos de admiração do “ver” e contemplar.

Mas o elogio da donzela honrada e destemida, somado às epígrafes igualmente elogiosas da honestidade e da obediência, pode ser apenas superficial, inclinado sutilmente a encobrir outras questões, estas, sim, vocacionadas ao interesse masculino.

Cristina Nobre, avaliando a inserção de personagens femininas no livro de Trancoso e, naturalmente, considerando o universo histórico do Renascimento português, nota que “o papel da mulher continua a ser, ainda e sempre, o de guardiã de um discurso em que os valores

---

<sup>12</sup> “Muitos escritores do séc. XVI continuaram considerando que ler ou escutar suas invenções implicava para seus leitores ou ouvintes ‘ver’ a imagem apetecida do ideal” (DASÍ. “Ver” y “mirar” en los libros de caballerías, p. 3, tradução minha).

tradicionais continuam a vigorar”.<sup>13</sup> Em outros termos, mais do que sujeito de sua existência social, a mulher, nos princípios da Modernidade, é apenas representativa de um patrimônio, de um bem familiar, e sua figura virgem e recatada ajuda a compor metaforicamente os estratos morais de uma herança a ser preservada. Na história da violência contra mulheres, especificamente na história dos raptos e estupros, pelo menos a considerar os primórdios do mundo moderno, época histórica de nosso escritor português, o roubo da virgindade e a agressão sexual contra meninas impúberes tornam o “pecado” do estupro bem mais culpável, não porque a violência se mostra mais brutal e moralmente repulsiva, mas porque a castidade é patrimônio de família e a perda desse bem significa, ao mesmo tempo, a perda simbólica, ou efetiva, de um pecúlio, de uma herança. É crime que, aos olhos da justiça daquele tempo, ofende bem mais os pais e tutores do que a própria vítima.

De resto, a mitologia e a literatura se veem plenas de histórias de sequestros de mulheres, em que os maridos, pais ou tutores buscam o ressarcimento de seu prejuízo moral em face da violação do patrimônio familiar. A célebre história do rapto das sabinas nas origens da fundação de Roma, por exemplo, narrada por Tito Lívio, na sua *História de Roma (Ab urbe condita)*, e por Plutarco, nas *Vidas paralelas*, é caso semelhante em que mulheres representam os estratos morais de uma herança, tornando-se muito mais o objeto violado do que propriamente o sujeito de uma história de violência.

Georges Vigarello, no seu estudo sobre a violência sexual contra mulheres, explica que, no Antigo Regime na França, a transgressão moral imputada ao estupro, com seus ares de “pecado da luxúria”, acabava por mascarar a violência que nele contém, o que fazia com que à mulher fosse recusado o *status* de sujeito da própria violência:

É exatamente porque o universo da falta, do pecado, está na base do julgamento do Ancien Régime que a violência é pouco notada e a vítima de um estupro logo se torna suspeita: atores penetrados pela blasfêmia, contaminados pelos gestos cometidos, classificados nas categorias da impureza. O olhar dirigido para a transgressão moral é um obstáculo ao olhar dirigido para a transgressão violenta.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> NOBRE. *Um texto instrutivo do século XVI de Gonçalo Fernandes Trancoso*, p. 192.

<sup>14</sup> VIGARELLO. *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*, p. 43.

Outros pecados da luxúria, como a sodomia, a bestialidade e o incesto, eram todos equiparados ao estupro num mesmo plano de julgamento moral, e levavam a punições, eventualmente severas, não pela condenação da violência que neles estava contida, mas pelo desrespeito do ato aos princípios religiosos. No caso do estupro, o desrespeito voltava-se à honra e ao patrimônio da família. Nessa lógica da Era Clássica, a dor da vítima nunca foi exatamente a motivação inicial para a condenação do crime, mas os prejuízos morais de tutores, pais e maridos. Duas consequências disso: “a dor da vítima não é a primeira a ser levada em conta”, e “a moça ‘sem dono’ [...] é logo de início menos protegida”.<sup>15</sup>

Se a consideração for justa, será também sensato entender que os contos I 3 e III 6 de Trancoso lidam mais com a quebra do patrimônio ético da família do que efetivamente com a vitimização e a dor moral da mulher. A honra delas, movida pelo heroísmo e pela determinação estoica, por mais bela e exemplar que seja, é apenas pretexto, ou antes, a representação e o resultado de uma obediência a esse patrimônio. Isso faz com que os contos em análise não sejam exatamente histórias de mulheres, ou para mulheres, mas narrativas de homens, a eles destinadas, para colocar em cena, e em xeque, a composição moral do patrimônio intangível da família.

Mais que histórias para homens, são histórias destinadas a nobres, porque para eles converge um corpo doutrinário de admoestações sobre o amor e a luxúria. Se os raptos fossem homens rústicos, plebeus de segunda categoria, a intenção das narrativas possivelmente teria sido outra. De grandiosa estirpe, Maurício, do conto III 6, e o “fidalgão de título”, do conto I 3, são emblemas de uma nobreza caída na brutalidade, mas a tempo recuperada, seja pelo arrependimento, seja pela reprimenda de seus pares ou superiores. A maldade da nobreza não deve ser legitimamente má, mas apenas o breve passeio por uma escorregadela no vício: é o mal que se repara. Imbuídos do brio e da excelência que, de resto, sempre caracterizaram a sua classe, os fidalgos assumem procedimentos moralmente contraditórios, como o assalto violento à donzela desprotegida e, ao mesmo tempo, o encantamento pela resistência dela. Há algo de sádico e presunçoso neles, pelo menos num primeiro instante, quando ainda tomados pela lascívia. Os privilégios de classe os protegem da punição judicial, e eles sabem disso. Maurício presume

---

<sup>15</sup> VIGARELLO. *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*, p. 52.

que será fácil levar a seu gozo a filha do moleiro, porque suspeita que a pobreza não pode esconder “preços muito maiores”.<sup>16</sup> Caso semelhante de reparação do erro estará, por exemplo, no conto III 8 do livro de Trancoso, em que o nobre e soberbo Felício, ferido na sua honra, mata Pompeio, rapaz de origem humilde escolhido pela princesa Aurélia para casamento. Mas Felício terá tempo para reparar os ímpetos de sua brutalidade, quando, anos depois, terá o ensejo de salvar a mesma princesa das mãos do rei de Aragão, outro nobre que anseia por tomar à força uma mulher e suas riquezas.

A soberba e o senso de superioridade, nos contos aqui selecionados, dão espaço à descoberta surpreendente de que a virtude pode habitar lares mais modestos. Será esta também a descoberta do sádico marquês Valtero (do conto III 5), casado com a humilde e resignada Grisélia, e disposto a colocá-la à prova de suas desconfianças, por meio de métodos estúpidos e inacreditáveis, levando a esposa aos mais desumanos sacrifícios e gestos de humilhação. Herdeira do famoso conto final do *Decameron* (X 10), de Boccaccio, possivelmente por intermédio de Timoneda, essa narrativa é outro exemplo de história para homens colocando em xeque a salvaguarda de suas famílias. Mas é possível que Boccaccio não o tivesse entendido dessa forma. Afinal, Trancoso define o marquês como “homem mancebo dotado de grandes forças e rara gentileza, não menos nobre em virtude que em linhagem”,<sup>17</sup> enquanto Boccaccio o qualifica como homem capaz de “uma estupidez insana”.<sup>18</sup> Mesmo tendo em mãos o modelo livre e desembaraçado do contista italiano, Trancoso prefere a involução moralista: “fundamentada por uma fórmula verbal que se baseia numa concepção de vida estável e conservadora, a lição de moral serve para meditação posterior e para a elaboração de um código de princípios que possa julgar as situações do dia-a-dia”.<sup>19</sup>

Se as histórias aqui selecionadas servem aos homens, especificamente aos nobres, por dizerem respeito à reparação de suas maldades e à salvaguarda do patrimônio familiar, mais do que às angústias femininas, pode-se pensar em alguns contos de Trancoso como

---

<sup>16</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, III 6, p. 284.

<sup>17</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, III 5, p. 276.

<sup>18</sup> BOCCACCIO. *Decameron*, p. 613.

<sup>19</sup> FERRO. Aspectos da recepção do “Decameron” nos “Contos e histórias” de Trancoso, p. 197.

reafirmação e consolidação da honra nobiliárquica, mesmo que boa parte de suas narrativas esteja focalizada no interior das casas de classe média. Manuel Ferro chega a sugerir que o escritor português, ao trazer a seu país as fábulas italianas do Renascimento, é levado a fazer adaptações inevitáveis, ajustando contextos nobres para a vida mercantil burguesa.<sup>20</sup> Sim, mas os nobres continuam sendo o que são: nobres e diferenciados. A educação, e mesmo o amor, nas possibilidades mais idealistas e românticas de interpretação, podem nivelar e aproximar as classes, mas “os nobres continuam a distinguir-se dos outros estados pela sua maneira de estar, pelo seu comportamento e por algumas características exteriores indiciadoras do tipo de educação que tiveram”.<sup>21</sup>

É certo que há histórias no livro de Trancoso que desmentem em parte esse pressuposto: um jovem, filho de mercador, no conto II 2, acaba tornando-se rei da Inglaterra, conquistando a mão da princesa num torneio de cavaleiros, manipulando as armas como o faria um nobre veterano de guerra. Sim, contou com o apoio milagroso de uns santos e precisou passar por cima do preconceito, do fato de que lhe punham “por defeito ser forasteiro e que podia ser que não fosse de casta que a merecesse”.<sup>22</sup> Em outros termos, há um “defeito” em ser filho de mercador num torneio de competidores que primam pelo sangue nobre, e o rapaz precisará provar que é digno daquilo que conquistou. Aqui e ali, vemos outros mercadores ricos, ou mesmo indivíduos pobres e honrados, que se distinguem pela virtude, pela grandeza de caráter, como as mocinhas donzelas e “sem remédio” ultrajadas pelos “lobos carniceiros”, como são definidos os homens de Maurício, no conto III 6.

Mas se a nobreza não é garantia de virtude e se os lares mais modestos reservam a surpresa da honra e do recato, nem por isso a nobreza de sangue deixa de ser um patrimônio nutrido e engalanado pelo requinte civilizatório e pela distinção. Os mercadores e os pobres são moralmente bons, porque servem a um plano religioso e doutrinário de Trancoso, sempre disposto a premiar a justiça e sugerir a salvação da alma. Vitimados pela injustiça social, são recompensados pela justiça de Deus, ou mesmo por dois ou três juizes que acreditam nas virtudes

---

<sup>20</sup> FERRO. Aspectos da recepção do “Decameron” nos “Contos e histórias” de Trancoso, p. 189.

<sup>21</sup> NOBRE. *Um texto instrutivo do século XVI de Gonçalo Fernandes Trancoso*, p. 194.

<sup>22</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, II 2, p. 196.

e na inocência, como no caso do filho mais velho do rico mercador do conto II 16, indivíduo honesto que carregava o castigo de ter se casado sem o consentimento do pai. Acusado de três crimes que não cometera, é inocentado e ainda se torna rico, modelo inevitável de persistência e resignação estoica. Os modestos, ou mesmo os mercadores ricos, são mais ou menos isto: a estampa visível de um catálogo de virtudes que Trancoso expõe como modelos de persistência. Os nobres, ao contrário, são apenas nobres e, ainda que metidos na vergonha da luxúria e da impetuosidade, mostram que a honra é privilégio de sua natureza, essência profunda que se encontra na alma, na formação de uma vida inteira, e que não se apaga por um ou outro pecado da masculinidade.

Trancoso, mesmo adulando os mercadores de seu tempo, em plena época de expansão do império português, concedendo-lhes o recato e a integridade de um patrimônio moral de família, não deixa de aderir também, talvez em conquista literária mais sólida, à velha bandeira aristocrática, motivação renascentista de elogio da nobreza, o que levaria o autor a oferecer o livro à “Rainha Nossa Senhora”, Dona Catarina, irmã do imperador Carlos V e esposa do rei D. João III. Nesse sentido, Trancoso não será diferente de um sem-número de poetas e escritores de seu tempo, desde Gil Vicente, para os quais o plano cultural e político da nobreza, projeto essencialmente renascentista, previa um quadro de diferenciações éticas do cortesão.

Escrevendo na segunda metade do século XVI, possivelmente logo depois da peste de 1569 em Lisboa, a julgar pelo que ele próprio afirma no prólogo da primeira edição, Trancoso mostra-se o herdeiro de um antigo programa ético e filosófico que se formava na intelectualidade portuguesa desde o século anterior. Michelle Souza e Silva, em seu estudo sobre a tratadística moral do quatrocentismo português, considera que esse cenário de fim da Idade Média, posterior aos acontecimentos do Interregno de 1385, compõe uma espécie de reconfiguração da moral cristã, especialmente abordada pelos próprios governantes, em textos como *O livro da montaria* (1415-1433), de D. João I, o *Livro da virtuosa benfeitoria* (1418-1425), do Infante D. Pedro, e talvez o mais impactante deles, o *Leal conselheiro* (1437-1438), do rei D. Duarte.

Somados aos tratados religiosos anônimos da mesma época, como o *Bosco deleitoso* e o *Horto do esposo*, síntese do pensamento espiritual do Mosteiro de Alcobaça, os livros de filosofia moral escritos pelos soberanos compõem o grande projeto político e filosófico autóctone que

será a base do pensamento renascentista português. No todo, propõem uma síntese entre a ética cristã e o estoicismo de Sêneca, oferecendo uma filosofia da prática cotidiana apoiada no regramento dos costumes, na salvação da alma, nos cuidados de si e no controle dos ímpetus do corpo.<sup>23</sup> O programa dos soberanos de Avis, consolidando a legitimação política da casa que assumira o poder régio no final do século XIV, é um plano doutrinário essencialmente nobre, ainda que tomado por uma moral estoica e religiosa:

[...] a nobreza se destaca nessa construção moral, tanto por serem os seus membros os destinatários privilegiados dos tratados doutrinários, quanto pela sua fixidez, dada pela hereditariedade, o que permite vasculhar suas práticas e condutas. A nobreza de corte diferencia-se pelo uso dos seus poderes senhoriais, pelo poder econômico, por suas funções na defesa do Estado e, sobretudo, pela proximidade com o rei, o que lhes possibilita o recebimento dos benefícios.<sup>24</sup>

Os rastros do programa filosófico de Avis são visíveis ainda no tempo de Trancoso, passando pelo fervor religioso e militar de D. Sebastião e, de certa forma, encontrando seu fortalecimento por influência do corpo doutrinário renascentista da Europa. No campo de uma moral filosófica elitista, por exemplo, D. Duarte, no *Leal conselheiro*, pelos idos da primeira metade do século XV, deixava claro que seu livro era escrito para o proveito de poucos: “escrevo para vós e outras pessoas de corte”, ele afirma no capítulo 53 de seu tratado.<sup>25</sup> D. Duarte, obediente à moral católica, mas antecipando recursos do Humanismo que terá voga no fim de seu século, parece ter sido o “rei filósofo”, como muitos o viram, ainda que ele não pretendesse nem ousasse a exposição sistemática de uma filosofia, pois buscava não mais que apontamentos para a prática da vida cotidiana. Mas tinha olhos postos na vigilância da nobreza. Ao expor a teoria das quatro vontades da alma (a carnal, a espiritual, a tibia e a virtuosa), por exemplo, afirma com severidade que os cavaleiros e defensores do Estado com “tibia vontade” deveriam ser mais dignos de

---

<sup>23</sup> SOUZA E SILVA. *Ler e ser virtuoso no século XV*, p. 21.

<sup>24</sup> SOUZA E SILVA. *Ler e ser virtuoso no século XV*, p. 70.

<sup>25</sup> D. DUARTE. *Leal conselheiro*, p. 262.

“lavar e criarem bestas e gados”.<sup>26</sup> O puxão de orelha era uma evidência: o rei projetava para sua nobreza um programa moral destinado às almas de vontade virtuosa, não aos fracos levados à tentação.

O rei da casa de Avis, católico moralista e pedagogo, escrevendo aos nobres, visando os cuidados e a prática da virtude entre seus pares, não deixaria de se preocupar com uma sistematização rigorosa dos pecados estabelecidos pela Igreja, e naturalmente o fará em mais da metade de seu texto. E depois de colocar em pauta o pecado da luxúria, no capítulo 30 de seu livro, conforme as obviedades que o gênero permite, inova com dados adicionais no capítulo 47, referindo-se às sutilezas desse pecado ao extrair um excerto de Tomás de Aquino sobre o “perigo da conversação das mulheres espirituais”.<sup>27</sup> Era o contributo à misoginia de seu tempo: é sempre ameaça previsível manter conversação com as mulheres, mesmo as mais espiritualizadas, pois que os “escárnios e enganos” do diabo se demonstram especialmente nas mulheres.<sup>28</sup> Será como dizer que a luxúria, mesmo sendo pecado cometido pelos homens, no ímpeto das paixões, na brutalidade da hora, é sempre o engano do diabo contido na instável natureza das mulheres. D. Duarte, e mesmo o Infante D. Pedro, são discípulos do estoicismo medieval, e para eles a virtude (*virtus*) é coisa de homens. E nobres.

As narrativas I 3 e III 6 dos *Contos e histórias de proveito e exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso, mudam razoavelmente as suas feições quando entendemos que o autor é também um discípulo do estoicismo medieval e possível leitor dos reis filósofos da casa de Avis. Sêneca, Cícero e os padres da Igreja podem lhe ter chegado por vias indiretas, mas o suficiente para definir um programa de moralidades. Os contos referidos são também, a exemplo do tratado de D. Duarte, um puxão de orelha para os nobres tomados de luxúria e incapazes de conter o seu ímpeto. O discurso da mocinha raptada por Maurício, no conto III 6, é duro e pontuado de uma sobriedade constrangedora: “não

---

<sup>26</sup> D. DUARTE. *Leal conselheiro*, p. 46.

<sup>27</sup> Uma nota de Joseph M. Piel para uma edição crítica do *Leal conselheiro*, de D. Duarte, mantida por João Morais Barbosa, esclarece o seguinte sobre o capítulo 47: “este capítulo é constituído pela tradução bastante livre, ou antes pela paráfrase de um trecho do opúsculo ‘De modo confitendi, et de puritate conscientiae’, atribuído a São Tomás de Aquino, que no original latino [...] se intitula: ‘De periculo familiaritatis dominarum, vel mulierum’, p. 189” (DUARTE, *Leal conselheiro*, p. 232, nota).

<sup>28</sup> D. DUARTE. *Leal conselheiro*, p. 235.

sei pera que quereis, por um fraco apetite, pôr tamanha nódoa em quem vós sois”, ela diz ao cavaleiro raptador. E mais: “digo que em vós não se acha senão um ânimo pusilânime, ãa vontade fementida, um coração de baixo e vil preço”. E mais ainda: “E vós, senhor, cuidais que a probreza de meus hábitos tem encoberto menos virtude que os ricos e soberbos vestidos das grandes senhoras”.<sup>29</sup> O mesmo fará a lavadeira raptada pelo “fidalgo de título”, ao lhe jogar à cara que “não quisesse sujar a nobreza e grande linhagem donde vinha”.<sup>30</sup>

A resposta do cavaleiro moralmente humilhado pela filha do moleiro, seguindo uma imitação empobrecida do discurso petrarquista do amor, em que a amada esquiva deveria dar remédio aos males do amante, não convence. O nobre se torna mal, indivíduo de baixo e vil preço. Só o arrependimento ou a reprimenda de superiores, somados a uma atitude remediadora, poderá consertar o imperdoável desacerto. Boccaccio, de resto um escritor de tendência aristocratizante, pensou um nobilíssimo rei Carlos, no conto X 6 do *Decameron*, um monarca flagrado numa paixão incontrolável por duas mocinhas gêmeas, mas tomado de vergonha e decidido a pôr fim a seu tormento: vence os ímpetos de sua paixão e casa as meninas com dois fidalgos da corte. É história de virtudes estoicas: resignação, vontade virtuosa (como dirá D. Duarte), controle dos ímpetos.

Os nobres de Trancoso aqui analisados não foram tão nobres, mas tiveram tempo de consertar o estrago que fizeram – o primeiro, tomado de vergonha pela superioridade das virtudes da menina, o segundo, ferido nos brios pela admoestação de um seu superior. Sórdidos e lascivos muito embora, são indivíduos que mostram que por trás da fachada de soberba e brutalidade, existe a essência do que é ser nobre. Afinal, no “fidalgo de título” do conto I 3, a face do homem lascivo é inteiramente apagada pela face do nobre sensibilizado pela determinação estoica da jovem lavadeira. As reprimendas de D. Duarte podem ter tido reflexos tardios nos contos do escritor português. Sim, mais que narrativas sobre a dor de mulheres raptadas e coagidas, trata-se de histórias sobre como a nobreza deve provar e passar a limpo suas velhas estratégias de diferenciação social: a polidez, o requinte, a virtude, a civilidade, o controle de si. Conforme aqui já se disse, a maldade da nobreza não é essencialmente má, é fogo impetuoso que se repara pela fidalguia da classe.

<sup>29</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, III 6, p. 286.

<sup>30</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, I 3, p. 119.

Para o leitor moderno, é possível que o desenlace das tramas soe como algo inadmissível. Ao cabo das peripécias, as moças ainda são levadas a casar com os seus próprios agressores. Mais que isso: mostram-se felizes com a “punição” deles e (horror dos horrores) sentem-se até mesmo indignas do casamento. No caso da filha do moleiro, por exemplo, o narrador nos diz que “o prazer da pobre donzela era tamanho que bem o dava a mostrar no contentamento de seu rosto”.<sup>31</sup> A lavadeira do conto I 3, num rasgo de auto-humilhação que lembra a Griselda de Boccaccio (a Grisélia de Trancoso, do conto III 3), chega a pedir ao fidalgo que ele a mande como “a menor de sua casa”, aceitando e incorporando o discurso social segregativo da Era Clássica, a partir da máxima “eu não mereço”.<sup>32</sup>

As imposições sociais são rígidas, inevitáveis, e Trancoso devia saber que seus enredos são inverossímeis. Georges Vigarello, no estudo já mencionado, aponta para os velhos privilégios de classe e para a impunidade dos crimes envolvendo a fidalguia: a brutalidade física contra a doméstica será “discretamente” negligenciada pelas autoridades.<sup>33</sup> Mas Trancoso, que por vezes se aproxima das idealizações sociais do conto de fadas (o conto I 3, por exemplo, sugere rápida analogia com a Cinderela), não busca a verossimilhança, mas um modelo de virtuosidade nobre a ser ostentado nos seus enredos.

Sim, os desenlaces são surpreendentes e inadmissíveis para o leitor moderno, mas apenas na medida em que hoje compreendemos o rapto e a violência contra mulheres exatamente como aquilo que são: uma violência contra mulheres. No entanto, se o papel social da mulher for interpretado como representação simbólica de um patrimônio familiar, uma espécie de composição dos estratos morais de uma herança a ser preservada, será justo compreender que os raptos deverão ressarcir as suas vítimas, comprometendo-se ao casamento – esta talvez a situação mais historicamente romântica e inverossímil de Trancoso.

Por essa lógica social da época renascentista, o “castigo” que o duque Alexandre de Médici impõe a Maurício, no conto III 6, é fazer com que o jovem se sinta obrigado ao compromisso da legitimidade conjugal, quando ele queria apenas o gozo e a diversão sexual na classe baixa. Afinal, o matrimônio deverá implicar fiança ao pai da menina,

---

<sup>31</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, III 6, p. 292.

<sup>32</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, I 3, p. 121.

<sup>33</sup> VIGARELLO. *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*, p. 26.

legalidade jurídica e religiosa, direitos de sucessão e, acima de tudo, herança. Ademais, a filha do moleiro, humilde e órfã de mãe, ficava agora “alevantada em honra e estado”, ressarcimento razoável para sua condição de “moça tão pobre de remédio”,<sup>34</sup> pelo menos a julgar pela já referida lógica social da época histórica em questão. Assim dito, pode soar efetivamente como punição, se o jovem queria apenas se divertir, ainda que ele faça um belo, mas não muito convincente, discurso sobre o amor diante da vítima aprisionada. As imposições jurídicas do duque de Médici, bem como o discurso que antecede a sua sentença, para além do rigor na aplicação da lei, sugerem, antes de tudo, a consciência de que Maurício buscava tão somente a lascívia pecaminosa: “E daqui por diante a estimareis e lhe quereis tanto quanto até agora lhe mostráveis querer pera outro fim”.<sup>35</sup> O jovem, que esperava não menos que a morte (sentença improvável para a sua condição social e para as circunstâncias jurídicas do caso), deita-se aos pés do duque e chora palavras de gratidão, demonstração retórica de arrependimento, depois do silêncio revelador de sua vergonha. Arrependimento e vergonha? Mas isso é suposição do leitor, porque o narrador nada diz sobre a conduta de Maurício: o rapaz terá evidenciado publicamente o vexame de seu ato? O casamento na classe baixa, de toda forma, não parece ter perturbado os ânimos do cavaleiro. Afinal, “os desposados e novos casados viveram em muita paz e amor muito anos, de que houveram filhos [...]”.<sup>36</sup>

Já o “fidalgo de título” do conto I 3 revela contrição mais elevada. Sem a advertência de superiores, sem a imposição e o rigor da lei, busca ele mesmo reparar o seu erro, pelo reconhecimento das virtudes da mocinha raptada. Comovido e ostentando um gesto de auto-humilhação, o rapaz faz promessas conjugais de altas virtudes, que ela entende como “grandes mercês” que ele oferece. As motivações éticas do conto serão as mesmas: o castigo à nobreza que buscava um passeio luxurioso e vexatório pela classe baixa, o arrependimento, o acordo, o pacto consensual, a ascensão social da menina, o final feliz.

Não fossem as cenas de violência, Trancoso teria escrito contos de fadas, em que o príncipe se encanta pela beleza e pelas virtudes da mocinha pobre. Mas os contos em análise significam bem mais que isso.

---

<sup>34</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, III 6, p. 292.

<sup>35</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, III 6, p. 292.

<sup>36</sup> TRANCOSO. *Contos e histórias de proveito e exemplo*, III 6, p. 292.

São histórias que, além de colocar em pauta o heroísmo de mulheres estoicas e honradas, espelhos de caráter e virtude, representam, antes de tudo, boas oportunidades para que a nobreza masculina possa ostentar sua grandeza de caráter e o acervo de suas virtudes e dignidades, seja pelo arrependimento, seja pela capacidade de se encantar com a força determinante dos humilhados. Mas se as mulheres, naquele cenário histórico, representam a imagem guardiã de um discurso da tradição, é razoável compreender que elas, a despeito de sua imagem como espelho das correções e emendas da brutalidade de homens nobres, entram em cena para cumprir o papel de um bem roubado, um patrimônio de família violado por uma nobreza caída no mal, mas a tempo recuperada. Apesar do heroísmo que às mulheres é atribuído, parece mesmo que elas entram em cena como forma de se representar um objeto perdido e restituído aos pais ou tutores, para além de seu papel de espelho das virtudes. Depois de ultrajadas e violentadas, aceitam o casamento com seus próprios agressores, não apenas porque agora os rapazes são outros, mais sensíveis e mais virtuosos, mas, sobretudo, porque estão dispostos ao ressarcimento de um prejuízo moral da família. Ao fim, elas podem se orgulhar de suas histórias: saíram honradas, mesmo tendo de levar ao leito conjugal aqueles que as violentaram.

## **Referências**

BERARDINELLI, Cleonice. Um *best-seller* do século XVI. In: \_\_\_\_\_. *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985. p. 77-80.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.

DASÍ, Emilio J. Sales. “Ver” y “mirar” en los libros de caballerías. *Thesaurus* – Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, tomo XIV, n. 1, 1999, p. 1-34.

DONATI, Cesarina. Non solo virtuosa: diverse tipologie femminili nella narrativa di Gonçalo Fernandes Trancoso. *Revista de Letras*, Vila Real, v. 2, n. 8, p. 123-134, dez. 2009.

DUARTE, Dom. *Leal conselheiro*. Ed. João Maria Barbosa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

FERRO, Manuel. Aspectos da recepção do “Decameron” nos “Contos e histórias” de Trancoso. Separata de *Estudos Italianos em Portugal*, n. 51-53, p. 179-206, 1988-1990.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *A novelística portuguesa do século XVI*. Trad. Carlos Moura. Amadora: Ministério da Educação e Cultura, 1978.

MIMOSO, Anabela. *Contos & histórias de proveito & exemplo: uma obra exemplar*. *Línguas e Literaturas* – Revista da Faculdade de Letras do Porto, v. 15, p. 259-329, 1998.

NOBRE, Cristina. *Um texto instrutivo do século XVI de Gonçalo Fernandes Trancoso*. Leiria: Magno Edições, 1999.

PALMA-FERREIRA, João. Gonçalo Fernandes Trancoso. In: \_\_\_\_\_. *Obscuros e marginados: estudos de cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980. p. 29-83.

SOUZA E SILVA, Michelle. *Ler e ser virtuoso no século XV*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

TRANCOSO, Gonçalo Fernandes. *Contos e histórias de proveito e exemplo*. Ed. Fernando Ozorio Rodrigues. Niterói: Editora da UFF, 2013.

VIGARELLO, Georges. *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

## **Le viol, une variable du mal dans quelques romans camerounais**

### ***Rape, a variable of evil in some Cameroonian novels***

Pierre Suzanne Eyenga Onana

Université de Yaoundé I, Yaoundé / Cameroun

eyenga\_pierre@yahoo.fr

**Résumé :** Dans l’imaginaire féministe contemporain présent dans les œuvres de Francis Bebey, Evelyne Mpoudi Ngolle et Angéline Solange Bonono, violer la femme revient à néantiser son droit à l’existence, en remettant en cause son statut d’être humain nanti des droits inaliénables tels que fixés par un code social de bonne conduite. Dès lors, il devient intéressant de cerner les contours de l’acte de violer comme déclinaison du mal. Pourquoi contraindre une femme à entretenir avec vous un acte intime alors qu’elle n’y consent pas ? N’est-il pas opérant d’inférer que le viol traduit l’assujettissement de la femme dans une société phallocratique où sévit le mal puisque celle-ci n’est jamais sujette de son corps au point d’en disposer à sa guise ? Autrement dit, l’acte de violer ne témoigne-t-il pas que les biais androcentriques restent de mise dans un monde contemporain englué dans des batailles sexistes incessantes et qu’il convient de poursuivre le combat féministe aux fins de les exorciser ? Pour répondre à ces questions, la lecture de l’explicite et de l’implicite inspirée de la sociocritique de Pierre Barbéris nous sera d’un grand apport dans l’analyse des œuvres de ces trois auteurs africains.

**Mots-clés :** imaginaire féministe ; Francis Bebey ; Evelyne Mpoudi Ngolle ; Angéline Solange Bonono ; viol ; sociocritique.

**Abstract:** In the contemporary feminist imagination present in the works of Francis Bebey, Evelyne Mpoudi Ngolle and Angéline Solange Bonono, violating the woman is tantamount to denying her right to exist by questioning her status as a human being

with rights Inalienable as set out in a social code of good conduct. From then on, it becomes interesting to define the contours of the act of violating as the declination of the evil. Why force a woman to maintain an intimate act with you when she does not consent? Is it not an operation to infer that rape reflects the subjugation of woman in a phallocratic society where evil is rampant because it is never subject to its body to the point of disposing of it as it pleases ? In other words, does the act of rape not testify that the androcentric biases remain in a contemporary world engulfed in endless sexist battles and that it is appropriate to continue the feminist struggle to exorcise them? To answer these questions, reading the explicit and implicit inspired by the sociocritic of Pierre Barbéris will be of great help in the analysis of the works of these three African authors.

**Keywords:** feminist imagination; Francis Bebey; Evelyne Mpoudi Ngolle; Angéline Solange Bonono; rape; sociocriticism.

Recebido em: 5 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 15 de maio de 2017.

## Introduction

Geste par lequel une personne contraint l'autre à un acte sexuel au moyen de la force, par surprise, menace ou ruse, bref, sans le consentement de ce dernier, le viol constitue au XXI<sup>ème</sup> siècle un crime dans la plupart des législations. D'après le *Code pénal* (belge) par exemple, est considéré comme crime de viol, tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit et par quelque moyen que ce soit, commis sur une personne qui n'y consent pas. Dans le même ordre d'idées, on dira qu'il n'y a pas consentement notamment lorsque l'acte a été imposé par violence, contrainte ou ruse, ou a été rendu possible en raison d'une infirmité ou d'une déficience physique ou mentale de la victime.

Dans l'imaginaire féministe contemporain présent dans les récits de Francis Bebey (1929-2001), Evelyne Mpoudi Ngolle (1953-) et d'Angéline Solange Bonono (1975-), le viol est considéré comme une occultation de la liberté féminine, une transgression affichée de la dignité de la femme. De ce point de vue, violer la femme s'assimile alors à néantiser son droit à l'existence, en remettant en cause son statut d'être humain nanti des droits inaliénables tels que fixés par un code social de bonne conduite. Ce code n'est autre que la Charte des droits

de l'homme,<sup>1</sup> laquelle dispose et prescrit le respect impératif des droits des êtres humains à leur naissance sans discrimination ni de sexe, ni de genre, ni de religion.

Dès lors, le questionnement ci-après devient intéressant aux fins de mieux cerner les contours de l'acte de violer appréhendé comme une déclinaison du mal. Pourquoi contraindre une femme à entretenir avec vous un acte intime alors qu'elle n'y consent pas ? N'est-il pas opérant d'inférer que le viol traduit l'assujettissement de la femme dans une société phallogratique où sévit le mal puisque celle-ci n'est jamais sujette de son corps au point d'en disposer à sa guise ? Autrement dit, l'acte de violer ne témoigne-t-il pas que les biais androcentriques restent de mise dans un monde contemporain englué dans des batailles sexistes incessantes et qu'il convient de poursuivre le combat féministe aux fins de les exorciser ?

Pour répondre à ces questions, la sociocritique de Pierre Barbéris nous sera d'un grand apport en ceci qu'elle « interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient du texte ».<sup>2</sup> Elle désigne, par ailleurs, « la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte : il n'existerait pas sans le réel, et le réel à la limite, aurait existé sans lui ».<sup>3</sup>

Deux moments stratégiques sous-tendent cette démarche sociocritique telle que conceptualisée par Pierre Barbéris : la lecture de *l'explicite* et celle de *l'implicite*.

## 1 Le viol : approche explicite d'un mal social

Pour Pierre Barbéris, la lecture de l'explicite consiste à « traquer dans le texte ce qui [...] se trouve *dit* ou dénoté, ce qui travaille dans deux directions : relecture du texte et critique des non-lectures et de leurs raisons ».<sup>4</sup> Dans cette première partie, on montre que le viol est un mal qui avilie le corps de la victime et vilipende la femme, catégorie du genre alors considérée comme « deuxième sexe »,<sup>5</sup> c'est-à-dire le sexe dit faible.

<sup>1</sup> BARRET-KRIEGEL, Blandine. *Les Droits de l'homme et le droit naturel*.

<sup>2</sup> DUCHET. *Sociocritique*, p. 4.

<sup>3</sup> BARBÉRIS. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, p. 123.

<sup>4</sup> DUCHET. *Sociocritique*, p. 140.

<sup>5</sup> BEAUVOIR. *Le Deuxième Sexe*, p. 14.

### 1.1 Le viol, une modalisation du mal comme pratique pédophile

Variante du viol, la pédophilie se traduit par la violation des droits de l'enfant par un adulte bien conscient du mal qu'il cause par l'abjection de son acte sexuel à une gamine innocente. Alors qu'il a la lourde charge d'assurer la formation d'Edna, son élève de huit ans, l'instituteur Bunefo use de flatteries pour la violer un soir ainsi que le relate la jeune fille à sa grand-mère Mam dans *La Poupée ashanti* : « il m'a dit : tu es jolie, Edna, et je t'aime beaucoup. Viens avec moi, je vais te montrer chez moi ». <sup>6</sup> Si, d'une part, le style direct que convoque la jeune fille pour relater les faits tels qu'ils se sont déroulés illustre à première vue le souvenir resté gravé dans sa mémoire, à y regarder de près, il dévoile les stratégies patientes mises en œuvre par son maître pour la séduire sur la durée. Pour Mendo Ze, dans le style direct « l'énoncé est reproduit sous la forme exacte qu'il prend dans la parole ou dans la pensée. Le locuteur se substitue au narrateur ». <sup>7</sup> Dans le cas d'espèce, l'énoncé au style direct est annoncé par un terme introducteur, « dire », souligné par une incise, « il m'a dit », pour inscrire le fait narré dans une réalité imaginaire et susciter un effet de réel. De sorte que la figure du bourreau incarnée par Bunefo échappe à l'élève désormais corrompue par le cadeau reçu, puisque Edna n'en retient que le côté affable et débonnaire de son enseignant. Le ton nostalgique qu'elle adopte suite à la question que lui pose sa grand-mère quant à savoir si elle s'était rendue chez son maître, dévoile l'extrême naïveté de cette fille devant le grave malheur qui la guettait pourtant : « j'y suis allée, [...] plusieurs fois, surtout les après-midi où tu n'étais pas là [...], oh, il était gentil, et la première fois, il m'a donné des bonbons ». <sup>8</sup>

La geste de l'instituteur s'assimile à bien y regarder à un détournement de mineur, car Edna n'a pas encore atteint l'âge de la maturité au moment où se déroulent les tristes événements de sa vie. Ce détournement prend de l'ampleur quand la jeune fille offre sa virginité à son maître en narrant l'acte de viol avec un courage déconcertant : « il m'a dit ... que... cela... fait toujours mal au début. Mais, après, ça va mieux ». <sup>9</sup> Les points de suspension qui ponctuent le discours de la jeune

<sup>6</sup> BEBEY. *La Poupée ashanti*, p. 48.

<sup>7</sup> MENDO ZE. *La Prose romanesque de Ferdinand Oyono* : essai de stylistique textuelle et d'analyse ethno-structurale, p. 158.

<sup>8</sup> BEBEY. *La Poupée ashanti*, p. 48.

<sup>9</sup> BEBEY. *La Poupée ashanti*, p. 49.

filles montrent à quel point elle est encore innocente, tant par euphémisme, elle n'ose pas prononcer de vive voix des mots jugés tabous en face de ses parents. La preuve en est d'ailleurs que bien que sa grand-mère fonde en larmes en se représentant certainement la gravité du mal commis sur sa petite-fille par l'instituteur, Edna peine à réaliser l'ampleur des dégâts subis :

Mam s'effondra dans un fauteuil et se mit à sangloter, Edna, debout, regardait et entendait tout cela sans très bien comprendre. Il est vrai qu'elle n'avait pas osé dire ce que M. Bunefo lui avait fait, mais en réalité, c'était surtout parce qu'on lui avait fait comprendre que ces choses ne se disent point. Quant à elle, elle ne savait pas qu'elle avait à proprement parler mal agi.<sup>10</sup>

Le mal subi par la fille étend ainsi ses tentacules jusque dans le psychisme de ses grands-parents. D'une part, il est psychologique du moment où il détruit définitivement les sentiments d'amitié que la famille d'Edna s'était crue en devoir de nouer avec l'instituteur Bunefo. D'ailleurs, si le narrateur omniscient ne pousse pas plus loin le récit des faits en montrant, par exemple, les conséquences du viol d'Edna sur la vie socio-professionnelle de son maître, il convient tout de même de souligner que le viol en tant que mal social génère d'autres maux et induit des crises encore plus graves à l'instar de l'abandon pur et simple de l'école par l'apprenante Edna, qui, sur le coup, quittera les bancs et deviendra aussitôt une apprentie vendeuse du marché, aux côtés de Mam sa grand-mère. Voilà pourquoi le narrateur souligne à grands traits que : « à partir de cet événement, Edna devint femme du marché, aux côtés de Mam qui ne voulut plus jamais se séparer de la fille de son sein, désormais destinée à la remplacer le cas échéant ».<sup>11</sup>

## **1.2 Un lugubre et incestueux rituel : violer sa propre fille**

L'acte de violer n'est pas innocent : il est toujours motivé par un enjeu précis. Si très souvent il traduit le désir vicieux du bourreau d'assouvir ses instincts libidineux auprès d'une victime non consentante, ce geste peut en outre être mû par des raisons maléfiques. Dans ce cas,

---

<sup>10</sup> BEBEY. *La Poupée ashanti*, p. 50.

<sup>11</sup> BEBEY. *La Poupée ashanti*, p. 50.

le viol sert tout juste de tremplin au bourreau en vue de parvenir à des fins parfois inavouées. Telle est la situation lisible dans *Sous la cendre, le feu* d'Evelyne Mpoudi Ngolle. Dans ce récit, Djibril Mohammadou commet un inceste : il viole Fanny, sa fille adoptive, la première fille de sa femme, celle qu'il a pourtant élevée comme son propre enfant. Son acte criminel déteint sur la santé de sa femme qui devient confuse, tant elle avait toujours vu en cet homme un bon mari et père de famille. Dans la tradition africaine, la paternité ne saurait s'étendre ou se réduire au seul géniteur de l'enfant ; elle intègre aussi bien tous ceux qui l'élèvent. C'est en raison de cela que l'acte odieux posé par Djibril résume le drame intérieur que vit son épouse suite à la révélation par sa fille du forfait de son père : « tout mon problème est là : dans le contraste entre Djibril tel qu'il se montre aux autres et le Djibril réel que je pense être la seule à connaître. C'est ahurissant qu'un individu soit capable d'une telle duplicité ».<sup>12</sup>

Le mal qu'endurent Mina et sa fille provient de la même source destructrice de l'harmonie familiale. Ce mal se cristallise peu à peu dans la prise de conscience par Fanny de l'acte ignoble qu'elle avait négligemment posé avec son père. Mesurant l'ampleur de l'inceste commis, elle fond en larmes en se jetant dans les bras de sa génitrice. Au sujet de l'affront subi par Fanny au moment d'apprendre avec stupeur de sa mère qu'« on ne fait pas l'amour avec son père, ni avec son frère, ni avec aucun homme de la même famille que soi-même »,<sup>13</sup> Mina raconte en effet qu'« elle tenait sa tête obstinément cachée dans les plis de ma jupe et ne voulait plus relever le visage ».<sup>14</sup> La douleur de Fanny se lit au remords qui la traverse de part en part, lequel s'enracine dans l'auto-culpabilité née de la gravité de l'acte posé. Sa mère relate que : « elle a soutenu mon regard, les yeux luisant de larmes, et a déclaré d'une voix blanche : parce que ... papa l'a fait avec moi, un vendredi, quand j'étais avec lui à l'étude, je ... ».<sup>15</sup> Au nom de la complicité qui lie la mère à sa fille, la douleur de la fille se transforme en un mal sensible, en une peine indicible pour la mère, si l'on en juge par les différents états d'âme déplorables dans lesquels elle se trouve par la suite innervée : « je

<sup>12</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 7.

<sup>13</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 196.

<sup>14</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 196.

<sup>15</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 196.

ne voulais pas croire à ce que mon esprit commençait à comprendre. Je ne pouvais pas accepter une monstruosité pareille. Mes mains, mon corps tout entier, tremblaient quand, au bout de quelques minutes, j'ai soulevé doucement la tête de Fanny ».<sup>16</sup> Mina verse désormais dans un questionnement rhétorique, « question rhétorique ou question de style »,<sup>17</sup> n'appelant pas de réponse, qu'elle formule à l'endroit du docteur psychiatre comme pour afficher son dépit. Il révèle la teneur d'une colère qui traduit le mal qu'elle ressent aux tréfonds de ses entrailles suite aux révélations de sa fille : « que vais-je faire maintenant, Docteur ? Dites-moi comment je peux regarder Djibril encore ? Vous l'auriez cru capable d'une telle chose ? ».<sup>18</sup>

En manifestant « un accès de colère incontrôlable »,<sup>19</sup> notamment en cassant tout dans la clinique où elle se trouve internée, Mina exprime son ras-le-bol et traduit le dépit dans lequel elle baigne suite aux infidélités répétées de son père, et au viol de sa fille par son époux. Les trois points de suspension qui achèvent le propos qu'elle destine au docteur Lobé sont caractéristiques de l'immensité de la hargne qui l'anime : « ce n'est qu'un hypocrite, un salaud de la pire espèce, un ... ».<sup>20</sup>

À bien y regarder, pourtant, le mal cruel que cause Djibril à sa famille nucléaire n'est pas sans motivation. Il est le fruit d'une grave manipulation. Il résulte notamment des conseils insidieux des frères musulmans du violeur qui, s'appuyant sur des traditions nordistes rétrogrades, l'entraînent dans les sentiers putrides de l'inconduite familiale notoire, c'est-à-dire vers une gestion calamiteuse et phallogratique de son foyer conjugal. C'est d'ailleurs ce qui explique pourquoi Mina cesse d'être pour son époux la belle fleur digne d'entretien, pour revêtir le diadème de l'épouse-esclave, celle qui est assimilée à un vulgaire objet qu'on utilise à sa guise sans jamais avoir l'idée de l'exhiber en public. Nourri des conseils de ses frères et cédant à leur influence sur sa relation de couple, Djibril abuse de sa fille sous le fallacieux prétexte de faire fructifier des affaires. Narratrice homo-autodiégétique, puisqu'elle est en même temps impliquée dans son propre récit en tant que personnage

<sup>16</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 196.

<sup>17</sup> ROBRIEUX. *Rhétorique et argumentation*, p. 116.

<sup>18</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 197.

<sup>19</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 197.

<sup>20</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 197.

principal, Mina, l'épouse désabusée, livre ainsi la teneur des atrocités endurées :

Un de ses frères, ces fameux frères dont j'avais déjà obtenu de Djibril la promesse qu'il arrêterait de les fréquenter, a amené Djibril à consulter un féticheur dans le but de faire fructifier ses affaires qui, d'après lui, ne marchaient pas encore aussi bien qu'il l'aurait souhaité.<sup>21</sup>

C'est donc à la suite de cette rencontre maléfique avec le voyant que le chef de famille Djibril consentira à remplir les conditionnalités à lui posées, comme l'affirme son épouse explorée : « ce féticheur a promis à Djibril qu'il deviendrait très rapidement riche s'il acceptait de des soumettre à ses exigences : Djibril dut lui donner une somme de 100.000 francs, en plus, il devait coucher avec une fille impubère de sa famille ». <sup>22</sup> Le viol commis revêt ainsi un enjeu pécuniaire en ceci que l'intentionnalité de Djibril n'est pas de faire du mal à sa fille, mais de l'utiliser comme moyen pour parvenir à des fins inavouées : s'enrichir illicitement, en sacrifiant l'honneur et la dignité culturels à l'aune des égoïsmes capitalistes.

## 2 L'implicite du paradigme viol

La grande capacité de la littérature repose sur le discours éthique qu'elle véhicule d'un texte à l'autre dans le sens de conjurer le mal subi par la gent féminine. Celui des écrivains féministes convie les agresseurs sexuels ancrés dans des pratiques sexuelles machistes, à laisser à la femme l'entière responsabilité et la pleine gestion de son corps, c'est-à-dire le soin d'en disposer à sa guise. Autrement dit, l'acte de violer, en tant que déclinaison des biais androcentriques, secrète une dose de malaise non sans remettre au jour les batailles sexistes incessantes dans lesquelles reste englué le monde contemporain. Parce qu'il porte atteinte aux corps des victimes, affecte profondément leur psychologie, les avilie et les réifie, ce mal mérite à l'urgence d'être conjuré par la femme elle-même pour qu'elle cesse d'être complice d'une auto-infériorisation préjudiciable à son sexe. En tant qu'obstacle substantiel à la quête de liberté féminine,

<sup>21</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 202.

<sup>22</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 202.

le viol atteste alors que les femmes restent en proie aux vicissitudes de la société phallocratique et peinent à se frayer un chemin dans une cité problématique où des hommes sans foi leur dictent leur loi.

Pour P. Barbéris, la sociocritique s'opère « à partir d'une recherche et d'un effort tâtonnant et découvreur qui invente un nouveau langage, fait apparaître de nouveaux problèmes et pose de nouvelles questions ». <sup>23</sup> L'implicite fait partie du discours neuf que génère l'approche sociocritique tant il s'attache à montrer qu'« un texte n'est pas fait que de choses en clair et qu'on n'avait pas pu ou voulu voir. Un texte est aussi une arcane qui dit le sociohistorique par ce qui ne peut que paraître qu'esthétique, spirituel ou moral ». <sup>24</sup> On montrera les conséquences psychologiques de l'acte du viol sur les victimes et son impact dévastateur sur les rapports sociaux.

## 2.1 Le viol : pratique contre nature ou transgression des tabous ?

À la fois pratique contre nature et transgression des tabous, quand il ne résulte pas d'une négociation préalable entre partenaires, le viol s'exhibe comme une violation de la liberté sexuelle de la femme. Ses modalisations deviennent ainsi les contraintes physiques ou encore les violences perpétrées par l'un des deux partenaires à l'endroit de l'autre. Si tel était le cas, l'acte sexuel confondrait toute logique amoureuse et se définirait alors comme un acte contre nature, étant donné que l'amour en Afrique reste un sujet poignant qui suppose le respect de la pudeur et donc celui du corps des individus, notamment celui de la femme. Voilà en quoi le viol s'apparente à un geste tabou dans la culture africaine, un acte répréhensible puisqu'il est interdit de le poser sur la place publique. Mais l'agresseur sexuel lui, le fait. Dans de telles conditions, le viol exacerbe la réification du corps féminin, considéré comme sacré dans le monde noir. Le corps de la femme est donc sublimé quand il est cerné avec douceur et amour, dans les règles de l'art en tout cas, notamment dans le cadre d'une union conjugale consentie.

Dans *Fleur brisée*, de Francine Ngo Iboum, contrairement aux cas examinés *supra*, le viol résulte d'un acte de barbarie perpétré par un mâle en mal de sexe. La violence de l'acte pousse la romancière à l'évoquer de façon itérative aux pages 11, 39 et 40. La violence des mots convoqués restitue toute la gravité de l'acte, mettant en exergue le

<sup>23</sup> BARBÉRIS. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, p. 124.

<sup>24</sup> BARBÉRIS. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, p. 140.

souvenir atroce et l'humiliation de la victime : « si tu essayes de crier, je te tue ».<sup>25</sup> Généralement, pour se tirer d'affaire face à la hargne sexuelle inextinguible d'un bourreau, les victimes de viol ont recours à diverses stratégies. Le mensonge est celle adoptée par l'héroïne de Ngo Iboum qui dit être enceinte quand elle voit son bourreau lui parler de faire l'amour avec elle, sans son consentement : « ça tombe plutôt bien car cela signifie que tu es déjà expérimentée en matière de sexe alors je veux que tu te déshabilles et que nous fassions l'amour. Dépêche-toi ».<sup>26</sup> Le courroux de la victime naît de l'insensé qui structure en filigrane le discours du violeur. Pour lui, il s'agit tout juste d'un acte d'amour avec une inconnue non consentante, qu'il prétendrait donc aimer alors même qu'il s'apprête à en abuser de l'intimité. Le paradoxe caractéristique de cette situation gênante se lit dans les propos exclamatifs de la narratrice, au style direct parfois : « fassions l'amour ! Quelle horreur ! C'est ainsi que lui voyait la chose. Nous devons faire l'amour. Pour lui, c'était tout sauf un viol ».<sup>27</sup>

Là réside toute la contradiction assortie à l'acte de violer en tant que mal social. Si cet acte traduit chez l'homme un motif d'orgueil sexiste, il alimente chez la femme les débats au sujet des regards essentialistes qui continuent à peser sur elle, l'étiquetant comme « un être né à genoux aux pieds de l'homme ».<sup>28</sup> Dans les romans analysés, c'est très souvent l'homme qui mène les opérations conduisant au viol de la femme, lequel suscite en elle un traumatisme obsédant.

## 2.2 Une déclinaison des biais androcentriques

L'androcentrisme est définie comme un « système idéologique prenant comme référent et norme l'être-humain masculin ».<sup>29</sup> Fortement basée sur la discrimination sexuelle, cette idéologie inopérante pour les humanistes contribue à l'exacerbation d'une vision essentialiste des rapports sociaux des sexes. D'après cette vision, le mâle, l'homme, est un être supérieur qui mérite d'être installé au sommet d'un piédestal, dictant sa loi à la femme, son éternelle subalterne. Voilà qui justifie

<sup>25</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 11.

<sup>26</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 11.

<sup>27</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 11.

<sup>28</sup> BEYALA. *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales*, p. 11.

<sup>29</sup> ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE. *Egalité des sexes et développement* : concepts et terminologie, p. 21.

pourquoi, après son mariage avec ses nombreuses épouses dans le cadre des alliances arrangées, le polygame Crésus les sèvre de sa présence et les abandonne à la merci de ses chauffeurs rongés par le vice de la concupiscence, dans *Le Journal intime d'une épouse*, d'Angéline Solange Bonono. Sans pourtant l'avouer à ses femmes, il les livre à la hargne sexuelle de ces chauffeurs qui, usant parfois de violence, se chargeront de violer ses épouses les unes après les autres comme pour lui faire des enfants. Les paroles que Félicité destine à sa coépouse Esther sont révélatrices du mal qui mine le harem : « notre époux n'aura jamais le temps de faire des enfants. Les chauffeurs s'en chargent. Les chauffeurs sont ses mains, ses pieds et son phallus. Il a choisi d'être cocu sa vie durant ».<sup>30</sup> Il faut dire que l'époux est plus âgé que ses beaux-parents de sorte que ce sont d'autres adjuvants, notamment ses chauffeurs, qui s'occupent de ses problèmes de cœur, des dossiers sentimentaux de ses femmes. Le viol des dites femmes devient alors une institution au sein du harem, la règle d'or consistant à sacrifier l'intimité des nouvelles épouses à l'aune de la libido des chauffeurs : « c'est courant ici. Une des femmes de *Le Traquenard* qui n'est pas d'accord et le chauffeur la force... ».<sup>31</sup>

Mais comme on le sait avec Robrieux, le texte romanesque ne revêt tout son sens que lorsqu'on scrute les contours qu'il dessine en postulant un monde neuf. C'est dans cette perspective qu'il convient de dire que « l'énoncé, [est] en effet, indissociablement lié à des présupposés [et] à des implications, c'est-à-dire à des implicites situés en amont et en aval du discours, conditionnant l'intelligibilité de l'explicite et les conclusions qu'on peut en tirer ».<sup>32</sup>

### 2.3 Écriture du viol et implicite : la quête du sens du mal en littérature

La littérature ne s'invente pas à partir de rien. Fille de l'Histoire ou du contexte qui l'a générée, elle s'inspire des faits sociaux dans une interaction dynamique. Voilà pourquoi Jean Dubois et Maurice Delacroix affirment que « si la formation sociale produit sa littérature, celle-ci produit du social selon des effets dont on ne mesure pas toujours l'importance ».<sup>33</sup> Par-delà la reproduction des événements observés,

<sup>30</sup> BONONO. *Le Journal intime d'une épouse*, p. 35.

<sup>31</sup> BONONO. *Le Journal intime d'une épouse*, p. 34.

<sup>32</sup> ROBRIEUX. *Rhétorique et argumentation*, p. 29.

<sup>33</sup> DUBOIS. *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, p. 290.

l'écriture participe du processus de production de la littérature en tant que code textuel dont le décryptage dévoile un pan de la vision du monde du démiurge. De sorte que la littérature, comme le soutient Barthes, « n'est pas seulement mathésis (champs des savoirs), ni mimésis (technique de représentation du réel) ; elle est aussi sémiosis (espace verbal ouvert au jeu des signes) ». <sup>34</sup> On peut donc convenir avec le poéticien français que la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, « c'est de jouer les signes plutôt que de les détruire ». <sup>35</sup>

Les stratégies d'écriture convoquées par les écrivaines féministes sont protéiformes, dont le décalage dans l'ordre du récit. Pour G. Genette,

Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confondre l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. <sup>36</sup>

Sur la base de ce qui précède, il y a lieu d'avancer que la narration du mal subi par les femmes victimes du viol dans les récits étudiés se fait de façon rétrospective, selon le mode analeptique. Pour Genette, l'analepse décrit l'« évocation après-coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve ». <sup>37</sup>

Dans *Fleur brisée*, Ngo Iboum ressasse l'acte de viol qu'elle subit de ses bourreaux après que celui-ci s'est déroulé. D'ailleurs, les titres de ses chapitres illustrent à merveille la technique de la rétrospection adoptée. Ainsi, après le chapitre premier, « ma vie d'avant », <sup>38</sup> le chapitre deux, « le jour où tout a basculé », <sup>39</sup> revient avec force détail sur les travers d'un viol dont la seule évocation incommode la narratrice. Délirante et apeurée, elle se souvient des mots durs et secs du violeur lui signalant qu'ils sont huit bandits cachés. Elle a peur de tout le monde et endure un traumatisme psychologique du fait qu'elle ne veut pas faire savoir les raisons de sa pleutrerie ni aux voisins, ni à ses parents ; elle

<sup>34</sup> Barthes *apud* JOUVE. *La Littérature selon Barthes*, p. 91.

<sup>35</sup> Barthes *apud* JOUVE. *La Littérature selon Barthes*, p. 91.

<sup>36</sup> GENETTE. *Figures III*, p. 78-79.

<sup>37</sup> GENETTE. *Figures III*, p. 82.

<sup>38</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 13.

<sup>39</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 31.

demande à sa sœur d'aller jeter ses vêtements et chaussures le plus loin possible, car, dit-elle : « je ne voulais plus en voir une seule trace dans la chambre ». <sup>40</sup> C'est donc une narratrice éplorée qui, au chapitre trois, raconte au destinataire ce qu'elle appréhende elle-même comme « la longée vers l'abîme » : <sup>41</sup>

Toutefois, la douleur physique n'était rien comparée à la douleur morale que je ressentais [...] je comprenais qu'il y a des blessures qui ne se referment jamais. Leur profondeur est telle que même le temps auquel on attribue souvent le pouvoir de guérir les maux étale son impuissance face à elles ; je souffrais dans ma chair et dans mon âme. <sup>42</sup>

De même, la subversion du récit est l'apanage de Mpoudi Ngolle dans *Sous la cendre, le feu*. Son récit commence au milieu des événements, alors que l'héroïne Mina se trouve engluée dans une crise de folie. De sorte que tout le récit consistera tant pour le lecteur que pour la malade à remonter le temps, par le biais de la rétrospection, en vue de tirer au clair les événements psychologiques ayant conduit au drame de la narratrice. C'est pratiquement vers la fin du roman que l'histoire racontée retrouve son cours initial, notamment quand Mina déclare : « après, je me suis retrouvée ici, et j'y suis encore, Docteur, je n'en sortirai peut-être jamais ». <sup>43</sup>

L'intertextualité définit également l'un des traits d'écriture sollicités par les romanciers pour la narration du mal social qu'est le viol. Cette stratégie d'écriture renvoie au « processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours ». <sup>44</sup> L'analyse à ce niveau consiste alors à montrer que « tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi ». <sup>45</sup>

Au moyen de l'allusion et de la citation, Angéline Bonono met à l'index le mal que subit la femme au sein d'un foyer polygamique. Ayant pour corollaire le viol des épouses de Crésus par ses chauffeurs, ledit

<sup>40</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 50.

<sup>41</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 55.

<sup>42</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 54-56.

<sup>43</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 191.

<sup>44</sup> ARON. *Le Dictionnaire du littéraire*, p. 317.

<sup>45</sup> ARON. *Le Dictionnaire du littéraire*, p. 317.

mal remet au goût du jour l'alliance prénatale ou le mariage arrangé à travers l'allusion au roman épistolaire *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. L'héroïne Esther établit une stagnation dans l'évolution des mentalités au regard des traitements sexistes infligés aux filles et aux femmes : « ce roman a été publié en 1979 ! Ça n'a pas beaucoup changé. J'ai été saisie par la similitude des situations entre Binetou et moi [...] Binetou, et moi, avons été sacrifiées pour le bien-être de nos familles. Cette histoire m'a fait pleurer ». <sup>46</sup>

S'agissant de la citation, celle du philosophe Friedrich Nietzsche qui ouvre le roman de Ngo Iboum résume à la perfection la vision du monde qui sous-tend son discours. Il s'agit d'une sorte de morale face à la question du mal, et notamment celle du viol dont elle expose la teneur dans son récit. L'écrivaine semble alors vouloir démontrer à l'entame de sa narration que : « ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort ». <sup>47</sup> En d'autres termes, si le mal commis à la femme sous forme de viol ne lui ôte pas la vie, c'est sans doute parce qu'à un moment donné de sa vie, elle fait sien le postulat qu'« on ne naît pas femme on le devient ». <sup>48</sup> Autrement dit, quoi qu'il lui arrive, la femme doit pouvoir être capable de relever la tête, et de trouver des solutions à ses problèmes. Ce n'est que de cette manière que la femme pourra se faire à l'idée que, malgré les avancées notables relevées de par le monde, il lui revient de lutter pour se sortir du joug phallogratique réifiant qui l'enserme. Calixthe Beyala traduit bien ce point de vue quand elle soutient que :

La domination masculine est encore présente de par le monde, même si elle s'est déguisée ; la machine phallogratique est dressée, parfaite. A nous [les femmes] de la démolir. Sans peur, sans culpabilité, mais sans agressivité, en réclamant nos droits sans honte de déplaire. <sup>49</sup>

Une autre citation référant à l'intertexte biblique est évoquée dans *Le Journal intime d'une épouse* au sujet du mal commis par les uns aux autres. Il s'agit de l'extrait du livre de Sophonie, au chapitre 3 du verset 18 à 22. La romancière insère cet indice intertextuel dans son récit pour inviter la femme réifiée à la prière persévérante face aux écueils

<sup>46</sup> BONONO. *Le Journal intime d'une épouse*, p. 62.

<sup>47</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 8.

<sup>48</sup> BEAUVOIR. *Le Deuxième sexe*, p. 13.

<sup>49</sup> BEYALA. *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales*, p. 77.

qui entravent son épanouissement. Il s'agit d'un hymne à la témérité quand on se sent impuissant devant les épreuves de la vie. À ce sujet, le livre de Sophonie est révélateur du soutien que le Seigneur procure aux malheureux, à l'instar de la femme ostracisée et violée :

Je supprimerai le malheur dit le Seigneur. J'enlèverai la honte qui pèse sur vous. Voici le moment où je vais punir tous ceux qui vous ont opprimés. Je soignerai vos blessures. Je changerai en gloire et renommée le mépris que l'on vous témoigne. Je changerai votre sort.<sup>50</sup>

## **2.4 Au-delà du mal, la postulation du bien par le vivre-ensemble**

La littérature, pour Serge Doubrovsky, se définit comme « la somme des réponses possibles aux questions réelles que se pose un homme et à travers lui une époque, une civilisation et à la limite l'humanité ».<sup>51</sup> À cet égard, elle participe par ses plaidoyers et ses discours militants dirigés contre le mal à l'émergence d'une société libre, débarrassée des écueils multiformes qui obèrent son éclosion. Le viol étant une transgression de l'ordre social qui dispose que la femme soit l'unique garante de son intimité, les démiurges féministes passés au crible de la sociocritique travaillent dans la perspective de conjurer ce mal par le biais des mots. Si pour elles, le mal qui se déploie sous la forme du viol cristallise une rupture volontaire des tabous sexuels dans une Afrique encore pudique, les conséquences dudit mal chez les victimes en illustrent l'ampleur et la teneur dans le monde contemporain. Autant croire que la solution audit mal pourrait susciter un monde neuf au sein duquel le vivre-ensemble s'affiche comme un code de conduite nouveau. Le vivre-ensemble dont il est question s'inscrit dans « l'impératif de la refondation de notre monde pour l'instauration d'une vie saine, digne de l'homme [et qui] nécessite le respect minimum de règles communes auxquelles chacun doit se soumettre ».<sup>52</sup>

C'est sans doute pourquoi il serait inopérant pour la femme sexuellement abusée d'opposer au mal subi une forme quelconque de mal plus virulent à l'instar du meurtre. Faute de l'avoir compris dans *Le*

<sup>50</sup> BONONO. *Le Journal intime d'une épouse*, p. 78.

<sup>51</sup> DOUBROVSKY. *Pourquoi la nouvelle critique* : critique et objectivité, p. XIII.

<sup>52</sup> MVOGO. *Le Devoir de solidarité* : pour une éthique de l'être-ensemble, p. 65.

*Journal intime d'une épouse*, Sophie, la toute dernière épouse de Crésus, assassine Balthazar-Gaston, l'un des chauffeurs et agresseur sexuel les plus réguliers du harem de son patron de mari, après son ultime viol. La narratrice se souvient ainsi des faits : « Balthazar-Gaston a été trouvé mort chez Sophie [...] Il a été poignardé pendant un sommeil réparateur après qu'il a profané le vagin de Sophie. Je n'arrive pas à avoir de l'indulgence pour le mort ».<sup>53</sup> Si la narratrice est loin de faire l'apologie du crime, le meurtre du violeur relève pas moins de la justice divine puisqu'il s'offre comme la réalisation du psaume 34 auquel elle fait allusion dans le récit : « Grâce à Dieu qui est juste et miséricordieux, le chien est tué. Il fallait écraser la tête du caïman [...] Sophie a fait ravalier à mon tortionnaire ses érections et son sperme pour l'éternité. Elle a néantisé le démon ».<sup>54</sup> Pourtant, s'arrêter à ce niveau de signification de surface correspondrait à occulter la vision du monde de Bonono qui exalte le vivre-ensemble entre acteurs sociaux. C'est le sens qu'il faut donner à la libération pure et simple de Sophie, à l'instigation de son mari se reconnaissant fautif dans l'affaire, après son arrestation et son incarcération au quartier féminin A de la prison de Nkondengui. Cette arrestation illustre davantage la vision du monde de l'écrivaine : « le viol est un crime contre l'humanité comme la guerre et le terrorisme ».<sup>55</sup> Mais pour Bonono, nul ne saurait se faire justice, même après un viol subi. Voilà pourquoi le crime de Sophie est fortement réprimé par la loi et sanctionné d'un emprisonnement ferme.

A bien relire les textes en examen, la constante qui s'y dégage est que toutes les femmes violées trouvent le moyen de repartir sous de riants auspices en décidant de rebâtir autrement leur vie. Certes, la petite Edna quitte les bancs mais elle se reconvertit en femme dynamique du marché dans *La Poupée ashanti*. De son côté, la rancœur nourrie par Fanny à l'endroit de son père dans *Sous la cendre, le feu*, s'estompe après une réconciliation familiale à la fin du roman. L'allégorie du mur fissuré que convoque le pasteur pour souder à nouveau les membres de la famille disloquée de Djibril, illustrent l'opportunité d'un vivre-ensemble pour apaiser les cœurs meurtris et enterrer la hache de guerre : « ensemble, essayons de réparer la brèche pratiquée dans le mur de notre édifice,

<sup>53</sup> BONONO. *Le Journal intime d'une épouse*, p. 87.

<sup>54</sup> BONONO. *Le Journal intime d'une épouse*, p. 87.

<sup>55</sup> BONONO. *Le Journal intime d'une épouse*, p. 87.

renforçons ce mur, et tout ira mieux, pour tous ».<sup>56</sup> Quant à l'héroïne de Ngo Iboum, après le traumatisme persistant qu'elle subit, elle entreprend une auto-thérapie consistant à rédiger un journal numérique aux chapitres 5 et 6 du roman. Le caractère inter-générique du roman se lit au mélange entre deux genres : la fiction et la chronique. Et c'est une femme libérée qui déclare : « j'ai trouvé un modus vivendi entre moi et moi-même. Je dois aller au bout de mes ambitions. Je dois agir ».<sup>57</sup> Par ailleurs, la littérature se révèle un adjuvant incontournable pour construire la paix de l'âme de l'héroïne de Ngo Iboum, montrant de ce fait qu'« écrire, c'est [...] désorganiser le monde pour tenter de le reconstruire en le repensant autrement ».<sup>58</sup> C'est dans cette logique qu'abreuvée à la source de son expérience de vie, la femme violée d'hier se mue en donneuse de leçons, celle qui prodigue de sages conseils aux éventuelles victimes : « je continue de mener ma vie du mieux que je peux comme une guerrière et non plus comme une victime, [...] L'écriture a vraiment été d'un grand secours pour moi au point où je puis dire que c'est elle qui m'a aidée dans mon processus de guérison ».<sup>59</sup>

## Conclusion

A tout prendre, la littérature se décline comme un moyen efficace pour dénoncer le mal aux fins de postuler le bien. Le mal que se chargent de réécrire les démiurges féministes sous la bannière du viol, pratique discriminatoire consistant en l'assujettissement de la femme dans une société phallocratique où sévit le mal dans toutes ses formes, se déploie comme une transgression de l'ordre social en matière de relations sexuelles entre individus. Rupture des tabous sexuels dans un contexte africain dominé par la pudeur, le viol témoigne de l'urgence à l'exorciser comme enfreinte de la liberté féminine dans la quête de l'autonomisation sexuelle au sein duquel la femme reste considérée comme un objet sexuel ambulante. Autant dire à cet égard que la littérature met à l'index le mal et revendique le bien au nom d'une complicité tacite qui fédère les deux paradigmes. C'est en raison de cela que les romanciers appellent de

<sup>56</sup> MPOUDI NGOLLE. *Sous la cendre, le feu*, p. 207.

<sup>57</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 8.

<sup>58</sup> BARTHES. *Critique et vérité*, p. 33.

<sup>59</sup> NGO IBOUM. *Fleur brisée*, p. 115.

leurs vœux l'éthique de l'être-ensemble, un mode vertueux de conduite sociale, qui dessine les contours d'un monde nouveau au sein duquel le bien ne se laisse point phagocyter par le mal. En tant que première des victimes subissant le mal généré par l'homme, dans les textes analysés, la femme gagnerait d'une part à revêtir le diadème de la combattante acharnée et pugnace, qui renouvelle et intensifie au jour le jour son plaidoyer en vue du respect de ses droits et l'avènement d'une société humaniste plus respectueuse et plus équitable. D'autre part, les hommes contribueraient mieux à l'avènement du monde ainsi rêvé, en intégrant dans leurs modes de vie le postulat que la voix de la femme compte. De ce point de vue, il importait que la femme soit impérativement impliquée dans les chapitres concernant son existence, afin qu'elle devienne en tous points le sujet de sa propre histoire. De la sorte, elle mérite un regard de partenaire puisque sa présence dans le sillage social est indispensable dans la perspective d'impulser un partenariat homme-femme gagnant-gagnant pour le bien de tous.

## Références

ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002.

BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*. Dakar : NEA, 2001.

BARBÉRIS, Pierre. La Sociocritique. In : \_\_\_\_\_ ; DE BIASI, Pierre-Marc ; BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Bordas, 1990. p. 121-153.

BARRET-KRIEGEL, Blandine. *Les Droits de l'homme et le droit naturel*. Paris : PUF, 1989.

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris : Seuil, 1966.

BEAUVOIR, Simone De. *Le Deuxième sexe*. Paris : Gallimard, 1949.

BEBEY, Francis. *La Poupée ashanti*. Yaoundé : CLE, 1973.

BEBEY, Francis. *Le Fils d'Agatha Moudio*. Yaoundé : CLE, 1967.

BELGIQUE. Ministère de la Justice. *Code pénal*. Bruxelles : Deltombe, 1867.

- BEYALA, Calixthe. *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales*. Paris : Spengler, 1995.
- BONONO, Angéline Solange. *Le Journal intime d'une épouse*. Yaoundé : SOPECAM, 2007.
- DOUBROVSKY, Serge. *Pourquoi la nouvelle critique : critique et objectivité*. Paris : Mercure de France, 1966.
- DUBOIS, Jean. La Sociologie de la littérature. In : DELACROIX, Maurice ; HALLYN, Fernand. *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Paris : Duculot, 1987. p. 288-313.
- DUCHET, Claude. *Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- JOUBE, Vincent. *La Littérature selon Barthes*. Paris : Minuits, 1984.
- MENDO ZE, Gervais. *La Prose romanesque de Ferdinand Oyono : essai de stylistique textuelle et d'analyse ethno-structurale*. Paris : Maury, 1984.
- MPOUDINGOLLE, Evelyne. *Sous la cendre, le feu*. Paris : L'Harmattan, 1990.
- MVOGO, Dominique. *Le Devoir de solidarité : pour une éthique de l'être-ensemble*. Yaoundé : PUCAC, 2009.
- NGO IBOUM, Francine. *Fleur brisée*. Paris : L'Harmattan, 2013.
- ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE. *Egalité des sexes et développement : concepts et terminologie*. Paris : Jouve, 2002.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et argumentation*. Paris : Nathan, 2000.



**Aprender a ler, aprender a cair: literacia e transgressão  
em “The Pupil”, de Henry James, e “Missa do galo”,  
de Machado de Assis<sup>1</sup>**

**Learning how to read, learning how to fall: literacy  
and transgression in Henry James’s “The Pupil”  
and Machado de Assis’s “Missa do galo”**

Amândio Reis

Universidade de Lisboa, Lisboa / Portugal

amandioreis@letras.ulisboa.pt

**Resumo:** Numa fase de consolidação das suas carreiras literárias na esfera pública, Henry James e Machado de Assis publicaram duas narrativas breves: “The Pupil” (1891) e “Missa do galo” (1894), centradas no relacionamento entre um jovem e uma personagem mais velha, figura tutelar do conhecimento e da atração física e intelectual. A partir de questões de narração e interpretação, este estudo comparativo procura identificar a trama essencial daquele relacionamento e perceber como ela evidencia o pensamento crítico dos autores acerca da ideia de aprendizagem e dos efeitos da leitura e da moral social na vida do indivíduo, mas também como ela se articula com o tratamento literário oferecido a estes diferentes aspectos na sua dimensão relacional. Com este objetivo, atenta-se em particular nos papéis da morte e do passado, assim como da memória e do olhar retrospectivo, na construção literária, de forma a perceber de que modo a formulação do mal se relaciona para estas personagens com a corrupção da unidade familiar.

**Palavras-chave:** aprendizagem; Henry James; leitura; Machado de Assis; moral.

---

<sup>1</sup> Este artigo resulta de investigação financiada por fundos nacionais através de uma Bolsa de Doutoramento individual da Fundação para a Ciência e a Tecnologia - FCT (SFRH/BD/100075/2014).

**Abstract:** At a stage when the literary careers of Henry James and Machado de Assis were consolidating in terms of public appraisal, they published two short narratives: “The pupil” (1891) and “Missa do galo” (1894), that focused on the relationship between a young man and an older character, a tutelary figure of physical and intellectual attraction. By tackling questions of narration and interpretation, this comparative reading aims to identify the major plot lines drawn around that relationship and realize in which ways it harks back to both authors’ critical reflection on the notion of learning, on the effects of reading, and on the relevance of morality and social standards. It also focuses on how that relationship connects to the literary treatment given to these different aspects in their relational sphere. To this end, the role of death and past in literary creation, as well as of memory and retrospect, is given particular attention, enabling us to understand how the formulation of evil is deeply connected for these characters to the corruption of the family unit.

**Keywords:** Henry James; learning; Machado de Assis; morality; reading.

Recebido em: 27 de novembro de 2016.

Aprovado em: 3 de março de 2017.

## 1 Começar pelo fim: textualidade e morte

Sem que tenham, tanto quanto parece, tomado conhecimento da obra um do outro ou estabelecido qualquer relação em termos literários, explícita ou não, que hoje se possa identificar com segurança,<sup>2</sup> a proximidade temporal e histórica entre Machado de Assis e Henry James é, por si mesma, um factor a considerar neste estudo. Proponho em seguida, no entanto, uma articulação que ultrapassa a circunstância da contemporaneidade dos autores, um sul e um norte-americano, ambos alheios por nascimento, portanto, ao centro cultural europeu (e, em particular, francês) sob a influência do qual conceberam a sua produção ficcional e ensaística do último quartel do século XIX até ao início do século XX. A ideia central deste estudo é que, através da leitura

---

<sup>2</sup> Marcelo Pen Parreira aborda esta questão naquele que é até à data um dos estudos comparativos de maior fôlego acerca dos dois autores, focado sobretudo nos romances *The Ambassadors* e *Memorial de Aires* (PARREIRA. *Realidade possível: dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis*, p. 18 *et seq.*).

conjunta destes textos, atenta tanto às conexões quanto às divergências entre eles, observa-se em dois autores provenientes de contextos linguísticos e socioculturais muito diferentes uma articulação semelhante entre educação e transgressão, na qual a leitura de ficção – um pouco à maneira da leitora adúltera de Flaubert e do cavaleiro alucinado de Cervantes – parece servir de inspiração e lente que altera a experiência vivida ou, pelo menos, de visão alternativa da realidade codificada que rege o cotidiano dos protagonistas. Parece, então, inevitável para estes dois autores que a *educação sentimental* e o despertar da consciência em que ela consiste resulte nalgum tipo de corrupção de um mundo de outro modo inocente – dir-se-ia, infantil (isto é, *infans*, que ainda não é dotado de fala ou expressão) –, apresentando-se a aprendizagem e a articulação discursiva como queda, e a literatura, enquanto via para o conhecimento, como veículo do mal.

Um primeiro ponto de contacto e também de distinção entre os textos em apreço, nomeadamente os contos “The Pupil”, dado à estampa em revista em 1891 (*Longman’s Magazine*), e “Missa do galo”, igualmente publicado em suporte periódico três anos depois (1894, *A Semana*), é, pois, a forma como ambos apresentam a narração dos acontecimentos que os preenchem a partir de um limite rigorosamente delimitado que, como veremos, se localiza para lá do fim da narrativa, mas que escapa, por diferentes razões, à perfeita conformação discursiva. A fronteira do texto a que me refiro consiste, num caso, no fim do dia e no cumprir de um ciclo, à meia-noite em ponto, momento intersticial que se localiza tipicamente, por isso, ao nível do imaginário, fora da ordem dos dias e no campo do supersticioso e do ritualístico. No outro caso, o instante liminar do texto é a morte do jovem Morgan, catalisador da narrativa e impulsor dos movimentos de Pemberton, seu preceptor e protagonista do conto, centrado, tal como o de Machado (no qual encontramos a tia Conceição e o jovem estudante Nogueira), na convivência entre um par de personagens marcadamente díspares no que toca à idade e às funções e posições sociais.

Os dois textos são percorridos por uma tensão dialogal entre duas personagens que, sendo opostas, se atraem mutuamente. Estas parcerias ficcionais se assentam em figuras simétricas de discípulo e de mestre – num caso, Morgan e o seu tutor, no outro, Nogueira e a sua tia –, ou seja, têm por base uma relação, com contornos nem sempre claros, entre formas de tutoria e de aprendizado. Todavia, há ainda que

se acrescentar que ao enunciado processo de aprendizagem subjaz o despertar da consciência para uma corrupção moral que tanto atinge o cerne da relação tutorial como ilumina, ao mesmo tempo que assombra, a visão que os jovens aprendizes desenvolvem do mundo e das suas vidas familiares. De resto, foi justamente no tratamento da moral social e subjectiva que Earl E. Fitz encontrou um dos mais sólidos pontos de correlação entre os autores aqui em análise.<sup>3</sup> Assim, é no elo estabelecido por James e Machado entre instrução – também entendida como literacia, tendo em conta o papel preponderante da leitura em ambos os contos – e transgressão moral, isto é, na ideia de uma aprendizagem *do* pecado que é também uma aprendizagem *para* o pecado, que incide essencialmente esta reflexão.

Se, no entanto, a história de Nogueira se abre já num compasso de espera que antecipa, tanto quanto faz demorar, o seu final, enquanto o jovem aguarda pelas doze badaladas para ir acordar o vizinho com quem combinara ir à missa do galo e, desse modo, *sair de cena*,<sup>4</sup> a morte que dá por concluído o conto de James parece súbita e, em princípio, imprevisível. Uma leitura mais atenta, porém, mostra como ela está sinalizada desde cedo no texto, quer pela alusão inicial de Mrs. Moreen, feita com o intuito de despertar a compaixão de Pemberton, a uma “fraqueza de coração” que aflige Morgan ainda nos seus dez anos de idade,<sup>5</sup> quer pelas piadas em torno da morte que depressa surgirão entre o rapaz e o preceptor, que se mostra perverso e inconscientemente aziago. Ao repreender o primeiro pela negligência com que lida com a sua indumentária, ele observa: “My dear fellow, you *are* coming to pieces”;<sup>6</sup> e, vendo-se confrontado com a perspicácia precoce da criança, exclama

<sup>3</sup> “[B]oth James and Machado examine the social and psychological complexity of moral issues and create characters who are capable of understanding the process by which consciousness affects human behavior” [James e Machado analisam igualmente a complexidade social e psicológica dos problemas morais, e criam personagens capazes de compreender o processo através do qual a consciência afecta o comportamento humano] (FITZ. *Brazilian Narrative Traditions in a Comparative Context*, p. 114, *apud* CÁFFARO. “From Beyond the Grave”: The Posthumous Trope in Nathaniel Hawthorne, Machado de Assis, and Henry James, p. 115, tradução minha).

<sup>4</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 253.

<sup>5</sup> JAMES. *The Pupil*, p. 133.

<sup>6</sup> “Meu caro amigo, você *está* a cair em pedaços” (JAMES. *The Pupil*, p. 143, tradução minha, grifo do original).

repetidamente “you’re too clever to live”, “you *are* too clever to live!”<sup>7</sup> No seguimento deste jogo, e como resposta jocosa à suspeita infantil de Morgan de que ele está à espera da sua hipotética morte para se ver liberto de responsabilidades educativas e, em última análise, parentais, pelas quais tem obtido pouca ou nenhuma remuneração, Pemberton vai ainda um pouco mais longe: “Look out or I’ll poison you!”<sup>8</sup>

De modo a ilustrar melhor este passo da reflexão, há que se sublinhar que as “piadas de morte” que encontramos em “The Pupil” são possivelmente um motivo literário remanescente de Lewis Carroll e daquilo que entretanto se tornou um lugar-comum da crítica de *Alice’s Adventures in Wonderland*, título publicado menos de três décadas antes de “The Pupil” e que, dando crédito a William Empson, o primeiro a reflectir sobre este assunto, Martin Gardner identifica precisamente como o fenómeno das “death jokes”.<sup>9</sup> Não surpreende, pois, que o trauma (etimologicamente, a ferida) que acompanha o processo de *adolescência* e a revelação na infância de determinados aspectos do mundo dos adultos venha a ser um tópico central de *The Turn of the Screw* (1898) que vemos aqui plenamente prefigurado. A acrescentar a isto, e ligando ainda mais intrinsecamente estes dois textos de James escritos na mesma década, Millicent Bell vislumbra já em Pemberton uma “versão masculina” da preceptora daquela história de fantasmas.<sup>10</sup>

## 2 Olhar para trás: narração e memória

A menção de Michael Moon à pupila do olho, no conto de James, enquanto “focal point of visual and erotic capture”,<sup>11</sup> joga com uma homonímia (entre *pupil*, com o sentido de aluno, e *pupil*, com o sentido de pupila), certamente intencional da parte do autor, que sublinha a pulsão escópica e erótica que o seu jovem aprendiz partilha com o protagonista do texto de Machado. O narrador autodiegético de “Missa do galo”

<sup>7</sup> “Você é demasiado esperto para viver”, “Você é demasiado esperto para viver” (JAMES. *The Pupil*, p. 155-156, tradução minha, grifo do original).

<sup>8</sup> “Cuidado, ou enveneno-o!” (JAMES. *The Pupil*, p. 156, tradução minha).

<sup>9</sup> CARROLL. *The Annotated Alice: Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, p. 13, nota 3.

<sup>10</sup> BELL. *Meaning in Henry James*, p. 225.

<sup>11</sup> “Ponto focal da captação visual e erótica” (MOON. *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, p. 24).

transporta mesmo a sua obsessão visual para a esfera da narração, ela também assente num olhar retrospectivo sobre uma cena do passado que, não obstante escapar-lhe à compreensão, será, a espaços, estranhamente descrita com enorme detalhe. Diz-nos Nogueira na abertura do seu relato: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”.<sup>12</sup> Este é um ponto de partida que, conforme Arthur Brakel esclareceu, solicita já que o leitor o entenda de acordo com a sua própria predisposição.<sup>13</sup>

Note-se como nos dois casos o relato dos fatos depois de um intervalo marcadamente longo em relação aos acontecimentos em si. Localizando de igual modo o presente da narração num fundamental *après-coup*, o narrador desconhecido de “The Pupil”, ao recorrer à focalização interna – o que é a um tempo uma diferença importante e um meio de aproximação entre os dois textos, já que dependem ambos de uma determinada forma de perspectivação subjectiva –, confronta-nos com uma situação semelhante de sobreposição entre a vividez da memória e a paradoxal fuga à apreensão (e, neste caso, literalmente, à visão) da personagem que reside no ângulo focal:

*Today, after a considerable interval, there is something phantasmagoric, like a prismatic reflection or a serial novel, in Pemberton's memory of the queerness of the Moreens. If it were not for a few tangible tokens [...] the whole episode and the figures peopling it would seem too inconsequent for anything but dreamland.*<sup>14</sup>

Frisando a condição intervalar do nexa entre a experiência vivida pelo preceptor e o olhar que este vem a ter sobre ela – aos quais me parece necessário acrescentar ainda a (re-)apresentação desse olhar pelo narrador, que penetra em larga medida a consciência de Pemberton –, Nassim Balestrini defende que, nos termos freudianos de uma estratégia

<sup>12</sup> ASSIS. Missa do galo, p. 253.

<sup>13</sup> BRAKEL. Ambiguity and Enigma in Art: The Cases of Henry James and Machado de Assis, p. 445.

<sup>14</sup> “Hoje, após um intervalo considerável, há algo de fantasmagórico, como um reflexo prismático ou um romance de folhetim, na memória de Pemberton da estranheza dos Moreen. Se não fosse por algumas lembranças em que podia tocar [...], todo o episódio, bem como as figuras que o povoaram, pareceria demasiado vago para qualquer coisa que não o país dos sonhos” (JAMES. The Pupil, p. 137, tradução minha, grifos meus).

inconsciente de *coping*, essa falha aponta para “a dismissal of unpleasant experiences from conscious deliberation into an imaginary world”.<sup>15</sup>

Trate-se de experiências desagradáveis ou atordoantes (termo mais apropriado para o que encontramos em Machado), importa sublinhar a ideia de criação de um “mundo imaginário” ou onírico – aquilo a que James, talvez ecoando o País das Maravilhas de *Alice*, identifica como a “dreamland” da memória de Pemberton – e destacá-la como um dos aspectos mais importantes nestes dois contos, e, sem dúvida, um dos que, de um ponto de vista ensaístico, mais ganham com uma leitura em conjunto e em confronto.

Para que se compreenda melhor este argumento, há que se salientar que o processo de rememoração através do qual estas histórias se presentificam é também um método de distanciamento do narrador em relação à matéria narrada, e, por implicação, da matéria narrada em relação àquilo que se poderia entender como a história vivida e, em rigor, irrecuperável. É neste sentido que Manuela Vastolo se refere repetidamente à memória de Pemberton como uma reconstrução pouco fiável, afastada da “referencialidade”,<sup>16</sup> num juízo que se aplicaria também, perfeitamente, ao relato de Nogueira. Assim, a diferença fulcral que a estrutura narrativa de “Missa do galo” apresenta em relação a “The Pupil” reside sobretudo na ficcionalização do registo autobiográfico, por oposição à narração impessoal, muito embora focalizada, do segundo texto. Contudo, ao contrário de garantir uma representação directa (digase, objectiva) e não mediada dos acontecimentos, e, por conseguinte, assegurar a veridicidade dos factos, a técnica da pretensa autobiografia – levada ao extremo em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e ainda desenvolvida em *Dom Casmurro* – suscita um condicionamento do ponto de vista que não só põe em questão o teor do relato, produto de um “eu” que apresenta um conhecimento deficitário do universo que o rodeia, como também problematiza a relação do leitor com o texto, que, perante as circunstâncias, não pode ser tomado à letra. Esta particularidade da construção romanesca do autor, generalizável a boa parte da sua obra

---

<sup>15</sup> “[...] a transferência de experiências desagradáveis da deliberação consciente para um mundo imaginário” (BALESTRINI. *The Architecture of the Mind: The Depiction of Consciousness in Selected Short Works by Vladimir Nabokov and Henry James*, p. 352, tradução minha).

<sup>16</sup> VASTOLO. *Class Ties* in “The Pupil”, p. 307.

enquanto exploração da ambivalência como um recurso literário que conhece diversas manifestações, foi oportunamente notada pela crítica machadiana, e com especial incisão por Paul Dixon.<sup>17</sup>

O ponto específico em que me distancio deste estudioso, no entanto, tem que ver com o grau de confiança a depositar nesse sujeito quando falamos dele enquanto narrador. Parece-me difícil, no caso de “Missa do galo”, acreditar tanto nos termos de Nogueira (e na sua incapacidade de interpretar a situação com que se defronta) quanto Dixon parece acreditar quando afirma peremptoriamente que “[o] protagonista e narrador não cria o enigma para o leitor; percebe-o por si mesmo e compartilha-o com o leitor”.<sup>18</sup> Assim, na ausência de dados textuais que fundamentem esta crença, deve contemplar-se também a hipótese inversa, isto é, a de que o narrador cria de facto o enigma, ou seja, oculta activamente o cerne sexual, incestuoso, ilícito, do conto, por motivos de, numa leitura psicanalítica, recalçamento ou negação, ou mesmo, numa leitura metaliterária, por distanciamento irónico e exercício ficcional, especialmente se o associarmos à família de narradores em posição autoral que habita a obra de Machado.<sup>19</sup>

Muito embora a criação de um mundo fabular não seja explicitamente articulada em “Missa do galo”, os problemas que acabo de invocar aproximam o jovem protagonista da personagem de Pemberton, na medida em que aquele surge também inequivocamente como a figura do sonhador, dotado de uma disposição dionisíaca que se manifesta ainda em embriaguez literária: “completamente ébrio de Dumas”.<sup>20</sup> Ele revela ser dono de uma memória assombrada pelo traço fantasmagórico que qualifica a recordação do preceptor de James, quando, perante a inesperada aparição da tia, sugestivamente vestida de branco, diz ter visto

---

<sup>17</sup> “No mundo de Machado, o sujeito tende à indecisão e à dúvida, porque muitas vezes a realidade lhe oferece hipóteses mutuamente exclusivas, mas igualmente convincentes. Às vezes o ‘sujeito’ a que me refiro é personagem, às vezes é o leitor, e às vezes os dois” (DIXON. *Os contos de Machado de Assis*: mais do que sonha a filosofia, p. 52, grifos do original).

<sup>18</sup> DIXON. *Os contos de Machado de Assis*: mais do que sonha a filosofia, p. 57.

<sup>19</sup> A este propósito, Abel Barros Baptista assinou um estudo incontornável no qual, concentrando-se nos romances de Machado de Assis, esclarece a complexa dinâmica que neles se constrói entre “narrador” e “autor suposto” (Cf. BAPTISTA. A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis, p. 143).

<sup>20</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 254.

“assomar à porta da sala *o vulto* de Conceição”.<sup>21</sup> O olhar imaginativo (o de um fazedor de imagens, portanto) leva-o a enxergar a realidade através da ficção, fazendo-as coincidir: “Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras”.<sup>22</sup> A propósito desta questão, é pertinente verificar-se de que maneira os termos em que Pemberton descreve a sua própria lembrança a assemelham também a um *tableau vivant*, ou, noutra acepção, a uma *cena*; como se aquilo que ele procura (e pretende veicular) fosse em última instância uma imagem total. Em relação a esse quadro sinóptico, no qual se cristalizaria toda a acção do conto, com todos os seus intervenientes, aquela parcela de mundo apresenta-se como uma espécie de maquete contemplada sob o ponto de vista superior, dos pássaros ou de Deus, que miniaturiza tudo e todos: “the whole episode and the figures peopling it”.<sup>23</sup>

Em última análise, enquanto meio para se chegar a um efeito de distanciamento da narração, a efabulação autobiográfica na escrita de Machado é análoga do diferimento do texto tal como o encontramos noutra obra paradigmática de James, já aqui mencionada. A história central de *The Turn of the Screw* passa por uma série de transmissões e reescritas que a descredibilizam enquanto tradução fidedigna dos acontecimentos, ao longo de uma breve introdução em que se oferecem ao leitor, a um tempo, a situação de *storytelling*, o presente da narração e a moldura narrativa. Esta indeterminação textual, que surge como o reflexo da indeterminação epistemológica à qual ela mesma subjaz, e que viria a tornar-se um dos tópicos mais polémicos e produtivos da crítica jamesiana, muito embora ainda não alcance um tal desenvolvimento em “The Pupil”, não é estranha a este conto anterior, conforme atesta o prefácio que o escritor preparou para a edição completa das suas obras, no qual assume a refração dos sentidos e a multiplicação dos pontos de vista como vias de acesso a uma visão prismática, tão mais completa quanto menos unívoca, tão mais rica quanto menos certa: “all I have

---

<sup>21</sup> ASSIS. Missa do galo, p. 254, grifos meus.

<sup>22</sup> ASSIS. Missa do galo, p. 255.

<sup>23</sup> “[...] todo o episódio, bem como as figuras que o povoaram” (JAMES. *The Pupil*, p. 137, tradução minha).

given in ‘The Pupil’ is little Morgan’s troubled vision [...] as reflected in the vision, also troubled enough, of his devoted friend”.<sup>24</sup>

No fundo, estamos perante duas formas diferentes, mas correlatas, de esbatimento da antinomia entre realidade e ficção – logo, de complexificação da dinâmica entre texto e interpretação (e intérprete), bem como do elo cognitivo entre o sujeito e o mundo –, que inscrevem Machado e James numa determinada conjuntura histórico-literária do final do século XIX em que outros autores usaram métodos parecidos, por vezes em conjugação, para atingirem fins semelhantes. Machado e James aproximam-se ainda na sua dívida em comum para com a tradição realista francesa, que, conforme Peter Brooks argumentou, é particularmente notória no regresso de James à “lição de Flaubert”, mas à qual, estou certo, Machado não terá sido alheio, e que emerge em “radical uses of perspectivism, [...] epistemological uncertainties that go with trying to know the lives of others”.<sup>25</sup>

No entanto, quando se fala mais concretamente da problematização do estatuto do texto e do narrador, não se pode descurar a relevância da narrativa de índole fantástica, e não apenas no âmbito da literatura francesa. A este propósito, cumpre mencionar os nomes de Guy de Maupassant e de Robert Louis Stevenson, para referir apenas dois exemplos relevantes, no âmbito das formas breves, de autores cujas obras poderão ter servido de modelo – para somar àquelas já reconhecidas pela crítica – à prosopopeia e ao “tropo póstumo”<sup>26</sup> celebrizados em Machado. Note-se ainda a este respeito como, não atribuindo a “Missa do galo” contornos fantásticos, o autor associa a dada altura o estado de Nogueira a uma “espécie de sono magnético” que tolhe “a língua e os sentidos”,<sup>27</sup> aludindo assim, ao dar conta da incapacidade de expressão e do entorpecimento sensorial do jovem estudante, a um motivo fulcral em Maupassant (*Le Horla*). Portanto, mesmo que estejamos perante um registo muito diferente, em

<sup>24</sup> “[...] tudo o que ofereci em ‘The Pupil’ é a visão atormentada do pequeno Morgan [...], tal como ela é reflectida na visão, também suficientemente atormentada, do seu amigo devoto” (JAMES. On “The Pupil”, p. 411, tradução minha).

<sup>25</sup> “[...] usos radicais do perspectivismo, [...] incertezas epistemológicas implicadas na tentativa de conhecer as vidas dos outros” (BROOKS. *Realist Vision*, p. 181, tradução minha).

<sup>26</sup> CÁFFARO. “From Beyond the Grave”: The Posthumous Trope in Nathaniel Hawthorne, Machado de Assis, and Henry James, p. 118.

<sup>27</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 259.

que a ironia e por vezes a comicidade ocupam um lugar central, o autor não deixa de recorrer a um campo semântico ligado ao magnetismo e à metempsicose, que, passando pelo prosador francês, regressa ainda a Edgar Allan Poe.

### 3 Ler outra vez: livro e contágio

A autoconsciência literária destes contos manifesta-se, no entanto, em mais do que um sentido, exigindo nas suas várias declinações uma releitura que a inclua, à luz de influências por vezes sub-reptícias. Para desenvolver mais detalhadamente este ponto, deve observar-se outras configurações dessa autoconsciência. Por um lado, é desde logo relevante, como vimos atrás, que Pemberton compare as suas recordações – afastadas da referencialidade empírica, como diz Vastolo, e “multiplied and refracted in literary codes” –<sup>28</sup> a um romance de folhetim (“serial novel”),<sup>29</sup> fazendo menção a um método de publicação e de recepção consentâneo com a sua época, ao qual tanto Machado quanto James recorreram regularmente. Por outro lado, no conto de Machado, Nogueira refere-se ao período de tempo abarcado pelo seu relato como o “capítulo de que trat[a]”,<sup>30</sup> *editando* a sua vida como um livro, e dando por conseguinte a entender que há outros capítulos aos quais não temos acesso, e que, levando esta sobreposição até às últimas consequências: 1) o capítulo que chega até nós deve ser entendido como *pars pro toto*; 2) qualquer acontecimento na narrativa do mundo corresponde ao capítulo de um livro ou é análogo ao capítulo de um livro; 3) um número infinito de acontecimentos (leia-se, capítulos) cabe na imagem de um livro total, o que nos coloca perante um exemplo oitocentista de secularização do conceito do mundo como livro a que Ernst Robert Curtius deu especial atenção dentre a vasta metaforização a que este objecto foi submetido.<sup>31</sup> Depreende-se assim que as duas personagens, cada uma à sua maneira, inscrevem manifestamente a sua história no universo do livro e da leitura.

Contudo, o olhar cruzado entre James e Machado permite-me enfatizar uma outra metáfora de livro, comum aos dois autores, desta

---

<sup>28</sup> “[...] multiplicadas e refractadas em códigos literários” (VASTOLO. *Class Ties in “The Pupil”*, p. 307, tradução minha).

<sup>29</sup> JAMES. *The Pupil*, p. 137.

<sup>30</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 254.

<sup>31</sup> CURTIUS. *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 321, tradução minha.

feita expressa no encontro – entendido como um processo de (difícil) intelecção – entre tutor, ou tutora, e aluno. Se no primeiro caso, no entanto, é o aluno que, como veremos, resiste à “tradução”, no segundo caso é a mestra que se oferece à interpretação do jovem pupilo, na senda de uma troca de papéis frequente no que toca à capacidade ou à incapacidade de ler, e à posse do conhecimento ou à permanência na ignorância. Assim, nem sempre será evidente quem está a aprender (e a apreender) o quê, e é aconselhável contemplar-se a hipótese de que Conceição e Pemberton sejam, a espaços, também eles aprendizes da lição dos jovens. Todavia, de modo a esclarecer a minha questão inicial, convém atentar nas palavras exactas do narrador sobre o relacionamento do preceptor com o jovem que ficara sob a sua tutela durante as suas primeiras semanas em Nice, residência europeia dos Moreen, uma família americana que se destaca pela sua particular estranheza (“queerness”): “Morgan had been as puzzling as a page in an unknown language [...]. Indeed the whole mystic volume in which the boy had been bound demanded some practice in translation”<sup>32</sup>

Em Machado, a relação entre o intérprete – um observador cuja descrição obsessiva (e obsessivamente visual) do corpo da tia o aproxima de um *voyeur* – e a figura que se dá e se fecha em simultâneo à interpretação encontra-se mais subliminarmente codificada. Diferentemente de uma personificação do livro em sentido estrito, ao modo de James, encontramos em “Missa do galo” um processo idêntico efectuado por associação com a primeira metáfora de possessão citada anteriormente. Depois de se ver “ébrio de Dumas”,<sup>33</sup> o estudante de Mangaratiba dá por si, durante a perscrutação detalhada de todos os sinais da linguagem corporal de Conceição, “embebido na sua pessoa”.<sup>34</sup> Tal como a percepção de Pemberton do seu pupilo, a releitura de Nogueira

<sup>32</sup> “Morgan tinha sido tão desconcertante como uma página escrita numa língua desconhecida [...]. De facto, todo o místico volume em que o rapaz tinha sido encapado exigia alguma prática em tradução” (JAMES. *The Pupil*, p. 137, tradução minha). No sentido de complementar o entendimento desta metáfora livresca, Helen Hoy procedeu a um levantamento completo do fenómeno do qual a questão aqui abordada, mais específica, decorre, sob a fórmula de “characters as texts to be translated” [personagens como textos a ser traduzidos] em James (HOY. *Homotextual Duplicity in Henry James’s “The Pupil”*, p. 36, tradução minha).

<sup>33</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 254.

<sup>34</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 258.

daquele episódio e da imagem da tia é irremediavelmente falha: “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me”.<sup>35</sup> Esta tendência para o (in)discernimento faz jus ao tópico machadiano, tal como José Luiz Passos o formulou em relação a *Iaiá Garcia*, da “transmissão de experiências pelo contacto entre olhares insinuantes, muito embora às vezes equivocados quanto ao objeto da insinuação”.<sup>36</sup> Qual será, então, o verdadeiro sentido do jogo de insinuações entre Nogueira e a tia?

O problema epistemológico localizado na raiz destes contos, a que anteriormente aludi, desenvolve-se então por três vias. Em primeiro lugar, ao nível narrativo, na dificuldade em contar e em oferecer uma perfeita expressão linguística das impressões difusas e dos enigmas da história em questão, seja através da focalização interna, seja autobiograficamente. Em segundo lugar, ao nível textual e da trama, na ininteligibilidade da experiência com que as personagens em atitude questionadora se veem confrontadas, e que pode assumir nos dois casos a forma de uma pergunta (em James: *o que levou efectivamente à morte de Morgan?*; e em Machado: *o que aconteceu realmente naquela noite de Natal?*). Em terceiro lugar, ao nível hermenêutico, nas múltiplas interpretações e nos efeitos de ressignificação que o próprio leitor pode encontrar nestes textos em aberto, nos quais a sugestão, as lacunas e as pistas contraditórias desempenham papéis fundamentais. Destituídas deste nível de complexificação e vistas à luz da sua mera, hipotética, sordidez, estas histórias poderiam não passar, para usar as palavras de Brakel, de “chronicles of drawing room speculation about (mainly) sexual activity”.<sup>37</sup>

Outro aspecto que decorre do anteriormente exposto, e sobre o qual cabe reflectir ainda, prende-se não tanto com a falta ou o saldo de conhecimento, em sentido lato, e de conhecimento moralmente comprometedor, em particular, mas, com maior precisão, com o doseamento e a distribuição deste processo intelectual entre o par mestre/discípulo, o qual espelha sem dúvida o par autor/leitor. É por esta razão que a experiência de iniciação erótica de Nogueira, ao que tudo indica

---

<sup>35</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 258.

<sup>36</sup> PASSOS. *O mal e a metamorfose em Machado de Assis*, p. 63.

<sup>37</sup> “[...] crônicas de salão acerca de (sobretudo) actividade sexual” (BRAKEL. *Ambiguity and Enigma in Art: The Case of Henry James and Machado de Assis*, p. 442, tradução minha).

influenciada (ou mesmo amplificada) pela sua própria fantasia, no que corresponde a uma manifestação não concreta do mal neste texto – evocando, desse modo, a inexorável poluição da juventude inocente, tópico central na obra de Machado –,<sup>38</sup> pode também fazer parte de uma trama urdida por Conceição, *autora* de uma situação desconcertante que oferece à pessoa vulnerável do sobrinho, para que este a interprete e desenvolva como quiser ou como puder, de acordo com o princípio reconhecido nos romances de Machado de que, no âmbito da dinâmica conjugal, “a visão da responsabilidade permanece relacional, modal, admitindo sempre a possibilidade do avesso das situações”.<sup>39</sup>

Não só a relação de poder desigual entre as duas personagens – na qual está implicada uma subserviência à mulher mais velha, que, não chegando a ser dominadora, usa o modo imperativo e detém a todo o tempo o controlo da situação – atesta esta hipótese, como é também à figura da tia que, num brevíssimo passo, regressando à temática livresca, se associa algum tipo de conhecimento que ultrapassa as parcas evidências, no que é talvez uma sugestão de omnisciência autoral, ou, pelo menos, de maior *ciência*, da parte desta personagem. Ela pergunta ao sobrinho e responde simultaneamente: “Que é que estava lendo? Não diga, já sei, é o romance dos *Mosqueteiros*”.<sup>40</sup> Que Conceição adivinhasse, ou sempre tivesse sabido, que livro lia Nogueira é sem dúvida um sinal de que ela sabe mais sobre ele do que ele sobre ela, mas é também uma indicação de que – por mais que a tia pareça fugir a isso alegando “falta de tempo” –<sup>41</sup> os dois partilham um universo de leituras no qual se baseia a sua relação, o qual fica patente no desenrolar da conversa acerca de *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo.

Assim, a leitura, chão comum na relação entre instrutor e instruendo, é, acima de tudo, coleitura e cocriação, num processo fundamental de emulação dos cenários e das personagens que povoam as ficções partilhadas

<sup>38</sup> “[...] one of his [Machado’s] great themes [is] the end of innocence through the initiation of a young Brazilian into the deceptions and corruptions of adulthood” [Um dos seus grandes temas (de Machado) (é) o fim da inocência através da iniciação de um jovem brasileiro nas decepções e corrupções da idade adulta] (BORGES. The Relevance of Machado de Assis, *apud* PASSOS. O mal e a metamorfose em Machado de Assis, p. 71, tradução minha).

<sup>39</sup> PASSOS. O mal e a metamorfose em Machado de Assis, p. 65.

<sup>40</sup> ASSIS. Missa do galo, p. 255.

<sup>41</sup> ASSIS. Missa do galo, p. 255.

que, por sua vez, conduzem à instauração da fantasia. Esta fantasia, consciente ou não, é a única via de acesso ao conhecimento, de iniciação no mal e de direcção para a queda, para usar termos genesíacos. A leitura oferece ferramentas de legibilidade, mas também de recriação do mundo. Recriar o mundo é o que faz Nogueira ao projectar nele a sua “visão romântica”, a única que conhecemos e, portanto, a única que vale como realidade. Mas a leitura corresponde também para estes dois pares de personagens, como podemos ver em “The Pupil”, a uma determinada *forma de vida* num mundo imaginário e íntimo. Sobre o poder transformativo da leitura, que marca fenomenologicamente a experiência do contacto e do contágio com o texto, Robert Paulson defendeu que a preceptora de *The Turn of the Screw*, futura inversão masculina de Pemberton, é tolhida de vampirismo ao encarnar, justamente por um efeito de leitura, uma das personagens de *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe.<sup>42</sup>

Se durante a primeira temporada em Paris, Pemberton e o seu pupilo veem na cidade um microcosmo em que idealizam inserir-se (“They figured themselves as part of the vast [...] multitude of the enormous city”),<sup>43</sup> este espaço transforma-se rapidamente, de uma realidade geográfica concreta numa comunidade literária, no seio da qual o *rio* dos livros, coadjuvante da vida, forma a paisagem e preenche o espaço da cidade:

Now and then he [Morgan] had a five-franc piece, and [...] they laid it out scientifically in old books. It was a great day, always spent on the quays, rummaging among the dusty boxes that garnish the parapets. *These were occasions that helped them to live, for their books ran low very soon after the beginning of their acquaintance.*<sup>44</sup>

Sob os signos da avidez e do esgotamento, a relação educativa entre as quatro personagens destes contos não consome apenas livros,

<sup>42</sup> PAULSON. *Sin and Evil: Moral Values in Literature*, p. 177.

<sup>43</sup> “Eles imaginaram-se como fazendo parte da vasta [...] multitude da enorme cidade” (JAMES. *The Pupil*, p. 144, tradução minha).

<sup>44</sup> “De vez em quando ele [Morgan] tinha uma moeda de cinco francos, e [...] eles dispunham dela cientificamente em livros antigos. Era um dia ótimo, passado sempre nos cais, a vasculhar entre as caixas empoeiradas que enfeitam os parapeitos. *Estas eram ocasiões que os ajudavam a viver, porque os livros escassearam pouco depois de se terem começado a relacionar*” (JAMES. *The Pupil*, p. 144, tradução minha, grifos meus).

mas encobre, ou neutraliza, uma outra versão possível, erótica, desse relacionamento, assim como, no segundo caso, chega a consumir a vida do aluno. O abraço mortal entre mestre e discípulo estava já anunciado no passo em que Morgan revela a Pemberton as circunstâncias em que Zénobie, sua preceptora anterior, abandonara aquele posto pelo igual motivo da falta de remuneração que aflige agora o jovem inglês: “She cried over me tremendously,” confessa o jovem pupilo, “she hugged me nearly to death”.<sup>45</sup> A verdade é que, ecoando esta passagem e assumindo a posição quase predatória da sua antecessora, Pemberton fará também a Morgan, a dada altura, uma admoestação de sentido dúbio (“You had better let me finish you”),<sup>46</sup> de acordo com a qual concluir o compromisso assumido, isto é, dar por completa a instrução do jovem, se pode ler, em chave polissêmica, como *acabar com ele*.

Regressamos, assim, ao tópico da violência associada à aprendizagem da criança – que apenas aflorei anteriormente na menção aos possíveis ecos intertextuais entre este conto de James e o célebre romance de Carroll –, para descobrirmos um (talvez não inesperado) traço de sadomasoquismo entre Morgan e o seu tutor. Isto acontece precisamente no momento em que o primeiro admite, em tom esperançoso e provocador, acreditar na resistência do segundo à penúria e ao incumprimento dos Moreen da sua parte no contrato de preceptorado. A perversidade do diálogo é desconcertantemente óbvia:

“Well, at any rate you’ll hang on to the last.”

“To the last?”

“Till you’re fairly beaten.”

“*You* ought to be fairly beaten!” cried the young man, drawing him closer.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> “Ela chorou imensamente por mim, abraçou-me quase até à morte” (JAMES. The Pupil, p. 152, tradução minha).

<sup>46</sup> “É melhor que me deixe acabar consigo” (JAMES. The Pupil, p. 155, tradução minha).

<sup>47</sup> “‘Bom, de qualquer modo você vai aguentar até ao fim.’ / ‘Até ao fim?’ / ‘Até lhe terem batido como deve ser’ / ‘A *si* é que deviam bater como deve ser!’, exclamou o rapaz, trazendo-o para junto de si” (JAMES. The Pupil, p. 142, tradução minha, grifo do original).

#### 4 Voltar ao princípio: corrupção e retorno

Recolocando em perspectiva uma história de leituras que, associando-se ao campo dos estudos *queer*, têm interpretado o indizível – o que Helen Hoy chamou “the tension of unspeakability pervading the text” –<sup>48</sup> no conto de James à luz da sua componente homoerótica, Philip Horne propôs o que considera uma necessária matização desse escopo crítico no sentido da sua complementaridade essencial com aspectos, embora Horne não use esse termo, da esfera moral: “duty and sacrifice, money and honour, education and experience”.<sup>49</sup> O estudioso desenvolve ainda esta ideia, evidenciando que, por exemplo, a inteligência precoce de Morgan se relaciona com a descoberta de “nuances”, “códigos” e “decepções”<sup>50</sup> que fazem vacilar a sua percepção particularmente aguda da tradição e da honra familiares.

O alerta de Horne pretende reconduzir a nossa atenção para uma dimensão, nem sempre óbvia, de moral social, que, quando identificada no mundo de “Missa do galo”, ganha contornos particularmente relevantes, e que se prendem com a natureza do conto enquanto exercício de regresso ao passado, de recomposição da memória, no que se subentende um acto parcialmente criativo que atesta o lugar em geral negligenciado, mas paradigmático, de “Missa do galo” na fase de maturidade do autor, “[a] partir de 1880”, em que “os protagonistas passam a ser autores das próprias histórias; e as narrativas se dedicam a sujeitos ruinosos, obcecados pela restauração”.<sup>51</sup> Este entendimento do texto evidencia que o que os dois pupilos, Morgan e Nogueira, aprendem ou não conseguem aprender é também um certo conjunto de convenções e de comportamentos em sociedade e/ou no íntimo da relação com as suas figuras tutoriais, que, ao mimetizar essa sociedade, assume um valor metonímico.

O ponto anteriormente exposto ganha maior fundamento se tivermos em linha de conta que, no seu balanço da convivência com a primeira preceptora, Morgan destaca os efeitos do seu crescimento físico e mental (que atribui à “natureza”), mas também os da experiência

<sup>48</sup> “A tensão da indizibilidade que percorre o texto” (HOY. Homotextual Duplicity in Henry James’s “The Pupil”, p. 40, nota 10, tradução minha).

<sup>49</sup> “[...] dever e sacrifício, dinheiro e honra, educação e experiência” (HORNE. Henry James: The Master and the ‘Queer Affair’ of “The Pupil”, p. 88, tradução minha).

<sup>50</sup> HORNE. Henry James: the Master and the ‘Queer Affair’ of “The Pupil”, p. 91.

<sup>51</sup> PASSOS. O mal e a metamorfose em Machado de Assis, p. 63-64.

da companhia mútua, no desenvolvimento mútuo da perspicácia entre ele e Zénobie. Neste passo, importa verificar que Morgan se inscreve enfaticamente nas experiências dos seus tutores, aludindo desse modo ao seu próprio papel no crescimento intelectual destes, e, assim, colocando-se na posição de mestre:

“Zénobie was very shrewd,” said Pemberton. “And she made you so.”

“Oh, that wasn’t Zénobie; that was nature. And experience!” Morgan laughed.

“Well, Zénobie was a part of your experience.”

“Certainly I was a part of hers, poor dear!” the boy exclaimed. “And I’m a part of yours.”<sup>52</sup>

Ainda que, tal como o texto se nos oferece, a experiência de aprendizagem erótica de Nogueira se contenha nos limites da pulsão ou da fantasia, o facto de muito tempo depois ele voltar a ela na narrativa que chega até nós – talvez movido pela “humilhação” e pela “culpa” que José Luiz Passos vê como as chaves do passado da personagem machadiana, bem como os elementos que lhe outorgam uma história –<sup>53</sup> é um indício de que aquela se tratou de uma experiência com um valor matricial no desenvolvimento da consciência do narrador que ele é actualmente, em relação à personagem do estudante provinciano que era naquele episódio, duas faces não exactamente coincidentes da mesma pessoa. Embora Passos não se refira a este conto, é inevitável não ver no esforço de Nogueira de conciliação das suas duas *personae* e de recapitulação da sua história outra contribuição para a conclusão sumária de que, além de Machado, “[n]o other body of work within Brazilian literature bears a comparable reflection upon loss, malice, and their sublimating attempts at restoration”.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> “‘Zénobie era muito astuta’, disse Pemberton. ‘E ela tornou-o assim também.’ / ‘Oh, não foi Zénobie quem fez isso; foi a natureza. E a experiência!’ , riu-se Morgan. / ‘Bem, Zénobie foi uma parte da sua experiência.’ / ‘Eu fui certamente parte da dela, pobre coitada!’ , exclamou o rapaz. ‘E sou uma parte da sua.’” (JAMES. *The Pupil*, p. 152, tradução minha).

<sup>53</sup> PASSOS. Machado de Assis, Moral Imagination and the Novel, p. 12.

<sup>54</sup> “Nenhuma outra obra no âmbito da literatura brasileira apresenta uma reflexão equiparável sobre a perda, a malícia, e as tentativas sublimadoras de as restaurar”

Se, no entanto, nem a experiência nem o passar do tempo parecem representar para Nogueira, ao contrário do que acontece com Morgan, um incremento de sabedoria – já que o primeiro alega continuar a não conseguir “entender a conversação”<sup>55</sup> que teve com a tia Conceição naquela remota noite de Natal – as duas revelações com que ele reveste os extremos do seu relato, nomeadamente, a da infidelidade do escrivão Meneses e a do casamento de Conceição após a viuvez do primeiro, acabam por desmentir essa sugestão. Ao contrário do que se possa pensar, e do que alguma crítica propõe,<sup>56</sup> Nogueira não viu no comportamento aparentemente convidativo da tia uma resposta natural ao adultério de Meneses, porque não tinha então conhecimento desse adultério. Ele é claro quanto a isso: “Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em acção”.<sup>57</sup> De igual modo, é apenas meses depois que o estudante regressa ao Rio de Janeiro, ouvindo dizer, outra vez “mais tarde”, que Conceição “casara com o escrevente juramentado do marido”,<sup>58</sup> sem que ela tenha oferecido antes disso qualquer indício de licenciosidade moral.

Em suma, “Missa do galo” trata de uma situação de hermenêutica e reinterpretação da moralidade. Evitando a todo instante que o seu relato da conversa com a tia – que não temos por que não entender, também, como “um eufemismo em acção” – se torne explícito, Nogueira está, com efeito, a reler a sua própria memória à luz de informações adicionais das quais não dispunha quando viveu a experiência. Por conseguinte, ao oferecer uma nova roupagem sugestivamente sexual e amorosa a um episódio que, tanto quanto se sabe, pode ter sido perfeitamente inocente, ele mostra como se tornou, na verdade, sagaz e astuto (“shrewd”), propiciando retoricamente uma interpretação particular, sem nunca a impor. O que Nogueira nos dá a ler é já, portanto, uma releitura.

O “teatro” de Meneses e a “missa do galo na corte”<sup>59</sup> de Nogueira não passam assim, igualmente, de espectáculos, dos lados visíveis de uma hipocrisia que encobre a imoralidade, seja ela concreta ou latente, que toca o cerne da família. Tal como Nogueira, cuja tia tudo aceitaria

---

(PASSOS. Machado de Assis, *Moral Imagination and the Novel*, p. 14, tradução minha).

<sup>55</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 253.

<sup>56</sup> DIXON. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*, p. 54.

<sup>57</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 253.

<sup>58</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 260.

<sup>59</sup> ASSIS. *Missa do galo*, p. 254.

“com as aparências salvas”,<sup>60</sup> Pemberton percebe que a família para a qual trabalha vive imundamente atrás das máscaras de respeitabilidade da sua suposta classe social. Para ele e para a sua consciência, tal como para a sua sucessora em *The Turn of the Screw*, a promiscuidade e a mobilidade entre estratos diferentes da sociedade são justamente aspectos centrais na construção de uma ideia definitiva de “mal”.<sup>61</sup>

The Moreens were adventurers not merely because they didn't pay their debts, because they lived on society, but because their whole view of life, dim and confused and instinctive, like that of clever colour-blind animals, was speculative and rapacious and mean. Oh they were “respectable”, and that only made them more *immondes*.<sup>62</sup>

Enquanto testemunha das condições de precariedade dos seus preceptores e ponto de refração da perspectiva de Pemberton, Morgan acaba por despertar também para o estado de penúria e de decadência no qual os Moreen vivem em segredo. A família é ainda maximamente humilhada, momentos antes da sua morte, ao enfrentar uma acção de despejo do hotel parisiense onde se alojava, deixando o jovem pupilo – que “had never seen a public exposure” –<sup>63</sup> em estado de choque, a verter “tears of bitter shame”.<sup>64</sup> Vemos assim que, na confrontação com a falha moral que tinge o seio das suas famílias, o que Morgan e Nogueira parecem ter aprendido é que qualquer história no livro do mundo pode ser reescrita numa segunda leitura.

<sup>60</sup> ASSIS. Missa do galo, p. 254.

<sup>61</sup> “The second aspect of sin/evil is social class. [...] The idea of vulgarity, lowness, class violation, which we would see as snobbery, is said by her [the governess] to be evil” [O segundo aspecto do pecado/mal é a classe social. [...] A ideia de vulgaridade, inferioridade, violação de classes, que nós veríamos como arrogância, é chamada por ela (a preceptora) de mal] (PAULSON. *Sin and Evil: Moral Values in Literature*, p. 175-176, tradução minha).

<sup>62</sup> “Os Moreen eram aventureiros não apenas porque não pagavam as suas dívidas e porque viviam em sociedade, mas porque toda a sua visão da vida, obscura e confusa e instintiva, como a de animais daltónicos e espertos, era especulativa e gananciosa e mesquinha. Ó, eles eram ‘respeitáveis’, e isso só os tornava mais *immondes*” (JAMES. *The Pupil*, p. 146, tradução minha).

<sup>63</sup> “[...] nunca tinha visto uma exposição pública” (JAMES. *The Pupil*, p. 169, tradução minha).

<sup>64</sup> “[...] lágrimas de amarga vergonha” (JAMES. *The Pupil*, p. 169, tradução minha).

## Referências

ASSIS, Machado de. Missa do galo. In: \_\_\_\_\_. *Um homem célebre – antologia de contos*. Lisboa: Cotovia, 2013. p. 253-260.

BALESTRINI, Nassim. The Architecture of the Mind: The Depiction of Consciousness in Selected Short Works by Vladimir Nabokov and Henry James. *Amerikastudien / American Studies*, Heidelberg, v. 47, n. 3, p. 345-357, 2002.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. São Paulo: Unicamp, 2003.

BELL, Millicent. *Meaning in Henry James*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1991.

BRAKEL, Arthur. Ambiguity and Enigma in Art: The Case of Henry James and Machado de Assis. *Comparative Literature Studies*, The Pennsylvania State University Press, v. 19, n. 4, p. 442-449, 1982.

BROOKS, Peter. *Realist Vision*. New Haven, London: Yale University Press, 2005.

CÁFFARO, Geraldo. “From Beyond the Grave”: The Posthumous Trope in Nathaniel Hawthorne, Machado de Assis, and Henry James. In: ROWE, John Carlos (Ed.). *Henry James Today*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2014. p. 113-127.

CARROLL, Lewis. *The Annotated Alice: Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Ed. Martin Gardner. London: Penguin, 2001.

CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

HORNE, Philip. Henry James: The Master and the ‘Queer Affair’ of “The Pupil”. *Critical Quarterly*, John Wiley and Sons, v. 37, n. 3, p. 75-92, set. 1995.

HOY, Helen. Homotextual Duplicity in Henry James’s “The Pupil”. *The Henry James Review*, Johns Hopkins University Press, v. 14, n. 1, p. 34-42, 1993.

JAMES, Henry. On “The Pupil”. In: \_\_\_\_\_. *Tales of Henry James*. Ed. Christof Wegelin, Henry B. Wonham. New York, London: Norton, 2003. p. 409-413.

JAMES, Henry. The Pupil. In: WEGELIN, Christof; WONHAM, Henry B. (Eds.). *Tales of Henry James*. New York, London: Norton, 2003. p. 133-171.

MOON, Michael. *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*. Durham, London: Duke University Press, 1998.

PARREIRA, Marcelo Pen. *Realidade possível: dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê, 2012.

PASSOS, José Luiz. Machado de Assis, Moral Imagination and the Novel. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 5-18, jun. 2014. <https://doi.org/10.1590/S1983-68212014000100003>

PASSOS, José Luiz. O mal e a metamorfose em Machado de Assis. *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin Press, v. 46, n. 1, p. 57-74, 2009.

PAULSON, Ronald. *Sin and Evil: Moral Values in Literature*. New Haven, London: Yale University Press, 2007. <https://doi.org/10.12987/yale/9780300120141.001.0001>

VASTOLO, Manuela. Class Ties in “The Pupil”. In: DE BIASIO, Anna; DESPOTOPOULOU, Anna; IZZO, Donatella. *Transforming Henry James*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2013. p. 304-318.

**Bem-aventurados os que podem impunemente praticar o mal:  
“A causa secreta”, de Machado de Assis**

***Blessed are those who can do evil without being punished:  
“A causa secreta” by Machado de Assis***

André Luis Rodrigues

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

andreluisrod@hotmail.com

**Resumo:** O artigo dedica-se à leitura do conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, buscando discernir alguns dos “níveis de realidade” (Italo Calvino) presentes na narrativa. A crueldade, a agressividade e a maldade são, por assim dizer, decantadas pelo escritor na figura de Fortunato, que pode exercê-las sob o disfarce do altruísmo e, dada a sua condição social, sem qualquer receio de castigo ou sanção, mas também se deixam entrever, modificadas para além de qualquer reconhecimento imediato e com consequências muito diversas, em vários aspectos da vida e das ações humanas formalizadas no conto. É assim que podem ser divisadas, com base no conceito freudiano de “pulsão de morte”, na origem da curiosidade de Garcia, que é também compartilhada pelos leitores, ou na própria criação e fruição estética, em que estão envolvidos escritor e leitor.

**Palavras-chave:** conto; crueldade; A causa secreta; Machado de Assis.

**Abstract:** This article aims at reading ‘A causa secreta’, by Machado de Assis, pursuing the apprehension of some ‘levels of reality’ (Italo Calvino) that can be found in the story. Cruelty, aggressiveness and evil are ‘decanted’ by the writer in Fortunato’s character, who can be cruel and wicked under the disguise of altruism and, due to his social position, unworried about punishment. However, they can also be seen, changed beyond recognition and with different consequences, in several aspects of life and human acts formalized by the writer in the narrative. Based on Freud’s concept of the death

instinct, they can also be seen in the origin of Garcia's curiosity and in the aesthetical creation and enjoyment, with which writer and reader are involved.

**Keywords:** short story; cruelty; A causa secreta; Machado de Assis.

Recebido em: 28 de novembro de 2016.

Aprovado em: 18 de maio de 2017.

“A causa secreta”, de Machado de Assis,<sup>1</sup> é um de seus contos mais conhecidos e marcantes. Não são muitas as passagens em sua obra que provocam tão grande impressão e impacto como a cena da tortura do ratinho pelo sádico Fortunato. Talvez, exatamente por conta disso, podemos não dar a devida atenção ao modo como a narrativa é tecida, tendo em vista o aguçamento de nossa curiosidade em relação a esse personagem, exatamente como se dá com Garcia, curiosidade que também não deixa de ser sádica em alguma medida.

O conto é narrado em terceira pessoa, mas quase sempre do ponto de vista de Garcia, que juntamente com Fortunato e sua mulher, Maria Luísa, constituem os três protagonistas da história. A narrativa começa *in medias res*. No primeiro parágrafo, os três personagens aparecem calados, constrangidos e imersos em seus pensamentos, relativamente dispersos pela sala da casa onde morava o casal Fortunato:

Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente, – de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> O conto pertence ao livro *Várias histórias*, de 1896. Todos os contos enfeixados nesse volume teriam sido publicados na *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, entre 1884 e 1891. Trata-se do terceiro livro de contos da chamada fase madura do escritor, depois de *Papéis avulsos* (1882) e *Histórias sem data* (1884).

<sup>2</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 67.

Destaquem-se aqui a concisão peculiar ao gênero “conto” e o estilo próprio de Machado de Assis. Não é só o fato de que em poucas frases muito já é dito sobre os personagens da história e a situação que vivenciam. É também a aparente miudeza ou insignificância do que é observado, e que, na verdade, é altamente significativo. Trata-se do que Eugênio Gomes denominou o “microrrealismo de Machado de Assis”: a notação do pormenor que se mostra muito revelador de determinado estado de espírito.<sup>3</sup> É assim que o estalar das unhas de Garcia indicia desconforto, inquietude ou nervosismo.

Mas se muito é dito, muito é também deixado em suspense: o que teria ocorrido entre essas três figuras de tão terrível que só depois da morte deles podia ser contado “sem rebuços”, isto é, sem véus, sem disfarces ou dissimulações? É claro que a alusão ao fato de terem morrido é, ao mesmo tempo, recurso empregado com vistas a dar maior verossimilhança à narração.

A afirmação, ao final do segundo parágrafo, de que o acontecimento, “cousa tão feia e grave”, só poderia ser compreendido a partir de sua origem é o mote para o *flashback* que vai ocupar praticamente oito das cerca de dez páginas pelas quais, na edição aqui utilizada, o conto se estende. O início desse retrospecto situa temporalmente a narrativa: a reunião na sala teria acontecido em 1862. Em 1861 Garcia teria se formado em Medicina e no ano anterior, 1860, havia deparado com Fortunato pela primeira vez à porta da Santa Casa. Depois da localização temporal, temos as menções ao espaço onde se dão as ações. Do casal Fortunato já sabemos que residia no Catumbi; de Garcia, vemos agora que morava na rua D. Manuel. Tudo se passa, assim, como é tão frequente em Machado, no Rio de Janeiro.

Perto dessa rua ficava um teatro, e é nele que se teria dado o segundo encontro. A presença de Fortunato na plateia é mostrada como inesperada, já que poucas pessoas ali apareciam por conta da distância de outros pontos da cidade. Ainda mais surpreendente seria a grande atenção e interesse com que ele acompanhava “um dramalhão, cosido a fâcadas, ouriçado de imprecações e remorsos”, especialmente nos “lances dolorosos”. Terminado o drama, começa uma farsa, mas Fortunato, parecendo desinteressado, se retira. Ele é seguido de perto por Garcia,

---

<sup>3</sup> GOMES. O microrrealismo de Machado de Assis.

que o vê caminhar por diversas ruas, “parando às vezes, para dar uma bengalada em algum cão que dormia”, até tomar um tálburi.

Vai-se, assim, configurando um personagem que é um tanto enigmático. Mas Garcia também parece invulgar em sua excessiva curiosidade sobre o outro, que o faz acompanhá-lo durante um bom tempo, sem ser notado. Igualmente curiosos, é como se nos puséssemos a correr atrás de Garcia, que segue ao encalço de Fortunato.

O encontro seguinte, que parecia ser capaz de esclarecer a personalidade desse sujeito estranho, tende a baralhar ainda mais as coisas. Fortunato havia conduzido até o prédio onde morava Garcia um morador ensanguentado, que tinha sido ferido a faca num ataque de um bando de capoeiras, e tomado todas as providências necessárias, chegando mesmo a pagar do próprio bolso àqueles que haviam carregado o homem. Depois, pede a Garcia, que lhe dissera ser estudante de medicina, que fique com ele até a chegada do médico. Quando isso ocorre, desdobra-se para ajudar médico e estudante, que providenciam o curativo, mas é “friamente” que olha para o ferido.

Nesse momento da narrativa, Fortunato, que teria 40 anos, é descrito em detalhes, especialmente quanto à fisionomia, mas o que impressiona mesmo é a descrição de seus olhos: “Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria.”<sup>4</sup>

O singular contraste entre a abnegação e a frieza parece aguçar ainda mais a curiosidade de Garcia. O mais espantoso, contudo, é a recepção ao empregado do arsenal de guerra quando, depois de seu restabelecimento, procura o benfeitor desconhecido para demonstrar toda a sua gratidão, não apenas por ter tido a vida salva por ele, como por ter ele agido com tamanha abnegação e desprendimento. Fortunato o recebe sem sequer disfarçar a impaciência e o enfado, o que é dito com todas as letras pelo narrador, mas também, novamente, sugerido por meio de uma notação mínima e muito significativa: “deu-lhe uma resposta enfasiada e acabou batendo com as borlas do chambre no joelho”.<sup>5</sup>

A reação do beneficiado, depois de sentir que, diante da recepção, não tinha mais o que fazer naquela casa, merece também destaque. Chamado agora de “pobre-diabo”, sai da casa de Fortunato “mastigando a custo o desdém”, e de “graça” concedida, isto é, dádiva que passaria a morar no coração, o benefício torna-se um “desgraçado”, expulso dali pelo

---

<sup>4</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 69.

<sup>5</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 70.

ressentimento, e vai alojar-se na cabeça, “como uma simples ideia”. E é assim que o próprio benfeitor, que ainda o despede com uma advertência que é, na verdade, um gracejo – “Cuidado com os capoeiras!” –, insinua a ingratidão ao beneficiário.

Tendemos talvez, como o próprio Garcia, a pensar que se trata de um benemérito, mas totalmente avesso à publicidade de suas boas ações. Alguém que procurasse ocultar o altruísmo sob uma camada de *secura e rispidez*. A impressão de que isso não combinaria muito com as *bengaladas nos cães* poderia, ao contrário, sugerir um personagem que seria, além de verossímil, bastante complexo.

Garcia fica tão interessado em conhecer melhor esse sujeito realmente excêntrico que chega a pensar em visitá-lo, mas, não tendo sido convidado e não encontrando pretexto para a visita, desiste da ideia. Contudo, depois de formado e de ter-se mudado para a rua de Mata-Cavalos, acaba tendo alguns encontros casuais com Fortunato, o que vai levar à familiaridade e ao convite que este faz para jantar em sua casa, depois de declarar que agora estava casado. Maria Luísa, que já conhecemos, era muito mais nova que o marido – 25 anos que aparentavam 19, e tinha os dois “feitiços” da pessoa e dos modos. Além dos “olhos meigos e submissos” da mulher, Garcia nota que o seu caráter destoava do caráter de Fortunato, e que ela tinha “uns modos que transcendiam o respeito [ao marido] e confinavam na resignação e no temor”.<sup>6</sup>

As visitas começam a amiudar, e, um dia, Garcia se lembra de contar a Maria Luísa a bela ação praticada por Fortunato no episódio do ferido pelos capoeiras. A mulher fica encantada com o que parecia ser uma surpreendente revelação, o que é comentado pelo narrador de uma maneira que nos parece ainda mais pungente quando pensamos que se tratava da esposa relativamente ao marido: “como se acabasse de descobrir-lhe o coração”. Fortunato, incomodado, responde com a história da visita do homem que havia salvo, sem deixar de zombar do desconcerto em que o havia deixado. Desejoso de reparar o desconsolo de Maria Luísa, Garcia insiste na dedicação e no talento de Fortunato como enfermeiro, e o faz com uma brincadeira que o outro toma a sério: “tão bom enfermeiro, concluiu ele, que, se algum dia fundar uma casa de saúde, irei convidá-lo”.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 72.

<sup>7</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p.72-73.

A negativa de Garcia dada naquele dia vai se repetir, mas o médico acaba convencido, e a clínica é então aberta. A dedicação de Fortunato aos pacientes não terá limites, sobretudo nos casos mais difíceis e mais graves, nas moléstias mais aflitivas ou repelentes. E diante de tamanho desprendimento e abnegação, misturavam-se o espanto e a admiração de todos: “Toda a gente pasmava e aplaudia.”

O convívio com o casal se torna mais constante e Garcia acaba se apaixonando pela mulher de Fortunato, o que instaura o triângulo amoroso, que já estava sugerido desde o início do conto, ainda que Garcia nada declare, e Maria Luísa, que tudo percebe, não se dê “por achada”. Fortunato dedica-se incansavelmente ao trabalho na casa de saúde, tal como antes se dedicara ao ferido vizinho de Garcia. Mas começa também a fazer experiências de vivissecação na clínica e depois em casa (a “rasgar e envenenar gatos e cães”, nas cruas palavras do narrador), e a mulher, com os nervos à flor da pele, pede a intervenção de Garcia.

Fortunato interrompe, então, os experimentos, mas pouco depois vai ter lugar o episódio que é o ápice do conto e que teria desencadeado a situação mostrada no início da narrativa. Trata-se de uma das passagens mais aterradoras da obra machadiana e de toda a literatura brasileira. A despeito de ser relativamente longa, não há como não citá-la integralmente:

Dous dias depois, – exatamente o dia em que os vemos agora, – Garcia foi lá jantar. Na sala disseram-lhe que Fortunato estava no gabinete, e ele caminhou para ali; ia chegando à porta, no momento em que Maria Luísa saía aflita.

– Que é? perguntou-lhe.

– O rato! O rato! exclamou a moça sufocada e afastando-se. Garcia lembrou-se que, na véspera, ouvira ao Fortunato queixar-se de um rato, que lhe levava um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para

não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

– Mate-o logo! disse-lhe.

– Já vai.

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida.

Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo. A chama ia morrendo, o rato podia ser que tivesse ainda um resíduo de vida, sombra de sombra; Fortunato aproveitou-o para cortar-lhe o focinho e pela última vez chegar a carne ao fogo. Afinal deixou cair o cadáver no prato, e arredou de si toda essa mistura de chamusco e sangue.

Ao levantar-se deu com o médico e teve um sobressalto. Então, mostrou-se enraivecido contra o animal, que lhe comera o papel; mas a cólera evidentemente era fingida.

– Castiga sem raiva, pensou o médico, pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem.

Fortunato encareceu a importância do papel, a perda que lhe trazia, perda de tempo, é certo, mas o tempo agora era-lhe preciosíssimo. Garcia ouvia só, sem dizer nada, nem

lhe dar crédito. Relembra os atos dele, graves e leves, achava a mesma explicação para todos. Era a mesma troca das teclas da sensibilidade, um diletantismo *sui generis*, uma redução de Calígula.<sup>8</sup>

Essa última expressão – “redução de Calígula” – parece corresponder muito bem ao que Alcides Villaça chama “tradução”, o procedimento pelo qual Machado transpõe elementos da mais alta tradição universal para o contexto rebaixado do Rio de Janeiro de seu próprio tempo:

Creio que em “A cartomante”, como num sem-número de outros lugares, o narrador machadiano instala-se nesse ângulo tão peculiar de “tradutor”: um tradutor das tradições que constituem seu repertório de cultura, que vem da Bíblia e de Homero, da antiguidade clássica e dos teólogos medievais, que passa por Dante, Maquiavel, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Pascal, pelos enciclopedistas, por Schopenhauer, pela literatura brasileira – e acaba caindo no colo da dama fluminense ou num chapéu elegante da rua do Ouvidor. Essa “queda” – na verdade o já reconhecido salto crítico do Machado particularizante e universalmente nacional – é a marca de fogo de sua fase madura, quando a ironia se torna princípio e a “tradução” uma rica possibilidade de composição.<sup>9</sup>

O fato dessa tradução de caráter paródico ocorrer em um conto como “A cartomante” ou “A causa secreta” mostra como esse procedimento não está necessariamente vinculado ao humor, podendo mesmo estar ligado ao trágico ou ao drama.

Mas talvez também seja possível interpretar a expressão “redução de Calígula” num outro sentido. Terceiro imperador romano, do ano 37 ao ano 41 da era cristã, Calígula é conhecido, sobretudo, por sua crueldade e perversidade, pela vida escandalosa e extravagante, com relatos de assassinatos, relações incestuosas e prostituição das próprias irmãs. Contudo, não é necessário conhecer bem a sua biografia para supor que, ainda que tudo isso resultasse de traços de seu caráter ou de sua loucura, o exercício dessa crueldade e perversidade devia estar intimamente

<sup>8</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 74-75.

<sup>9</sup> VILLAÇA. Machado de Assis, tradutor de si mesmo, p. 10.

ligado ao fato de tratar-se do homem mais poderoso de seu tempo, o chefe supremo do império romano. Assim, por mais que Calígula possa ser visto como paradigma da crueldade, cabe ao menos conjecturar que as suas ações mais cruéis, ainda aquelas inteiramente gratuitas, deviam estar vinculadas, de algum modo, à posição que ocupava.

No caso de Fortunato, parece que Machado de Assis pretendeu eliminar – num primeiro momento – todas as possíveis motivações dos atos cruéis por ele praticados, para deixar apenas a crueldade, por assim dizer, em estado puro. Desse modo, a perda de um importante papel, a perda de tempo, a raiva – as possíveis razões para tão desmedida crueldade contra o ratinho que ele tortura de maneira abominável – são descartadas uma a uma, para só restar o prazer de fazer o outro sofrer, o gozo obtido ao infligir o sofrimento, prazer que é, então, aproximado do deleite estético.

Após a retomada do fio da narrativa, que havia sido interrompido pouco depois do início do conto, os acontecimentos se desenrolam num andamento acelerado. Em menos de dez parágrafos, acompanhamos a morte de Maria Luísa, após ter contraído a tísica, essa “velha dama insaciável, que chupa a vida toda, até deixar um bagaço de ossos” – definição ao mesmo tempo precisa e arrepiante, que deixa entrever como a crueldade não é apanágio do ser humano –, e os momentos em que os dois amigos ficam sozinhos a velar o corpo, depois de uma parenta ter ido repousar:

– Vá descansar, passe pelo sono uma hora ou duas: eu irei depois.

Fortunato saiu, foi deitar-se no sofá da saleta contígua, e adormeceu logo. Vinte minutos depois acordou, quis dormir outra vez, cochilou alguns minutos, até que se levantou e voltou à sala. Caminhava nas pontas dos pés para não acordar a parenta, que dormia perto. Chegando à porta, estacou assombrado.

Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que

não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços.

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.<sup>10</sup>

Nessa última frase, tão extraordinária como todo o trecho final, Machado faz com que a expressão mimetize o prolongamento da fruição do prazer por Fortunato, advindo da contemplação da dor aguda e do desespero de Garcia, materializados nas lágrimas e soluços que “rebentam” depois de ter buscado contê-los durante algum tempo em presença do marido de Maria Luísa. Tudo isso é obtido com poucos recursos: a repetição do adjetivo *longa* por duas vezes, acompanhado do advérbio intensificador *muito*, e depois por *deliciosamente*, em que a forma em *-mente* alonga o advérbio originado a partir do adjetivo *delicioso*, já de si extenso e tão expressivo. A impressão de duração é ainda reforçada pela sonoridade da sequência de nasais.

O deixar-se levar por esse deleite prolongado é tão mais notável por se sobrepôr inteiramente ao sentimento da vaidade ferida pela suposição de que poderia ter sido traído pela mulher com o amigo. É também a reiteração da dominância desse traço de seu caráter, que já havia sido sugerida quando do agravamento da doença de Maria Luísa: “Nos últimos dias, em presença dos tormentos supremos da moça, a índole do marido subjugou qualquer outra afeição.”<sup>11</sup> Antes mesmo disso, o narrador já havia se referido aos esforços de Fortunato para combater a doença, depois de afirmar que ele “amava deveras a mulher”, ainda que “a seu modo”. Se não houvesse algum tipo de afeto, o personagem não seria tão complexo, e nem se mostraria tão poderosa a força com que a crueldade o toma e sujeita todos os outros sentimentos. É assim que ele aproveita cada segundo da consumpção de Maria Luísa, para beber “uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada

<sup>10</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 77.

<sup>11</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 76.

de febre e minada de morte”.<sup>12</sup> Ainda que isso não seja explicitado, não há como não supor que a doença da mulher poderia ter sido desencadeada ou, pelo menos, agravada não apenas pelos experimentos do marido, que afetavam os seus nervos, como também pela sua presença opressiva e talvez pelo pressentimento do prazer com que ele espreitava a sua dor.

Resta, assim, finalmente descoberto o “segredo” de Fortunato, com a constatação de que se trata de um homem cruel, um homem que sente grande prazer no sofrimento alheio ou talvez só sinta prazer nesse sofrimento. Se havia quem se beneficiasse de sua dedicação aos doentes, isso seria apenas uma espécie de efeito colateral de seu sadismo, o que não deixa de sugerir o intrincado da vida e das relações entre os homens. Mas é preciso notar que essa descoberta, do ponto de vista do enredo, é atribuída apenas ao amigo, Garcia. A grande ironia é que, para todas as outras pessoas que o conheciam, ele continuava a ser um sujeito abnegado e altruísta, sempre pronto a ajudar os feridos e os doentes, ainda que pudesse ser um tanto frio e ríspido.

Ora, se até mesmo o altruísmo pode, devidamente analisado, revelar-se pura crueldade, o leitor é talvez levado a indagar em que medida boa parte das ações humanas não poderiam, em última instância, ter a crueldade e a perversidade como a principal motivação, isto é, se não seria a crueldade um traço essencial e indelével do homem, e muitas vezes voltada contra aqueles de sua própria espécie<sup>13</sup>. Se for isso mesmo o que sugere a narrativa, e se pensarmos em outras passagens da obra machadiana, como o famoso delírio de Brás Cubas<sup>14</sup>, será possível talvez

<sup>12</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 76.

<sup>13</sup> Como sugere Bataille: “Pode ser que o sadismo seja uma excrecência nossa, que outrora pode ter tido uma significação humana que se perdeu e que facilmente se aniquila [...]. Pode ser que se deva fazer com o sadismo o que o cirurgião faz ao apêndice, o parteiro à criança, ou o povo aos reis. Ou tratar-se-á, pelo contrário, duma parte soberana e irreduzível do homem, *mas que se furta à nossa consciência?* Numa palavra, tratar-se-á do nosso próprio cerne, ou seja, de sentimentos movimentados, do próprio princípio íntimo que a palavra cerne designa?” (BATAILLE. *O erotismo*, p. 163).

<sup>14</sup> “Isto dizendo, [Natureza ou Pandora] arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, através de um nevoeiro, uma cousa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das cousas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo.” (ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 37).

concluir que o pensamento de Machado não estaria muito longe daquele que Freud viria a exprimir em *O mal-estar na civilização*:

[...] o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender, quando atacado, mas [...] ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra a sua vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe dor, para torturá-lo e matá-lo. *Homo homini lupus* [...] <sup>15</sup>

Havendo, por assim dizer, decantado a crueldade desse personagem tão notável como assustador, o que Machado parece propositalmente ter ocultado ou deixado nas sombras é a questão do *poder*, no sentido próprio do termo. Fortunato – e aqui podemos aludir ao sentido do nome, que não seria irônico, mas, ao contrário, perfeitamente adequado – é o homem *afortunado*, que pode exercer praticamente sem peias a sua crueldade, o seu sadismo sobre um indefeso rato, sobre a própria mulher ou sobre os seus semelhantes. Trata-se de um capitalista, com casas de aluguel (a ideia da clínica ganha concretude quando se lembra de que uma casa “vai vagar”), e com dinheiro suficiente para investir da noite para o dia num novo negócio.

Pode-se aqui lembrar a emenda proposta por Procópio, o narrador-protagonista de o “Enfermeiro”, conto também incluído em *Várias histórias*, ao famoso e “divino sermão da montanha”: “Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados”.<sup>16</sup> Trata-se da última frase da narrativa e seria supostamente o epitáfio que desejava para o seu túmulo. No caso de Fortunato, talvez não seja despropositado acrescentar outra emenda: Bem-aventurados os que detêm o poder de praticar o mal sem receio de castigo, porque os seus desejos serão sempre saciados.

<sup>15</sup> FREUD. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*, p. 76-77.

<sup>16</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 103.

Contudo, se esta leitura do conto terminasse aqui, apenas um dos “níveis de realidade” da narrativa<sup>17</sup> teria sido abordado. Se esse modo de leitura da obra literária é válido para toda a literatura, parece ainda mais enriquecedor no caso de grandes escritores como Machado.

Para se perscrutarem outros níveis, talvez seja o caso de deslocar o foco de Fortunato para Garcia. Como foi visto, este fica, a partir do terceiro encontro, “picado de curiosidade” para conhecer melhor aquele homem excêntrico. Qual poderia ser a causa da atração? Não seria talvez a própria crueldade que ele entrevia em Fortunato?<sup>18</sup> Seja como for, a curiosidade que o toma é atribuída pelo narrador a um aspecto de seu caráter assim descrito: “Este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo.”<sup>19</sup>

Até porque, ao contrário de Fortunato, Garcia não é em nenhum momento descrito fisicamente, não havendo mesmo a menor menção à sua aparência ou a alguma característica física para além da alusão às suas unhas no início do conto, essa descrição de um traço de caráter ganha maior destaque.

Com todo o cuidado para não associar diretamente a análise do temperamento ou da índole de um homem à análise de um organismo, isto é, à autópsia, se está morto, ou à vivisseção, se ainda vive, não há como não notar o emprego do vocabulário típico dessas duas operações para aludir àquela outra: *decompor, análise, penetrar, camadas, apalpar, organismo*. O “regalo supremo”, obtido por Garcia nesse processo ou nessa *operação*, encontra uma correspondência quase direta na “delícia íntima das sensações supremas” de Fortunato.

A diferença fundamental é que essa curiosidade e o anseio por chegar à camada mais profunda do caráter do amigo não resultarão em qualquer dano para Fortunato. Ao contrário disso, o médico mesmo é que vai sair ferido. Ainda assim, não há como ver que esses aspectos de sua personalidade estão de alguma maneira ligados à crueldade ou à maldade.

<sup>17</sup> CALVINO. Les niveaux de la réalité em littérature.

<sup>18</sup> “[...] não há forma de repugnância em que não exista uma afinidade qualquer com o desejo. Não que o horror se confunda com a atração, mas, se não a pode inibir, destruir, a verdade é que o *horror reforça a atração*. // O perigo paralisa mas, se for um pouco menos forte, pode excitar o desejo.” (BATAILLE. *O erotismo*, p. 237).

<sup>19</sup> ASSIS. *Várias histórias*, p. 70.

Talvez seja possível dizer que, do mesmo modo como o pensamento de Freud deixaria entrever as várias facetas da agressividade, ou mais precisamente daquilo que chamou “pulsão de morte”, Machado parece sugerir que os modos com que a crueldade se manifesta são os mais diversos, e os deslocamentos muitas vezes são tão grandes a ponto de se tornar irreconhecível o fato de que determinadas ações têm origem nessa característica inegavelmente humana.

Nesse sentido, não seria casual a associação do gozo que Fortunato sente ao torturar o animal à experiência estética. Como também é possível apreender, nos estudos de Freud, que a pulsão de morte está intimamente vinculada à criação e à fruição do belo<sup>20</sup>. Mas, ao contrário desses possíveis deslocamentos, o caso de Fortunato seria daqueles em que a agressividade não é transferida para outro alvo, mas dirigida diretamente contra outro ser, em forma de agressão, tortura e morte.

A crueldade poderia ser também vislumbrada na origem da composição da própria narrativa. É também por assemelhar-se a ele que o narrador machadiano se coloca o tempo todo na perspectiva de Garcia. Como o personagem, o escritor possui, e em gradação muito maior, essa faculdade de decifração dos homens ou, talvez não seja exagerado ou absurdo dizer, essa capacidade de realizar a “visissecção moral” do ser humano. À medida que acompanhamos esse “experimento”, igualmente “picados de curiosidade”, nós, leitores, também dele participamos e com

<sup>20</sup> Como observa Garcia-Roza: “Freud nos diz que a cultura está a serviço de Eros, que quer reunir os indivíduos em totalidades cada vez mais abrangentes, até a constituição de uma grande totalidade que é a humanidade. Da singularidade individual à totalidade da humanidade, teríamos uma crescente indiferenciação. Ora, se entendermos o desejo como pura diferença, o projeto de Eros seria o da eliminação da diferença e, portanto, do desejo, numa indiferenciação final que é a humanidade. A pulsão de morte, enquanto potência destrutiva (e princípio disjuntivo) é o que impede a repetição do mesmo, isto é, a permanência de totalidades, provocando pela disjunção a emergência de novas formas. Ela é, portanto, criadora e não conservadora, posto que impõe novos começos ao invés de reproduzir o ‘mesmo’.” (GARCIA-ROZA, *O mal radical em Freud*, p. 136-137). Ainda segundo Garcia-Roza, a “vontade de destruição” lacanianiana não deveria ser interpretada de modo diverso: “A *vontade de destruição* de que nos fala Lacan, também não deve ser confundida com destruição absoluta ou com negação absoluta. [...] A *vontade de destruição* que caracteriza a pulsão de morte é o que põe em causa tudo o que existe, o que impede a cristalização das formas constituídas, o que possibilita novos começos. *Vontade de destruição* é aqui *vontade de criação*. Se pulsão de morte é negatividade, ela é a positividade da negatividade.” (GARCIA-ROZA, *O mal radical em Freud*, p. 158).

ele nos deleitamos. Contudo, se é possível associar esse traço ao próprio Machado, seria ele ainda mais adequado para caracterizar alguns de seus contemporâneos, os escritores naturalistas, que se punham, de maneira supostamente distanciada, objetiva e isenta, a analisar ou a dissecar os homens ou, especialmente, as suas paixões, os seus instintos, vícios, fraquezas e taras.<sup>21</sup>

Assim, é possível refletir sobre a crueldade humana em diversos níveis de realidade presentes na narrativa. Em primeiro lugar, evidencia-se a crueldade desse personagem específico, que se pode ver talvez como intensificada até o patológico. Depois, pode-se entrever a crueldade humana dos que se dedicam a torturar animais, ainda que muitas vezes com o pretexto dos benefícios trazidos para a humanidade, no caso dos que até hoje, na esteira do fisiologista francês Claude Bernard (1813-1878), talvez o maior praticante e defensor da vivissecção de animais no século XIX, estão envolvidos nesses terríveis experimentos. E, finalmente, cabe interpretar as alusões de que a crueldade é indissociável da natureza em geral e da espécie humana em particular, e, nesse caso, muitas vezes disfarçada, ou também tão modificada ou deslocada que se torna inócua, quando não acaba se voltando contra o próprio sujeito, sem causar prejuízo a outrem, mas que também pode assumir sua face mais terrível, vista ou entrevista ao longo de toda a história humana, na violência exercida sobre o outro, nos maus-tratos, na tortura, nos assassinatos, nos massacres e genocídios de populações inteiras.

Mas não haveria entre esses níveis um que apontasse para a crueldade inerente a determinada classe social no Brasil da segunda metade do século XIX? Se assim for, não há como não considerar que, por ausência relativa ou por discreta presença (o preto pertencente ao empregado do arsenal de guerra; os capoeiras, praticantes dessa arte marcial cuja origem remonta à resistência dos negros africanos à violência e à opressão do cativo), Machado estaria também sugerindo no conto a violência, os suplícios, a tortura e a morte dos escravos pelos seus proprietários. Quantos deles teriam sofrido não tanto por uma tentativa de fuga da condição insuportável, por um trabalho interrompido quando não tinham mais forças para prosseguir, ou por qualquer motivo banal,

---

<sup>21</sup> Lembre-se aqui a conhecida afirmação de Zola no prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin*: “Eu simplesmente fiz com dois seres vivos o trabalho que os cirurgiões fazem com cadáveres.” (ZOLA. *Thérèse Raquin*, p. 10).

mas por pura e simples crueldade e perversidade de seus proprietários, dos que tinham então o “poder” de dispor desses infelizes como bem o quisessem? Quantos desses homens cruéis, ao contrário dos personagens de “A causa secreta”, ainda estavam vivos quando o conto foi publicado e talvez tenham lido essa história no jornal sem a menor desconfiança de que, de algum modo, estavam representados na figura de Fortunato? Como o conto foi publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1885, três anos antes da Abolição, quantos desses verdadeiros carrascos ainda podiam exercer impunemente a sua crueldade e, ainda muito depois disso, continuariam a exercê-la sem qualquer sanção?

Se o escritor não pode muito, pode ao menos, ainda que de modo velado, apontar para as causas secretas das ações dos homens, sobretudo dos mais poderosos, e registrar que não se deixou enganar pela consolação que a religião intenta oferecer aos que sofrem e choram.

## Referências

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.

ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3. ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

CALVINO, Italo. Les niveaux de la réalité em littérature. In: \_\_\_\_\_. *La machine littérature*. Trad. Michel Orcel; François Wahl. Paris: Éditions du Seuil, 1984. p. 85-100.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

GOMES, Eugênio. O microrrealismo de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1958. p. 52-62.

VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 51, p. 3-14, jul. 1998.

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. 2. ed. Trad. Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

## **O jeito de Antonio Carlos Viana matar lagartas**

### ***The way Antonio Carlos Viana kills caterpillars***

Josalba Fabiana Santos

Universidade Federal de Sergipe, Sergipe/Brasil

josalba.santos@yahoo.com.br

**Resumo:** Analisaremos o conto “Cara de boneca”, do livro *Jeito de matar lagartas* (2015), do escritor Antonio Carlos Viana. Como uma das personagens é comparada a uma boneca, daí o título da narrativa, será em torno dessa imagem que o presente trabalho será constituído. A boneca é um brinquedo e um duplo por excelência, duplo de um ser humano. No entanto, no conto em questão, existe uma inversão, pois é um ser humano que se torna boneca. Esse processo pelo qual passa seu Lilá, a personagem a qual nos referimos, facilita o seu uso e o seu posterior descarte. Após apresentarmos algumas definições de boneca, discutiremos a fixação de seu Lilá como boneca a partir do conceito de rostidade de Deleuze e Guattari. E, finalmente, discutiremos a relação entre boneca, brincadeira, jogo e escrita nos valendo do pensamento de Agamben e Bataille.

**Palavras-chave:** Antonio Carlos Viana; “Cara de boneca”; boneca; brincadeira; mal.

**Abstract:** We will analyze the short story “Cara de boneca”, from the book *Jeito de matar lagartas* (2015), by the writer Antonio Carlos Viana. As one of the characters is compared to a doll, hence the title of the narrative, it will be around this image that the present work will be constituted. The doll is a toy and a double par excellence, double of a human being. However, in the story in question, there is a reversal, because it is a human being who becomes a doll. This process which Lilá goes true, the character to which we refer, facilitates its use and its subsequent discarding. After presenting some definitions of doll, we will discuss the fixation of Lilá as a doll from the concept of the faciality of Deleuze and Guattari. And finally, we will discuss the relation between doll, playtime, game and writing using the thought of Agamben and Bataille.

**Keywords:** Antonio Carlos Viana; “Cara de boneca”; doll; playtime; evil.

Recebido em: 30 de novembro de 2016

Aprovado em: 19 de abril de 2017

Apesar de o título deste trabalho ser uma referência – e até certo ponto uma brincadeira – ao último livro de Antonio Carlos Viana, *Jeito de matar lagartas* (2015), que por sua vez é uma referência evidente a Clarice Lispector, trataremos de um conto específico, “Cara de boneca”, e não dos demais.

“Cara de boneca” tem apenas três páginas, e, em uma leitura inicial, parece muito simples. A história, contada por um narrador adulto, distanciado no tempo, gira em torno de um grupo de adolescentes do qual ele fazia parte e de suas primeiras experiências sexuais. Essas experiências se dão com seu Lilá. Seu Lilá, o cara de boneca, puxa uma carroça com toda espécie de tralhas que ganha em suas andanças e, vez ou outra, permite que os meninos gozem em suas coxas. Segundo o narrador: “ele tinha uma alma bondosa, era como se se sacrificasse em nome de alguma coisa que serviria mais para nossas vidas que para dele”.<sup>1</sup> Em outras palavras, o narrador parece nos dizer que seu Lilá não desfrutava dos contatos, que sua atitude era passiva, como a de uma boneca. Eram apenas os adolescentes que ganhavam alguma coisa, sem, no entanto, nenhum reconhecimento, muito menos agradecimento.

O reconhecimento pelos préstimos de seu Lilá adviria da história narrada ou com a escrita do conto, todavia, o narrador não admite isso claramente.

## **Ontologia de um brinquedo**

Antes de tratar dos possíveis sentidos da palavra boneca no conto, tentaremos pensar o que é uma boneca. Como não temos teóricos que tratam do tema, precisaremos nos valer de referenciais mais modestos. Segundo o dicionário,<sup>2</sup> seria uma “representação tridimensional de um corpo humano feminino, infantil ou adulto, feita de pano, porcelana, borracha etc.” Eis uma definição bastante clara e útil para os propósitos deste trabalho, pois considera o aspecto duplo intrínseco à boneca, um aspecto que nos interessa.

---

<sup>1</sup> VIANA. Cara de boneca, p. 47.

<sup>2</sup> HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.*

Uma boneca é uma espécie de duplo, porque é feita à imagem humana. A princípio podemos pensar com José Gil,<sup>3</sup> o filósofo português, para quem: “O modelo [o ser humano, no caso] é fixo e uno, e as suas cópias reproduzem a sua unidade e a sua estrutura”. Por outro lado, evidentemente o modelo pode ser alterado, possibilitando assim uma série de novas cópias – para observarmos esse fenômeno basta verificarmos como as bonecas atuais são mais esguias do que suas precedentes. Acrescentemos ainda que uma boneca não é uma cópia fiel de um ser humano, ela pode ser inclusive uma deformação, como no caso das que representam extraterrestres – e que provavelmente chamaríamos de bonecos e não de bonecas. Se levarmos em consideração as bonecas fabricadas para crianças, diremos que ninguém confundiria uma delas com uma pessoa. Logo, a boneca se coadunaria à pergunta formulada por Platão:<sup>4</sup> “Àquilo que simula uma cópia, mas de fato não o é, nós não poderíamos chamar de simulacro?” Segundo Deleuze,<sup>5</sup> simulacro é o: “acto pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, destruída”. Dito de outra forma, uma boneca é uma cópia de um humano, mas uma cópia ruim; ruim no sentido de não ser suficientemente persuasiva, de não ser confundível com um humano.

Bonecas apresentam o corpo com características mais ou menos próximas às de uma pessoa; sua anatomia externa nos é similar: tronco, membros, pescoço, cabeça, rosto, cabelos. Enquanto o interior será oco ou dotado de algum tipo de maquinaria feita para (re)produzir sons, movimentos ou até fluidos. Elas podem ser artesanais, mas a grande maioria é produto industrializado. São feitas em série, despejadas a todo instante em lojas por todo o mundo.

Uma boneca é um simulacro porque é uma repetição que se parece conosco, de maneira mais ou menos remota ou ruim, às vezes até caricata. E também é repetição dela mesma, já que segue uma fôrma, um modelo. Modelo que, ao ser alterado, gerará uma série de novas cópias.

Uma boneca tem um fim, uma finalidade, uma utilidade, ela é um brinquedo, um objeto lúdico – ao menos o tipo de boneca a que nos referimos aqui. Portanto, a boneca é feita para integrar um jogo – brincar de casinha é provavelmente o mais convencional de todos os

---

<sup>3</sup> GIL. Prefácio, p. 28.

<sup>4</sup> PLATÃO *apud* ECO. *História da beleza*, p. 75.

<sup>5</sup> DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 140.

jogos possíveis. Apesar de haver uma predisposição em nossa cultura a associarmos bonecas mais a meninas do que a meninos e de provavelmente termos um volume de bonecas-meninas bem maior, a verdade é que elas estão presentes (até onde podemos observar) na infância de ambos – ainda que com papéis diferenciados. Os meninos parecem ter bonecos do tipo heróis de desenhos animados. E a forma de tocá-los é diferente da forma como as meninas lidam com as suas. Os meninos são ensinados a empunhar seus bonecos como se fossem armas, muitas vezes promovem lutas corporais entre eles. Enquanto as meninas são ensinadas a acarinhar e embalar bonecas, são treinadas a treinar a maternidade. Claro que falamos de uma forma genérica, não pretendemos dar conta de todo o gestual que envolve a relação entre bonecas e crianças.

Bonecos e bonecas ingressam nas brincadeiras de crianças para diverti-las e para ensiná-las. Claro deve estar que, na sua posição de autômatos, não ensinam muito, são os adultos que lhes atribuirão um uso, um papel, e criarão seus filhos e filhas dentro de tal perspectiva. Vale lembrar o caráter cíclico da relação, pois as pessoas da família, da escola, da rua etc. apenas transmitiriam às crianças o que aprenderam nessa faixa etária. Sendo assim, no jogo do faz-de-conta, a boneca pode ser, entre outras possibilidades, um amiguinho, ou um bebê para ser alimentado, vestido, banhado e até mesmo amado. Uma boneca será tocada, manipulada. Ela sempre estará no lugar de alguém.

A boneca é partícipe de uma brincadeira, é parte de um jogo. A boneca está aí para ser jogada em, no mínimo, um duplo sentido: primeiro, no da brincadeira infantil e, segundo, para integrar o jogo do texto (no caso em questão). São esses dois sentidos que pretendemos tratar. O primeiro estará principalmente, mas não só, em “Uma boneca de carne e ossos”. E o segundo virá na sequência: “O jogo do conto” – título que brinca/joga com outro título, o de um famoso ensaio de Wolfgang Iser: “O jogo do texto”.<sup>6</sup>

### **Uma boneca de carne e ossos**

Afinal, por que seu Lilá é chamado de cara de boneca? O narrador nos diz que esse era o apelido que os adolescentes lhe deram porque:

---

<sup>6</sup> ISER. O jogo do texto, p. 105.

Era bem redondinho, todo baixinho, mãos pequenas, braços curtos, os olhos lá no fundo da cara gorda, como daquelas bonecas que nossas irmãs ganhavam no Natal. Tudo nele lembrava uma boneca: os lábios finos bem delineados, as bochechas saltadas, sempre vermelhas [...].<sup>7</sup>

Mesmo que essa descrição não corresponda a todas as bonecas que conhecemos, sem dúvida é um retrato de muitas, principalmente daquelas que pretendem representar bebês e que, como o narrador deixa claro, são feitas para meninas. A boneca-bebê está ligada a brincar de casinha. Seu papel mais elementar é ser o bebê de um casal: representado por uma menina e por um menino (muitas vezes ausente fisicamente, mas implícito). Os adolescentes do conto de Viana pervertem esta ideia, pois “produzem/criam” uma boneca-bebê para fazer sexo com ela: essa boneca-bebê é o seu Lilá, uma pessoa. Ele é um brinquedo de meninos, de meninos que estão na adolescência ansiosos pelas novas descobertas do corpo e do sexo. Em outras palavras, eles têm uma boneca – ou eles produzem uma boneca – para brincar em uma idade na qual as próprias meninas, em geral, já não brincariam mais.

A perversão da boneca no conto se dá em vários níveis. A perversão mais evidente, e já apontada, é a de que os meninos querem brincar de sexo e seu Lilá é o brinquedo, a boneca. Desta perversão mais geral advém as demais. Por exemplo, a palavra boneca pode ter dois sentidos no conto: o de ser uma representação tridimensional de um ser humano e o de ser um homossexual do sexo masculino – afirmamos isso porque esta é uma outra definição possível para a palavra boneca conforme ao dicionário.<sup>8</sup> Sendo que os dois sentidos (o de representação tridimensional de um ser humano e o de homossexual) teriam aspecto pejorativo no conto. Se pensarmos em seu Lilá comparado a uma boneca, vemos que ele é destituído de humanidade. Se o pensarmos comparado a um homossexual, nesse contexto, vemos que ele é destituído de desejo, já que, segundo a descrição do conto, ele apenas serve ao desejo dos outros – dos meninos, no caso. Logo, a maior perversão dos meninos é fazer de seu Lilá uma boneca, porque, obviamente, ele não é uma boneca, ele é, como já dissemos, uma pessoa.

---

<sup>7</sup> VIANA. Cara de boneca, p. 45-46.

<sup>8</sup> HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

Observamos assim como o duplo se insere no conto. Segundo Rosset: “[o duplo] seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro”.<sup>9</sup> Em outras palavras: seu Lilá é ele sendo outro. Ele é comparado a uma boneca e uma boneca é um duplo de uma pessoa. Seu Lilá é assim duplo de uma boneca. Logo seu Lilá é duplo de um ser, uma boneca, que já é em si um duplo. É por meio desse processo que seu Lilá será destituído de humanidade, porque ele é um duplo de uma coisa que já é em si um duplo, ainda que duplo de um ser humano. Dessa maneira, seu Lilá é rebaixado, ele não é uma pessoa, ele é uma coisa – como são coisas ou tralhas os objetos que ele carrega em sua carrocinha. Então, ele pode ser manipulado, xingado, humilhado à vontade pelos meninos. Os mesmos meninos que desfrutam do corpo que manipulam, xingam e humilham. Desumanizando-o torna-se mais fácil rebaixar e matá-lo socialmente, aliás, ele não morre, ele desaparece, é apagado, some, mas só até certo ponto, já que não é esquecido. A narrativa produzida pelo narrador é a prova mais cabal desse não esquecimento.

Tomamos alguns aspectos do pensamento de Deleuze e Guattari para problematizar ainda mais a comparação entre o rosto de seu Lilá e o de uma boneca. Segundo os dois filósofos: “O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala”.<sup>10</sup> Aquilo que lemos sobre o rosto de seu Lilá não foi inscrito apenas pelos garotos. Na verdade, as camadas se sobrepõem. A subjetividade, a mendicância e muito mais já haviam deixado suas marcas. Chamá-lo e vê-lo como cara de boneca é só mais uma inscrição que lhe fixam, pois, “Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes”.<sup>11</sup> Logo, “o rosto é um mapa”<sup>12</sup> que poderá guiar o leitor – ou perdê-lo, a depender da sua destreza. Em um certo sentido, o rosto configura um espriamento que atinge todo o corpo:

---

<sup>9</sup> ROSSET. *O real e seu duplo*, p. 33.

<sup>10</sup> DELEUZE; GUATARI. *Ano zero – rostidade*, p. 36.

<sup>11</sup> DELEUZE; GUATARI. *Ano zero – rostidade*, p. 36.

<sup>12</sup> DELEUZE; GUATARI. *Ano zero – rostidade*, p. 39.

[...] a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável. A boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não devêm uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo. Operação digna do Dr. Moreau: horrível e esplêndida. A mão, o seio, o ventre, o pênis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão rostificados.<sup>13</sup>

Por isso os adolescentes não tomam apenas o rosto de seu Lilá ao chamá-lo de cara de boneca, mas o corpo todo. O corpo todo do homem é tornado uma boneca para os meninos: “A máquina abstrata não se efetua então apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos que ela rostifica segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhança)”.<sup>14</sup> Há bem mais do que uma identificação entre o rosto de seu Lilá e o rosto de uma boneca, há uma série de motivos e atitudes muito mais complexos do que uma mera brincadeira de adolescentes que configuram esse rosto, inclusive porque os antecedem. Portanto, ainda segundo Deleuze e Guattari, não devemos diminuir o poder de um rosto:

[...] é absurdo acreditar que a linguagem enquanto tal possa veicular uma mensagem. Uma língua está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastreiam em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos. É pelos rostos que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam: a gramática comum nunca é separável de uma educação dos rostos. O rosto é um verdadeiro porta-voz.<sup>15</sup>

Talvez por isso seu Lilá fale tão pouco. No fundo, não é preciso que ele diga nada, sua cara de boneca expressa tudo.

Os pais e as mães obviamente não deram seu Lilá de presente aos meninos, mas consentem na brincadeira. Todavia, esse consentimento não é evidente logo no início do conto. Muito ao contrário. Em três momentos o narrador afirma e reafirma uma aversão dos pais e mães por qualquer

---

<sup>13</sup> DELEUZE; GUATARI. Ano zero – rostidade, p. 39.

<sup>14</sup> DELEUZE; GUATARI. Ano zero – rostidade, p. 47.

<sup>15</sup> DELEUZE; GUATARI. Ano zero – rostidade, p. 47.

tipo de aproximação entre os meninos e seu Lilá. Nos dois primeiros momentos, essa aversão parece chegar às raias do total desconhecimento e ignorância sobre o que se passava entre o homem e os meninos: “À medida que crescíamos, íamos descobrindo o território de seu Lilá. Para chegar até ele era preciso ter o aval dos [meninos] mais velhos, tudo escondido de nossos pais e de nossos confessores.”<sup>16</sup>

Aquele território atrás do cemitério parecia uma ilha distante do mundo, onde ninguém nos procuraria. Eu não era de sumir de casa, mas meus colegas diziam que, ao chegar certa idade, não se podia mais ficar preso na saia da mãe nem ter medo do cinturão do pai.<sup>17</sup>

Já no terceiro momento, nós podemos perceber que pais e mães sabiam muito bem o que se passava no terreno atrás do cemitério, porém, não existe qualquer tipo de interferência ou impedimento. Vamos descobrindo assim que a oposição a qualquer contato entre seu Lilá e os meninos era bastante frouxa:

Quando a gente terminava a festa, seu Lilá pegava a carroça e voltava para as ruas sob uma chuva de palavrões que as mulheres lançavam sobre ele, e nós também. As mães diziam que ele merecia ser enforcado como um Tiradentes, com o cu enfiado num poste. Elas achavam que era ele que nos roubava a inocência, e nem sabiam que éramos nós mesmos que fazíamos questão de perdê-la.<sup>18</sup>

No entanto, um parágrafo antes do encerramento do conto, o narrador nos dá a conhecer a hipocrisia reinante entre pais e mães. Só aí nós leitores saberemos que os encontros entre seu Lilá e os meninos eram no mínimo tolerados, para não dizer incentivados:

Não havia uma só pessoa na rua que tivesse pena de seu Lilá. Pelo contrário. Todos diziam que ele era assim porque gostava, porque era safado mesmo, mas nenhum pai e nenhuma mãe fazia com que os filhos não fossem para trás do cemitério. Alguns até falavam com orgulho ao saber

---

<sup>16</sup> VIANA. *Cara de boneca*, p. 46.

<sup>17</sup> VIANA. *Cara de boneca*, p. 46.

<sup>18</sup> VIANA. *Cara de boneca*, p. 47.

que o filho já estava indo. Em vez de molhar os lençóis, era melhor molhar as coxas de seu Lilá. Nossas mães e seu ideal de limpeza.<sup>19</sup>

Só muito próximo do encerramento da história o narrador revela ao leitor o consentimento tácito, ou seja, silencioso de pais e mães para a brincadeira. Portanto, eles sabiam perfeitamente que os filhos tinham uma boneca, como sabiam o que era feito com essa boneca. Evidencia-se assim que pais e mães não se importavam com a brincadeira. Se demonstravam alguma resistência era com o mero intuito de regular e controlar os filhos. Todavia, não existia nenhuma preocupação com o brinquedo, com a boneca. O importante era que o rito de passagem – da infância para a vida adulta – se completasse e que os meninos soubessem que “Havia as putas, mas isso era para os adultos e ainda estávamos longe disso”.<sup>20</sup> Isto é, eles deveriam se refestelar com o brinquedo sem, no entanto, se afastarem de um ideal de heterossexualidade. Seu Lilá era só uma ponte para a construção dessa heterossexualidade, por isso era fundamental rotulá-lo como boneca (não humano) e aproximá-lo da sujeira, da aversão e do asco. Os meninos podiam sujar (as coxas da boneca), mas não podiam eles mesmos se sujar, tampouco trazer a sujeira para dentro da casa das famílias (molhando os lençóis). A sujeira era reservada e limitada a seu Lilá: pobre, vivendo na rua e homossexual. Ele é quase um *outsider*.<sup>21</sup> E se dizemos quase é porque não vemos seu Lilá como alguém completamente fora do grupo homogêneo do conto de Antonio Carlos Viana. Qualquer grupo homogêneo ou de maior poder exercita sua homogeneidade ou poder sobre outros sujeitos e tende a fazer isso se servindo desses outros sujeitos. De maneira que esses outros sujeitos aparentemente postos à margem, na verdade, são parte integrante do grupo homogêneo, mas o integram como se fossem seus brinquedos, suas bonecas e não como pessoas.

A propósito, para Deleuze e Guattari: “Na verdade, não há senão inumanidades, o homem é somente feito de inumanidades, mas bastante

---

<sup>19</sup> VIANA. Cara de boneca, p. 48.

<sup>20</sup> VIANA. Cara de boneca, p. 48.

<sup>21</sup> Norbert Elias e John L. Scotson utilizam a palavra *outsiders* em oposição a estabelecidos. Estes seriam moradores de longa data de uma dada comunidade, enquanto aqueles seriam estigmatizados porque chegaram depois, são os de fora. ELIAS; SCOTSON. *Os estabelecidos e os outsiders*, p. 19.

diferentes, e segundo naturezas e velocidades bastante diferentes”.<sup>22</sup> O que já estaria inscrito desde o rosto, que “não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto”.<sup>23</sup> À luz dessas afirmativas e da leitura que estamos empreendendo do conto de Viana, podemos conjecturar que não só seu Lilá é destituído de humanidade, como dissemos antes, mas os próprios adolescentes com seu rosto quase coletivizado<sup>24</sup> tampouco seriam humanos.

### **O jogo do conto**

Quem brinca com seu Lilá são meninos, mas quem conta a história é um narrador adulto, portanto, alguém distanciado no tempo e capaz de julgar os próprios atos por um viés bem mais crítico do que uma criança ou um adolescente. Das entrelinhas emerge uma culpa sem remissão. Algumas referências religiosas corroboram ainda mais esse estado. Mesmo ao falar das tralhas carregadas por seu Lilá, isso desponta: “ele aceitava tudo, de garrafa a travesseiro. Só não levava nossos colchões ainda fedorentos de mijo, de quando ainda éramos meninos. Parecia que nossas mães não os jogavam fora para que dormíssemos sentindo aquele cheiro como castigo eterno”.<sup>25</sup> Ou para que os meninos não esquecessem que era chegado o momento de deixarem para trás a inocência? “Quando foi a minha vez de participar, ainda tinha em mim o sentimento da pureza que fazia meus amigos rirem, mas logo o perderia”.<sup>26</sup> De fato, o narrador demonstra ter descartado a inocência no contato com os outros adolescentes, mas essa inocência que se perdeu teria mais a ver com a maldade impingida a seu Lilá do que ao sexo propriamente dito. Tanto que seu Lilá é poupado de qualquer avaliação negativa pelo narrador: “ele tinha alma bondosa, era como se se sacrificasse”.<sup>27</sup> De maneira que apenas aos adolescentes e a si próprio são reservados julgamentos mais severos. O narrador parece ter percebido um sentimento de culpa ainda no passado, quando desfrutava das brincadeiras com “a boneca”, mas não

---

<sup>22</sup> DELEUZE; GUATTARI. Ano zero – rostidade, p. 68.

<sup>23</sup> DELEUZE; GUATTARI. Ano zero – rostidade, p. 40.

<sup>24</sup> À exceção do narrador.

<sup>25</sup> VIANA. Cara de boneca, p. 46.

<sup>26</sup> VIANA. Cara de boneca, p. 46.

<sup>27</sup> VIANA. Cara de boneca, p. 47.

podemos afiançar isso, pois ainda é o adulto quem fala: “À medida que crescíamos, íamos descobrindo o território de seu Lilá. Para chegar até ele era preciso ter o aval dos mais velhos, tudo escondido de nossos pais e de nossos confessores. Aquele pecado jamais poderia ser confessado”.<sup>28</sup> Sentimento que teria sido solapado no momento das brincadeiras, mas que emerge no adulto. Tanto que aquilo que o narrador conta tem um caráter confessional inegável. E não nos referimos à culpa pelo ato sexual em si, mas à forma como fora obtida a concessão de seu Lilá, o seu sujeitamento.

Distante no tempo e, por extensão, do acontecimento, o narrador é capaz de se dar conta de ter aprendido algo com aquele homem que fora tantas vezes humilhado, inclusive por ele próprio.

Nem sabia que naquele instante em que cheguei ao terreno baldio atrás do cemitério, eu estava a caminho de uma educação que só mesmo a rua era capaz de dar. Nenhum livro, nenhuma aula de religião teria feito por nós o que fez seu Lilá com sua mansidão e seu consentimento.<sup>29</sup>

À primeira vista parece que o narrador se refere ao sexo. Seria o ato sexual que fora ensinado por seu Lilá. Os garotos teriam aprendido a fazer sexo. Entretanto, se considerarmos a alusão direta às aulas de religião neste excerto e também às aulas de literatura, momentos nos quais dona Glorita recitava o incompreendido *Camões*, retomado nas linhas finais, quando o narrador menciona uma “ferida que dói e não se sente”, um “contentamento descontente” e reafirma a incompreensão diante dos versos dizendo “que a gente nunca conseguiu entender”,<sup>30</sup> podemos pensar, talvez, que sim, uma lição foi ensinada e aprendida e ela foi muito além do sexo. Isso porque o narrador adulto compreende que o menino que ele foi era incapaz de empatia, era incapaz de ocupar o lugar do seu Lilá, era incapaz de comungar da sua dor. Mas é evidente que ele só consegue perceber a ausência de empatia do menino que ele foi porque adulto ele a sente, pois narra a dor de seu Lilá – ou projeta a partir de si uma dor que supostamente seu Lilá teria sentido ao passar por inúmeras situações humilhantes e, inclusive, sofrido violências físicas.

---

<sup>28</sup> VIANA. *Cara de boneca*, p. 46.

<sup>29</sup> VIANA. *Cara de boneca*, p. 46.

<sup>30</sup> VIANA. *Cara de boneca*, p. 49.

É porque o adulto sente essa dor – e a examina de perto – que se torna capaz de narrá-la. Ou explicá-la, desdobrá-la.

Para além da brincadeira perversa que a narrativa evidencia, existe uma brincadeira que o conto enquanto conto realiza na escrita. O jogo do texto proposto pelo ato literário, a ludicidade. Palavras afins ao universo da infância. Essa mesma infância da qual o menino do conto se despede e que o adulto narrador reencontra.

Em “O país dos brinquedos” (1978), Giorgio Agamben relaciona o jogo com a história. A criança brinca e, ao fazê-lo, conecta-se com o passado e reconstrói assim a história. Segundo o pensador italiano: “Tudo aquilo que é velho, independentemente de sua origem sacra, é suscetível de virar brinquedo”.<sup>31</sup> O narrador de “Cara de boneca” não nos informa a idade de seu Lilá, mas afirma que “fazia parte daquele lugar desde sempre”.<sup>32</sup> Então, intuímos que a idade pode ter contribuído para fixá-lo como boneca. Agamben continua: “a própria apropriação e transformação em jogo (a própria *ilusão*, poderíamos dizer, restituindo à palavra o seu significado etimológico, de *in-ludere*) podem ser efetuadas – por exemplo, através da miniaturização”.<sup>33</sup> Como sabemos, seu Lilá fora transformado em uma boneca bebê, portanto fora diminuído duplamente: porque boneca e porque bebê. Isso no que se refere ao tempo da narrativa, ao universo dos adolescentes. Já na esfera da vida adulta, no tempo do contar, na narração, seu Lilá é ampliado, ele cresce, tornando-se o centro daquilo que se conta. Mas é um centro que se coloca de forma *sui generis*, pois “*terminado o jogo*, o brinquedo converte-se em seu oposto e apresenta-se como o resíduo sincrônico que o jogo não consegue mais eliminar”.<sup>34</sup> O jogo dos garotos acabou, mas seu Lilá permanece na memória do narrador. Ele se transformou em um resíduo do passado, um resíduo do passado que está no presente. De pessoa ele passara a boneca – para a brincadeira – e de boneca ele passa a pessoa no conto. No entanto, as transformações nunca são completas. Boneca, ele ainda era pessoa; pessoa, ele ainda é boneca. Consumada a narrativa ele é subjetificado, sem, todavia, perder totalmente a dimensão de boneca, afinal, o cara de boneca ainda está lá. Podemos pensar em uma extensão do resíduo em

<sup>31</sup> AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 85.

<sup>32</sup> VIANA. Cara de boneca, p. 45.

<sup>33</sup> AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 86, grifo do autor.

<sup>34</sup> AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 97, grifo do autor.

Agamben, quando ele trata da larva, que seria a “‘imagem’ do morto, o seu semblante, uma espécie de sombra ou de reflexo especular”.<sup>35</sup> Para o pensador italiano:

A *larva*, significante instável entre sincronia e diacronia, transforma-se em *lar*, máscara e imagem esculpida do antepassado, que, como significante estável, garante a continuidade do sistema. Como diz um provérbio chinês, citado por Granet: “alma-sopro dos defuntos é errante: por isso são feitas máscaras para fixá-la”.<sup>36</sup>

Nessa medida, podemos afirmar que cara de boneca é uma máscara que fixa a subjetificação de seu Lilá no conto, no que é contado, não no tempo dos meninos, mas agora, no tempo do contar: “a máscara é então o rosto em si mesmo”.<sup>37</sup> O rosto é tornado máscara. Tal processo pode ser visto como o resultado de uma empatia crescente entre o narrador e o homem que o havia iniciado na sexualidade, como veremos na sequência. Empatia facilitada pelo distanciamento temporal, pois seu Lilá não é mais do que uma máscara na memória do narrador.

Por sua vez, Georges Bataille, em diversas passagens de *A literatura e o mal* (1957), aproxima a infância da literatura. Em um primeiro momento, a partir de uma associação feita por Sartre entre a criança e Satã, Bataille afirmará: “Evidentemente a liberdade da criança (ou do diabo) é limitada pelo adulto (ou por Deus) que faz dela uma zombaria (que a inferioriza)”.<sup>38</sup> No conto de Viana é possível perceber essa inferiorização feita pelas mães, quando xingam seu Lilá, o brinquedo dos filhos, mas também podemos perceber essa inferiorização nas palavras do narrador. Afinal, é o homem que julga o menino que ele próprio foi. Adulto, o narrador se posiciona no lugar de um juiz. Bataille continua sua exposição com uma analogia entre a criança e o poeta:

Ela [a criança] pode, se o quer; se deslumbrar de várias maneiras: pretender se apropriar das prerrogativas maiores do adulto, sem no entanto admitir as obrigações que lhes estão ligadas (é a atitude ingênua, o blefe que exige a

<sup>35</sup> AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 100.

<sup>36</sup> AGAMBEN. O país dos brinquedos, p. 101, grifo do autor.

<sup>37</sup> DELEUZE; GUATTARI. Ano zero – rostidade, p. 55.

<sup>38</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 32.

perfeita puerilidade); prolongar uma vida livre às expensas daqueles que ela diverte (*esta liberdade defeituosa é tradicionalmente o feito dos poetas*); recompensar os outros e ela mesma com palavras, destacar pela ênfase o peso de uma realidade prosaica.<sup>39</sup>

E é assim que Bataille começa a desenvolver suas ideias no sentido de aproximar, por um lado, a criança do mal (liberdade) e da literatura, e, por outro, o adulto do bem (regras) e do trabalho. O autor francês constrói dessa forma uma oposição entre a liberdade do mundo infantil e a razão do mundo dos adultos. Obviamente ele não está dizendo que não há maldade nas pessoas mais velhas. O que ele está dizendo é que a maldade da criança é uma demonstração de revolta às leis do mundo dos adultos, um mundo que ela não domina, não compreende e ao qual resiste. É assim que: “O Mal [...] é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão”.<sup>40</sup>

Naturalmente também é possível um exercício de liberdade por meio da arte e da literatura praticado pelos adultos: “Somente a literatura poderia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem o que a lei não teria fim”.<sup>41</sup> E é por isso que: “A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo / Sendo orgânica, ela é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo”.<sup>42</sup> Por meio da arte e da literatura o adulto consegue recuperar a espontaneidade da infância perdida. Segundo Bataille: “a literatura deveria se advogar culpada”,<sup>43</sup> porque diz o mal, é capaz de expressá-lo. A literatura e a arte liberam o escritor de preconceitos éticos e sociais, por isso ela pode dizer tudo. Na verdade, a literatura não é culpada em toda e qualquer instância, mas no tribunal da sociedade. Bataille afirma ainda que: “Sartre tem razão: Baudelaire escolheu ser culpado, como uma criança”.<sup>44</sup> Viana também escolheu ser culpado, como uma criança. E, assim como Heathcliff, de *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, “procede do sonho, não da lógica

<sup>39</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 33, grifo nosso.

<sup>40</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 27.

<sup>41</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 22.

<sup>42</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 22.

<sup>43</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 10.

<sup>44</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 33.

do autor”,<sup>45</sup> o mesmo ocorre com os meninos perversos do conto de Viana. Eles não são o resultado de uma racionalização, mas de um ato espontâneo, artístico – no seu sentido mais original.

Ainda segundo Bataille,<sup>46</sup> o paradoxo de Franz Kafka, outro autor no qual ele se detém, teria sido querer ser aceito no mundo dos adultos, mas como criança – ou como escritor, nós acrescentaríamos. No fundo, talvez esse seja o grande paradoxo de todos os escritores – de Antonio Carlos Viana inclusive. Por outro lado, a força de Kafka consistiu em: “não querer contestar a autoridade que lhe negava a possibilidade de viver e de se afastar [...] do erro comum, que obriga, diante da autoridade, ao jogo da rivalidade”.<sup>47</sup> Essa autoridade, não contestada, seria representada pelo pai de Kafka e se estenderia ao mundo adulto em geral. “O meio em que o poder do pai de Franz se afirmava sem contestação revelava a dura realidade do trabalho, que não concede nada ao capricho e limita à infância uma infantilidade tolerada, até amada em seus limites, mas condenada em seu princípio”.<sup>48</sup> Em outras palavras, o mundo das leis e das regras do pai nunca valorizaria a produção literária de Kafka, porque do ponto de vista daquele mundo, ela não servia – tanto no sentido da utilidade quanto no da servidão. Assim sendo, a única maneira de “evitar a abdicação da soberania”, a qual Kafka e todo artista teriam direito, seria a morte. “Não há servidão apenas na morte; na morte, não há mais nada”.<sup>49</sup> De fato, na morte do autor, de qualquer autor, não há mais nada, mas na literatura que ele produziu ainda há muito.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo. In: \_\_\_\_\_. *Infância e história: Destrução da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 79-107.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

---

<sup>45</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 17.

<sup>46</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 136.

<sup>47</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 138.

<sup>48</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 136.

<sup>49</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 139, grifo do autor.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero – rostidade. In: \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3. p. 35-68.

ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GIL, José. Prefácio. In: DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 9-29.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: 1979. p. 105-118.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1988.

VIANA, Antonio Carlos. Cara de boneca. In: \_\_\_\_\_. *Jeito de matar lagartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 45-49.

## **Aspects du mal et de la méchanceté chez Sade**

### *Aspects of Evil and Villainy in Sade*

Amirpasha Tavakkoli

EHESS- École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, France

pasha.tavakoli@gmail.com

**Résumé :** Influencé par la philosophie des Lumières et hostile à l'égard de la morale chrétienne, Sade envisage de déconstruire le discours philosophico-moral de son temps. Il s'intéresse à l'idée de l'état de nature sous un angle différent de celui des philosophes et des moralistes. En plaçant le Mal au centre de ses réflexions, l'objectif pour lui est de renverser le discours dominant de son temps en prenant l'inceste, le meurtre et les perversions comme étant les maximes conductrices de sa pensée. Malgré l'apparence immorale de ses écrits, Sade tombe dans un schéma moralisant reposant sur l'idéal du Mal qu'il adore. Agir et penser selon les commandements du Mal, deviennent les fondements de l'éthique sadienne. Une réflexion que nous allons approfondir à la lumière des réflexions de Klossowski, Bataille et Jacques Lacan.

**Mots-clés :** mal; état de nature; loi; éthique; transgression.

**Abstract:** Influenced by the philosophy of the Enlightenment and hostile toward Christian morality, Sade endeavored to criticize the moral-philosophical discourse of his time, focusing on the idea of the state of nature in a radically different way from contemporary philosophers and moralists. By placing Evil at the center of his considerations, he aims to overturn the dominant discourse of his time by enlisting incest, murder, and perversions as the tenets guiding his thought. Despite the immoral appearance of his writings, Sade falls prey to a moralizing schema based on the ideal of Evil. Acting and thinking according to the commandments of Evil then becomes the fundamentals of Sade's ethics. The idea moving this paper is to deepen our understanding of this theory in light of reflections by Klossowski, Bataille, and Lacan.

**Keywords:** Evil, state of nature, law, ethic, transgression.

Recebido em: 5 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 23 de março de 2017.

## **Introduction**

Le rapport entre la littérature et le mal est un sujet que Sade aborde tout au long de son travail de romancier en décrivant les perversions, les crimes et les fantasmes les plus terrifiants, que les lois morales répriment sévèrement. Les héros de Sade s'opposent aux normes éthiques de leur temps au nom d'un idéal libertin très peu adapté aux attentes de la civilisation. En d'autres termes, la quête de la chose interdite en tant qu'objet originaire du désir, se transforme en maxime conductrice et règne sur l'ensemble des pensées et des actions du sujet sadien. La loi de jouir de l'autre, reposant sur la sacralisation du mal devient le thème central des écrits à la fois littéraires et philosophiques de Sade. Malgré l'appartenance chronologique de Sade au siècle des Lumières, il a bouleversé les principes moraux de son temps prônés par les philosophes, en plaçant le mal au cœur de sa réflexion et en idéalisant l'horreur comme la forme ultime de la création littéraire.

Jusqu'à quel point Sade arrive-t-il à dépasser les frontières de l'interdit ? L'idée de la sacralisation du mal est-elle libératrice ou répressive ? Nous essayerons de répondre à ces questions à la lumière des réflexions de Pierre Klossowski, Georges Bataille et Jacques Lacan sur Sade.

## **1 La généalogie des interdits moraux**

### **1.1 L'état de nature, la phase sans interdit de l'humanité**

La polémique sur l'état de nature domine la pensée européenne depuis le début du dix-septième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Dans la philosophie des Lumières, l'état de nature représente un stade particulier de la vie des hommes avant qu'ils n'acceptent de vivre sous les lois du contrat social, une période pendant laquelle il n'y avait aucune distance entre le désir et son objet. Un âge d'or où le désir ne connaissait ni le manque ni la frustration et où l'interdit n'avait aucun sens.

Selon Rousseau l'état de nature est « un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais »<sup>1</sup> et Robinson Crusoé, ou le doux et bon sauvage de Bernardin de Saint-Pierre, ne sont pas les représentants d'un homme naturel perdu. En d'autres termes, l'état de nature dans la pensée rousseauiste n'est pas une époque historique, il reste en dehors de toute histoire humaine. Selon Althusser:

Ce qui rapproche Rousseau de tous les philosophes du droit naturel, c'est qu'il pense comme eux dans l'origine. Pourtant ce qui distingue Rousseau d'eux, radicalement, c'est que Rousseau est le seul de tous les philosophes de l'origine, de tous les philosophes du droit naturel qui pensent dans l'origine, il est le seul à penser le concept d'origine pour lui-même.<sup>2</sup>

L'état de nature est une phase originelle perdue de l'humanité qui ne ressemble point à la vie civilisée des temps modernes. Une époque primordiale où « il n'y avait ni éducation, ni progrès, les générations se multipliaient inutilement, et chacune partant toujours du même point, les siècles s'écoulaient dans toute la grossièreté des premiers âges, l'espèce était déjà vieille, et l'homme restait toujours enfant »,<sup>3</sup> puisque « l'état de nature considéré en lui-même, est un éternel présent ». <sup>4</sup> Indifférent à l'égard des devoirs et des droits de l'homme envers ses semblables en tant que citoyen, selon Jean Starobinsky, l'homme de l'état de nature était libre de toutes les contraintes de la vie civilisée. Il ne connaissait ni le manque ni la privation. C'est pourquoi « dans l'horizon limité de l'état de nature, l'homme vit dans un équilibre, qui ne l'oppose encore ni au monde, ni à lui-même. Il ne connaît ni le travail (qui l'opposera à la nature) ni la réflexion (qui l'opposera à lui-même et à ses semblables) ». <sup>5</sup>

Sade s'est intéressé à l'idée de l'état de nature sous un angle complètement différent. En plaçant la jouissance et le mal au cœur

---

<sup>1</sup> ROUSSEAU. *Discours sur les origines et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, p. 53.

<sup>2</sup> ALTHUSSER. *Cous sur Rousseau*, p. 57.

<sup>3</sup> ROUSSEAU. *Discours sur les origines et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, p. 103.

<sup>4</sup> ROUSSEAU. *Discours sur les origines et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, p. 240.

<sup>5</sup> STAROBINSKY. *La Transparence et l'obstacle*, p. 39.

de son imagination littéraire, il a totalement bouleversé la conception rousseauiste de l'état de nature. Même si Sade croyait tout comme Rousseau au bonheur perdu de l'homme dans l'état de nature, son idée du bonheur diffère totalement celle de Rousseau. Ce dernier défend l'idée de la bonté naturelle de l'homme tandis que pour Sade, « la cruauté, bien loin d'être un vice, est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature »,<sup>6</sup> ce qui explique sa position en faveur de la disparition des interdits moraux, étape indispensable pour retrouver le bonheur perdu de l'état de nature. D'après lui, la cruauté est une vertu et c'est uniquement « dans l'état de civilisation qu'elle est dangereuse ». <sup>7</sup> Autrement dit, le dépassement des interdits et le retour au mal chez Sade sont primordiaux pour que l'homme puisse de nouveau vivre selon les principes de l'état de nature perdu. Dans *Eros et civilisation* Marcuse précise que la civilisation est fondée sur la sublimation des penchants non productifs, parfois destructifs de l'homme dans quelque chose qui correspond mieux aux idéaux civilisationnels. Selon lui, « si l'absence de répression est l'archétype de la liberté, la civilisation est la lutte contre cette liberté ». <sup>8</sup> Sade était conscient des tendances répressives de la civilisation en ce qui concerne la satisfaction des désirs interdits, c'est pourquoi il s'était opposé aux lois morales de son temps au nom de la liberté perdue de l'état de nature. Une liberté non sublimée et sauvage qui dépasse la logique de l'éthique chrétienne.

Selon Sade, certains de nos désirs comme le désir de l'inceste ne vont pas contre la nature et le vrai bonheur n'est rien d'autre que la satisfaction de ces envies meurtrières, interdites par les lois de la civilisation. D'ailleurs le désir de l'inceste ne met pas en danger la vie collective des hommes puisqu' « il étend les liens des familles et rend par conséquent plus actif l'amour des citoyens pour la patrie », <sup>9</sup> « il nous est dicté par les premières lois de la nature » <sup>10</sup> et son interdiction n'est rien d'autre qu'une erreur liée au progrès de la civilisation. Sade pense que dans les sociétés primitives non corrompues qui vivaient dans l'état de guerre perpétuelle, les relations incestueuses étaient permises et que

<sup>6</sup> SADE. *La Philosophie dans le boudoir*, p. 88.

<sup>7</sup> SADE. *La Philosophie dans le boudoir*, p. 89.

<sup>8</sup> MARCUSE. *Eros et civilisation*, p. 26.

<sup>9</sup> SADE. *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, p. 171.

<sup>10</sup> SADE. *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, p. 171.

bien souvent « les premières institutions humaines favorisent l'inceste ». <sup>11</sup> D'ailleurs, pour affaiblir des interdits et fortifier l'immoralité, l'inceste « devrait être la loi de tout gouvernement dont la fraternité fait la base ». <sup>12</sup>

D'après le libertin de la Bastille, l'erreur des philosophes comme Rousseau est due au fait qu'ils pensaient l'état de nature à partir des valeurs morales de leur époque et ils prenaient « pour loi de la nature ce qui n'est dicté que par l'intérêt ou par l'ambition ». <sup>13</sup> A la différence des philosophes, il a pris comme point de départ dans ses considérations sur l'état de nature l'idée selon laquelle « toute loi humaine qui contrarierait celles de la nature ne serait faite que pour le mépris ». <sup>14</sup> Autrement dit, les interdits moraux et les idéaux de conduite n'existent que pour dénaturer l'homme et le rendre malheureux et les lois civiles ne seront efficaces et libératrices, qu'à partir du moment où nous les équilibrons avec les lois fondamentales de la nature. D'ailleurs dans l'état de nature, le meurtre est une action tout à fait normale et nous voyons souvent que « les plus indépendants des hommes, les plus rapprochés de la nature, les sauvages se livrent avec impunité journellement au meurtre ». <sup>15</sup> La nature est neutre face à la vie et à la mort tandis que la civilisation recommande la reproduction, accorde une valeur supérieure à la vie et nous interdit la jouissance de toute action meurtrière alors même que selon Sade « si l'éternité des êtres est impossible à la nature, leur destruction devient donc une de ses lois ». <sup>16</sup> Sade s'est opposé aux idéaux civilisationnels et a critiqué sévèrement la vertu des philosophes pour formuler son idée de l'état de nature en vidant ce concept des interdits moraux.

## **2 L'interdit et la loi**

### **2.1 Mal/interdit/loi, le triangle impossible**

Lecteur des grands matérialistes de son époque, Sade se dit influencé par les thèses de La Mettrie et D'Holbach sur l'athéisme et l'inexistence de Dieu. Selon lui, le christianisme est une doctrine

---

<sup>11</sup> SADE. *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, p. 171.

<sup>12</sup> SADE. *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, p.172.

<sup>13</sup> SADE. *La Philosophie dans le boudoir*, p. 69.

<sup>14</sup> SADE. *La Philosophie dans le boudoir*, p. 57.

<sup>15</sup> SADE. *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, p. 182.

<sup>16</sup> SADE. *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, p. 178.

religieuse mêlée aux préjugés et aux superstitions et se trouve à l'origine d'une grande partie des tabous moraux du temps moderne. Cette religion chimérique est en contradiction avec les principes fondamentaux nécessaires à la liberté humaine et il rappelle à ses compatriotes que « Rome disparut dès que le christianisme s'y prêcha, et la France est perdue s'il y révére encore ».<sup>17</sup>

D'après Sade, ni la philosophie ni la religion, n'étaient capables de prendre en compte le côté barbare et destructeur de l'homme, qui résiste autant aux commandements moraux qu'aux lois de la raison. Sade a mis en question l'optimisme des Lumières et leur idéalisme moral afin de construire sa propre théorie du bonheur. Il était pour la réalisation d'une jouissance illimitée et cruelle dans un siècle qui idéalisait seulement la satisfaction rationnelle des demandes pulsionnelles de l'homme. Malgré les efforts de Sade pour discréditer les principes moraux, est-il réellement possible de croire chez lui à un dépassement fondamental des interdits et un retour à l'état de nature originel ?

Selon Lacan, les œuvres de Sade sont indépassables « dans le sens d'un absolu de l'insupportable de ce qui peut être exprimé par des mots concernant la transgression de toutes les limites humaines ».<sup>18</sup> L'optimisme de Sade, est lié au fait qu'il a pensé accéder à la jouissance perdue de l'état de nature grâce à la loi suprême de la transgression de toute loi en la retournant. Malgré sa renonciation aux interdits moraux, sa démarche ne dépasse pas les frontières d'une éthique négative reposant sur l'idée du mal, car il désire transformer la jouissance dans sa forme la plus cruelle et meurtrière en impératif catégorique.

La transgression sadienne, bouleverse la philosophie des Lumières mais elle pose en même temps ses propres limites en remplaçant les valeurs et les interdits de la civilisation par l'impératif de jouir de l'autre. L'homme sadien n'a qu'un seul devoir universel auquel il doit obéir inconditionnellement, celui de « jouir de l'autre » et cette obligation forme l'ensemble des lois et des interdits par rapport auxquels Sade reste visiblement insensible. Lacan évoque l'idée selon laquelle il existe un certain lien entre la pensée sadienne et l'impératif moral kantien, qui tous deux imposent au sujet une obéissance totale aux ordres de la loi. En d'autres termes, Sade a voulu résoudre le problème du malheur de

<sup>17</sup> SADE. *La Philosophie dans le boudoir*, p. 140.

<sup>18</sup> LACAN. *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 236.

L'homme civilisé par son droit à la jouissance illimitée, sans être conscient du fait que la jouissance est par sa nature en contradiction avec toute loi et qu'en devenant loi elle-même, elle ne sera qu'un maximum de plaisir. Pour lui les lois ont été créées pour interdire notre accès à la jouissance et d'ailleurs « tout ce qui a viré de la jouissance à l'interdiction, va dans le sens d'un renforcement toujours croissant de l'interdiction ».<sup>19</sup> La jouissance illimitée sadienne selon Lacan n'est qu'un fantasme et reste non réalisable, car cette jouissance perdue existe dans le monde des hommes comme un manque ou comme le disait plus précisément Lacan, comme un manque-à-être.

Lacan précise que la jouissance en soi n'a pas d'objet et reste par essence en dehors du champ des interdits du fait de son inaccessibilité, elle nous échappe et ne nous laisse aucune trace d'elle. Toute démarche morale ou immorale pour donner un objet fixe et accessible à la jouissance nous ramène vers ce qu'il appelle le plus-de-jour.

Cela veut désigner la perte de l'objet, c'est aussi la béance, le trou ouvert à quelque chose dont on ne sait s'il est la représentation du manque à jouir, qui se situe du procès du savoir, en qu'il prend là un tout autre accent d'être dès lors savoir scandé du signifiant.<sup>20</sup>

En donnant un objet stable à la jouissance, l'homme sadien essaie de masquer le manque de jouir.

Le plus-de-jour lacanien vient avec la répétition car malgré toutes les pertes, le sujet continue d'espérer l'accès à la jouissance par un autre objet. Fondamentalement aliéné dans la logique de son phantasme, il est totalement pris dans les apparences imaginaires de l'objet. Le manque est la seule façon par laquelle la jouissance se manifeste dans la vie des hommes, « en fait c'est seulement dans cet effet d'entropie, dans cette déperdition que la jouissance prend statue, qu'elle s'indique ».<sup>21</sup> Il est nécessaire que l'objet de la jouissance soit perdu pour que l'homme puisse le penser « dans la dimension de l'être du sujet »<sup>22</sup> comme un manque. La loi originelle, la loi première est fondée sur l'interdiction de

---

<sup>19</sup> LACAN. *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 208.

<sup>20</sup> LACAN. *L'Envers de la psychanalyse*, p. 18.

<sup>21</sup> LACAN. *L'Envers de la psychanalyse*, p. 56.

<sup>22</sup> LACAN. *L'Envers de la psychanalyse*, p. 55.

la jouissance et il est impossible de mettre en équilibre la jouissance et la loi dans le même énoncé, car les lois se construisent sur l'interdiction de la jouissance. En fait dans la pensée des Lumières, que ce soit celle de Rousseau ou celle de Sade, la jouissance est pensée dans le registre des lois tandis que selon Lacan, elle dépasse la frontière des interdits et des lois.

Il suffit de partir du principe du plaisir, qui n'est rien d'autre que le principe de moindre tension, de la tension minimale à maintenir pour que la vie subsiste. Cela démontre qu'en soi-même, la jouissance le déborde, et que, c'est que le principe du plaisir maintient, c'est la limite quant à la jouissance.<sup>23</sup>

Il s'agit du fait qu' « il n'y a pas de commune mesure entre la satisfaction que donne une jouissance à son état premier et celle qu'elle donne dans les formes détournées, voire sublimées, dans lesquelles l'engage la civilisation ».<sup>24</sup> Sade s'oppose à la philosophie des Lumières qui défend l'idée d'une jouissance sublimée et éloignée de son état originel en s'orientant vers l'idée d'une jouissance illimitée, cruelle et immorale afin de résoudre la question du malaise de l'individu civilisé. Malgré cela, l'homme sadien, soumis et limité au droit de jouir de l'autre, ne pense qu'au respect qu'il doit avoir pour la dimension formelle du commandement. En d'autres termes, ce qui est pour Sade une jouissance infinie, n'est rien d'autre que le fait d'agir selon les commandements d'une loi qui transgresse les lois morales en fabricant des interdits qui lui sont propres et prenant le mal comme maxime conductrice.

Sade nous enseigne que pour pouvoir avoir accès à la jouissance il faut prendre « comme maxime universelle de notre action le droit de jouir d'autrui »<sup>25</sup> et « il poursuit ainsi, justifiant point par point le renversement des impératifs fondamentaux de la loi morale, et prônant l'inceste, l'adultère, le vol, et tout ce que vous pouvez y ajouter »,<sup>26</sup> pour enfin arriver à cette chose impossible qu'est la jouissance, mais cette démarche est condamnée à l'échec. L'éthique négative de Sade transgresse les lois morales de son temps dans la forme et dans le contenu,

<sup>23</sup> LACAN. *L'Envers de la psychanalyse*, p. 51.

<sup>24</sup> LACAN. *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 235.

<sup>25</sup> LACAN. *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 96.

<sup>26</sup> LACAN. *L'Éthique de la psychanalyse*, p. 95.

mais elle construit en même temps tout un système d'interdits, qui a les mêmes fonctionnements que des interdits moraux déjà présents dans la morale chrétienne du dix-huitième siècle.

## 2.2 Le mal chez Sade

L'éthique négative qui forme le noyau de la pensée sadienne, exige le remplacement de l'idéal du bien par celui du mal et c'est autour de ce dernier que la loi de « jouir de l'autre » se construit et fabrique son propre système d'interdits. En fait la théorie de « l'Être suprême de la méchanceté »<sup>27</sup> est en contradiction totale avec l'athéisme de Sade et confirme son amour inconscient pour la religiosité négative.

Pourquoi Sade, combattant de la cause athéiste, en s'intéressant à la notion de « l'Être suprême de la méchanceté », s'est finalement dirigé vers une compréhension métaphysique et morale du monde ? Certains auteurs comme Bataille précisent que Sade, dans ses romans, « développe une théologie de l'être suprême de la méchanceté »,<sup>28</sup> un système d'idées lié à l'amour profond de Sade pour le mal et sa haine du bien. Bien qu'il ne crût pas en Dieu et fut un grand critique du christianisme, de par sa passion pour la souveraineté du mal, il a fini par construire une théologie de l'Être suprême de la méchanceté. Finalement même si « son athéisme défie Dieu et jouit du sacrilège »,<sup>29</sup> il reste ancré dans un registre moral au sens kantien du terme, même si à la différence de Kant, l'objectif de son travail n'est pas d'arriver à la souveraineté universelle du bien mais plutôt à la souveraineté universelle du mal. En d'autres termes, le fait « qu'il ait été matérialiste est certain, mais cela ne pouvait pas trancher sa question : celui du mal qu'il aimait, et du bien qui le condamnait ».<sup>30</sup>

Pour pouvoir réaliser le mal absolu sur la terre, Sade s'est sacrifié à écrire les plus horribles et les plus terrifiantes scènes de crime, il s'est autorisé à dévoiler toutes les formes de la perversion humaine afin d'aller au-delà des interdits moraux de son temps. Pour lui la solution au malheur de l'homme civilisé était de libérer le mal de toutes les limites qui l'entouraient, sans prendre en considération le côté oppresseur du mal avec ses instances interdictrices.

---

<sup>27</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*, p. 83.

<sup>28</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*, p. 83.

<sup>29</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*, p. 83.

<sup>30</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*, p. 83.

Selon Bataille, la pensée sadienne n'a rien de révolutionnaire à cause de sa moralité négative et de sa théologie du mal ; d'après lui « le sens de la révolution n'est pas donné dans les idées de Sade ; en aucune mesure, ces idées ne sont réductibles à la révolution ». <sup>31</sup> Le fantasme de Sade est de réaliser un monde dans lequel le sujet arrive à désirer tout ce qu'il veut et où il n'y aura enfin aucune interdiction limitant son désir et il a radicalement échoué dans la réalisation de son rêve. C'est la raison pour laquelle selon Bataille, Sade n'était qu'un homme « en un mot monstrueux, que la passion d'une liberté impossible possédait ». <sup>32</sup>

L'idée du mal souverain met radicalement en question l'athéisme de Sade car cette représentation d'un être suprême n'est rien d'autre qu'une croyance en une essence supérieure à l'être humain. « Pour Sade cet athéisme-là, n'est encore rien d'autre qu'un monothéisme inversé et apparemment purifié d'idolâtrie, qui le distingue à peine du déisme, puisqu'au même titre que la notion de Dieu, il garantit le moi responsable, sa propriété, l'identité individuelle » <sup>33</sup> et d'ailleurs l'analyse du mal par le mal, est un sujet que nous trouvons d'abord dans les écrits de Saint-Augustin.

Sade, pour Klossowski, n'est pas un athéiste mais le fondateur d'une religion fondée sur le mal et c'est pour cette raison que la perversion et le libertinage, sont tous deux structurés selon un ensemble de lois que les sujets doivent respecter dans toutes circonstances. « Il n'est donc pas étonnant que ce soient les normes, les institutions existantes que Sade décrit comme structurant la forme même des perversions » <sup>34</sup> et finalement, « dans le contexte de ce que l'on nomme le libertinage rien n'est moins libre que le geste du pervers ». <sup>35</sup>

## Conclusion

L'idée évoquée par Adorno et Horkheimer, <sup>36</sup> et quelques années plus tard par Lacan, sur le lien entre la pensée sadienne et la morale kantienne, trouve ses racines dans l'admiration du philosophe de Königsberg et du

<sup>31</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*, p. 78.

<sup>32</sup> BATAILLE. *La Littérature et le mal*, p. 80.

<sup>33</sup> KLOSSOWSKI. *Sade mon prochain*, p. 20-21.

<sup>34</sup> KLOSSOWSKI. *Sade mon prochain*, p. 27.

<sup>35</sup> KLOSSOWSKI. *Sade mon prochain*, p. 29.

<sup>36</sup> ADORNO ; HORKHEIMER. *La dialectique de la raison*.

prisonnier de la Bastille pour l'idée de se plier inconditionnellement aux ordres de la loi, qu'elle soit morale ou immorale. Sade, prône finalement l'obéissance inconditionnelle aux lois et défend le respect formel de la loi est d'une certaine manière très kantien dans ses idées. Il se détache de Kant en prenant « l'Être suprême de la méchanceté », comme étant la condition nécessaire et la cause première de toute action morale conforme à la loi. La loi sadienne doit être en harmonie avec les principes du mal transcendantal et c'est pour cette raison qu'il est difficile de considérer le sujet sadien comme révolutionnaire, car son but n'est de braver les interdits mais de les reformuler à partir des principes différents. En réalité Sade envisage de donner un aspect formel aux désirs interdits pour que leur mise en pratique soit permise.

Sade et Kant partagent un intérêt profond pour le respect de la loi et l'intériorisation des interdits, sauf que le romancier tolère tout ce que les lois morales kantienne nous interdisent. Sade est la vérité inversée de Kant,<sup>37</sup> car si l'éthique kantienne est fondée sur la notion du bien transcendantal, celle de Sade est fondée sur celle du mal transcendantal. Sade a renversé la morale kantienne par la notion du mal pour réaliser son utopie de la jouissance, car l'éthique kantienne selon ses principes théoriques reste hétérogène à l'imaginaire sadien. Le monde kantien et celui de Sade se construisent à partir du même principe de respect formel et inconditionnel pour le contenu de la loi dans n'importe quelle situation. Sauf que le bonheur kantien est un bonheur dans le registre du bien à la différence de celui de Sade, qui se situe dans le registre du mal. En d'autres termes, ce n'est pas le dépassement des interdits qui intéresse réellement Sade, mais l'obéissance à la loi dans son immoralité et sa perversion.

L'utopie sadienne représente une cité totalitaire reposant sur le droit de jouir de l'autre, sans savoir que la jouissance et la loi sont en contradiction totale l'une avec l'autre et leur coexistence est impossible. Les héros sadiens sont privés de toute jouissance et, pour eux, seuls comptent leur respect formel pour la loi. Nous devons sacrifier le caractère impossible de la jouissance pour pouvoir accepter la jouissance organisée et calculée de Sade. En effet, les habitants des cités sadiennes n'ont aucun savoir par rapport à la jouissance car ils sont à la fois les victimes de la loi morale et ensuite les instruments du fantasme de Sade. La cité sadienne n'est qu'un imaginaire fantasmagorique totalitaire, dans laquelle les lois sont répressives et les citoyens sont obligés d'obéir d'une manière

---

<sup>37</sup> KANT. *Critique de la raison pratique*; KANT. *Critique de la raison pure*.

inconditionnelle aux ordres. C'est pourquoi, selon Lacan, Sade s'est arrêté au point, « où se noue le désir à la loi ».<sup>38</sup> Le sujet sadien est privé de la jouissance car il est soumis aux ordres de la loi morale. Ses actions ne sont pas libres et il se limite au rapport dialectique entre le principe du plaisir et le principe de réalité, ce qui prouve que « notre verdict est confirmé sur la soumission de Sade à la loi ».<sup>39</sup>

## Références

ADORNO, Theodor ; HORKHEIMER, Max. *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1974.

ALTHUSSER, Louis. *Cous sur Rousseau*. Paris : Le Temps des Cerises, 2012.

BATAILLE, George. *La Littérature et le mal*. Paris : Folio, 1975.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pratique*. Paris : P.U.F, 1943.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris : Flammarion, 1987

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade mon prochain*. Paris : Seuil, 1967.

LACAN, Jacques. *Écrits II*. Paris : Seuil, 1967.

LACAN Jacques. *L'Envers de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1991.

LACAN, Jacques. *L'Éthique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1986.

MARCUSE, Herbert. *Eros et civilisation*. Paris : Minit, 1963.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le discours sur les sciences et les arts*. Paris: Flammarion, 1961.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile*. Paris : Sociales, 1978.

SADE, Marquis de. *La Philosophie dans le boudoir*. Paris : Classique française, 1994.

SADE, Marquis de. *Idées sur le roman*. Paris : Mille et Une Nuit, 1988.

SADE, Marquis de. Français, encore un effort si vous voulez être républicains. Paris : Classique française, 1974.

STAROBINSKY, Jean. *La Transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard, 1971.

<sup>38</sup> LACAN. *Écrits II*, p. 177.

<sup>39</sup> LACAN. *Écrits II*, p. 148.

## O fervoroso Fausto de “A Vestal!”, de Álvaro do Carvalho

### *The fervent Fausto in “A Vestal!”, by Álvaro do Carvalho*

Fernando Vidal Variani

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná / Brasil

fernando.variani@gmail.com

Antonio Augusto Nery

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná / Brasil

gutonery@hotmail.com

**Resumo:** O principal objetivo deste trabalho é fornecer um possível modo de compreender o desenvolvimento da personagem Fausto no conto “A Vestal!”, de Álvaro do Carvalho (1844-1868), especificamente no que tange às relações entre essa personagem e o que entendemos como uma possível representação do mal na narrativa. De acordo com Maria do Nascimento Oliveira (1949-), “A Vestal!” é um conto em estilo “realista romântico” que trata, principalmente, de um conflito mal resolvido entre “matéria” e “espírito”. Baseando-nos nas proposições de Georges Bataille (1897-1962) acerca do universo literário como um campo de experimentação das emoções humanas regido por uma “hipermoral” (não pela ausência de moral), propomos que, em “A Vestal!”, bem como em toda a obra de Carvalho, todos os jogos contraditórios estabelecidos (e até mesmo superexplicitados) tendem não apenas à complementaridade que constitui um único sistema de pensamento, mas também a causar consideráveis oscilações e imbricamentos entre aqueles que, à primeira vista, poderiam parecer polos claramente opostos. Fausto, nessa perspectiva, pode figurar como uma personificação particularmente interessante dessas concepções, conforme pretendemos discutir neste artigo.

**Palavras-chave:** literatura portuguesa; Álvaro do Carvalho; A Vestal!.

**Abstract:** The purpose of this work is to offer a possible way of understanding the development of the character Fausto of “A Vestal!”, by Álvaro do Carvalho (1844-1868), specifically concerning the relations between this character and the representation of evil in the narrative. According to Maria do Nascimento Oliveira (1949-), “A Vestal!” is a kind of “romantic realist” tale that deals with the conflict between “matter” and “spirit”. Based on Georges Bataille’s (1897-1962) reflections about the literary world as an “hypermoral” (not “amoral”) open field to human souls’ experimentation, we propose that in “A Vestal!”, as well as in all of Carvalho’s works, all of the established (and even overexplicit) contradictions tend not only to be complementaries of the same system of thought, but also to cause a considerable oscillation and confusion between what at first sight could seem to be clearly opposite poles. Fausto, in our perspective, is a particularly interesting personification of this idea, as we intend to discuss in this paper.

**Keywords:** Portuguese Literature; Álvaro do Carvalho; A Vestal!.

Recebido em: 30 de novembro de 2016.

Aprovado em: 17 de março de 2017.

Para compreender o pensamento de Georges Bataille (1897-1962), bem como, acreditamos, para adentrar o terreno dos estudos literários, é preciso saber, de antemão, que um par de elementos contrários costuma guardar alguma complementaridade. É um pensamento bastante simples. Em certa medida, todos sabemos disso. Ao tentar adotar uma postura mais “científica” ou “analítica”, contudo, há uma tendência – até mesmo uma demanda – pelas afirmações palpáveis, retas, sólidas, pelo encadeamento ordenado de uma argumentação que vá numa única direção, ignorando que todo movimento desse tipo cria inevitavelmente uma sombra contraditória típica das perspectivas monolíticas (donde cairíamos, novamente, na complementaridade inevitável dos contrários). É esse tipo de ideia (a de contradição e complementaridade, não a da “linha reta”) que sustenta, por exemplo, as noções de “interdito” e “transgressão”, fundamentais para a reflexão acerca do erótico desenvolvida no clássico *O erotismo* (1957), de Bataille. Consequentemente, oposições como o “humano” e o “animal”, o “bem” e o “mal”, estarão sempre rondando esse tipo de reflexão. Mas percebamos a naturalidade com que tendemos a encadear as oposições em determinada ordem, colocando sempre “na frente” o interdito, o humano, o “bem”, como se eles estivessem ligados numa série, e a transgressão, o “animal”, o “mal”, em outra. Contraditórias, diríamos, mas também complementares.

Mas é preciso ter em mente que não se trata também, necessariamente, de uma complementaridade tão explícita, uma vez que é difícil, de princípio, discernir claramente o que constituiria cada um dos possíveis “lados” desses “pares” aparentemente simétricos. Esse é um problema particularmente importante na obra do autor português Álvaro do Carvalho (1844-1868), e principalmente no conto que analisaremos neste artigo, “A Vestal!”, presente na coletânea póstuma intitulada *Contos*, de 1868. Diríamos, até mesmo, que é o principal problema, um caminho de leitura que atravessaria sua obra completa. Na análise mais específica que desenvolveremos neste artigo, decidimos focar principalmente na figura da personagem Fausto e em possíveis relações que podemos estabelecer entre ela e algo que consideramos essencial ao pensamento de Bataille, especialmente no que tange às relações entre a literatura e o Mal.

Para tanto, teçamos algumas reflexões introdutórias. Ao abordar o conto de que trataremos, “A Vestal!”, optamos por fazê-lo a partir do que consideramos uma certa oposição entre o que poderíamos chamar, provisoriamente, de “amor ideal” e “natureza bruta”. Essa oposição remete à discussão evocada nos primeiros parágrafos deste texto, e leva em conta certa demonização da natureza, da dimensão biológica do homem, gerando a ideia de uma “natureza bruta”, oposta ao “amor ideal”, que seria quase exclusivamente “espiritual”. É possível identificar em afirmações bastante contundentes do próprio Georges Bataille algo próximo dessa perspectiva. Um bom exemplo é quando o teórico propõe a distinção entre um erotismo *dos corpos*, e outro *dos corações*.<sup>1</sup> Nessa introdução de sua concepção do *erotismo*, Bataille expressa uma distinção que precede suas próprias distinções, ou ao menos as salienta:

O erotismo dos corações é mais livre. Se se separa em aparência da materialidade do erotismo dos corpos, procede dele, sendo muitas vezes apenas um aspecto seu estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. Ele pode se desvincular inteiramente do erotismo dos corpos, mas então se trata de exceções, daquelas que a ampla diversidade dos seres humanos reserva. Na base, a paixão dos amantes prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos entre si.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> BATAILLE. *O erotismo*.

<sup>2</sup> BATAILLE. *O erotismo*, p. 43.

É possível notar como, nesse breve trecho, encontram-se consideravelmente dissociadas “a materialidade do erotismo dos corpos” e a “paixão dos amantes”, que “prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos entre si”. Menos do que destrinchar, demoradamente, os problemas filosóficos ou morais que invariavelmente suscitam reflexões do tipo, gostaríamos de esboçar um pano de fundo sobre o qual poderemos mais cuidadosamente empreender uma análise da personagem Fausto, do conto “A Vestal!”, de Álvaro do Carvalho.

A personagem Fausto é uma figura importante para possíveis discussões acerca da obra de Carvalho e de sua relação com o contexto oitocentista, bem como para possíveis reflexões acerca do Mal na literatura. E talvez principalmente para uma reflexão acerca da relação de sua obra com certa tradição da literatura fantástica oitocentista, de acordo com as tentativas de Todorov (1939-2017) de defini-la como um “gênero”.<sup>3</sup> No seguinte trecho do clássico *Introdução à literatura fantástica* (1970), que parte de um questionamento acerca dos “temas” do fantástico, o teórico propõe a seguinte reflexão:

É razoável supor que aquilo de que fala o fantástico não é qualitativamente diferente daquilo de que fala a literatura em geral, mas que nela existe uma diferença de intensidade que alcança o seu ponto máximo com o fantástico. Em outros termos, e voltamos assim a uma expressão já utilizada a propósito de Edgar Poe, o fantástico representa uma experiência dos limites. Não nos iludamos: esta expressão não explica ainda nada. Falar dos “limites” – que podem ser de mil tipos – de um continuum do qual ignoramos tudo, é, de qualquer modo, permanecer na indeterminação. Entretanto, esta hipótese nos traz duas indicações úteis: inicialmente, qualquer estudo dos temas do fantástico encontra-se em relação de contiguidade com o estudo dos temas literários em geral; a seguir, o superlativo, o excesso seria a norma do fantástico. Tentaremos levá-lo em conta constantemente. Uma tipologia dos temas do fantástico será então homóloga à tipologia dos temas literários em geral. Em vez de nos alegrarmos com isso, só podemos deplorar este fato. Pois tocamos aí no problema

---

<sup>3</sup> TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*.

mais complexo, no menos claro de toda a teoria literária, e que é: como falar daquilo de que fala a literatura?<sup>4</sup>

Isso nos parece bastante fértil, seja para os estudiosos da literatura fantástica oitocentista, seja para aqueles preocupados com as questões referentes ao “bem” e ao “mal” em literatura. E diríamos, até mesmo, especificamente nos termos propostos por Bataille, segundo os quais: “A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela [a literatura] é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma “hipermoral”.<sup>5</sup> Todorov e Bataille parecem afinados nessa percepção da literatura como terreno de exploração dos limites, dos interditos, das transgressões (todos termos abundantes na reflexão de ambos os teóricos) ou, como diria Bataille, de uma “hipermoral”.

A definição de uma “hipermoral”, por si só, constituiria um trabalho à parte. E, verdade seja dita, um trabalho menos calcado no texto literário do que este que propomos realizar. Tomemos, portanto, como “hipermoral”, uma característica do universo literário que o resguarda de um caráter monolítico, didático ou unívoco. Entendamos a literatura como terreno aberto para a experimentação, por exemplo, moral.<sup>6</sup> A “hipermoral”, nesse caso, não seria uma moral mais elevada, engajada em codificar atos “maléficos” apenas para puni-los ao término do enredo. Encaremos esse terreno de “hipermoral” como um laboratório fictício que permite aos temas proibidos virem à tona para compor quadros, cenas e enredos que nos levam a refletir de maneira um pouco mais aberta sobre o que podem representar os conceitos e elementos ligados a determinadas imagens do Mal. Conforme mencionamos, no caso específico do conto de que trataremos, parece particularmente importante a distinção entre “matéria” e “espírito” e, principalmente, certa demonização quase naturalizada da primeira, ligando-a ao “mal”. Ao lado da “matéria”,

---

<sup>4</sup> TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p.102-103.

<sup>5</sup> BATAILLE. *A literatura e o mal*, p. 9-10.

<sup>6</sup> A defesa desse tipo de perspectiva, tanto para a literatura, quanto para os estudos literários, foi reiteradamente anunciada por outros grandes nomes, em períodos distintos, como Walter Benjamin (1892-1940) na introdução de *A Origem do drama trágico alemão*, estudo publicado originalmente em 1928, ou Ottmar Ette (1956-) no artigo *Hacia una poética del movimiento: literaturas sin residencia fija*, de 2009.

poderíamos encadear, por exemplo, um termo como “natureza”.<sup>7</sup> Esse tipo de percepção emana da breve análise do conto empreendida por Maria do Nascimento Oliveira (1949-) em *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho* (1992):

N’*A Vestal!*, o idealismo perde ainda mais terreno e o amor já não é a imortal esperança que se apodera da alma; reduzir-se-á a cenas de lascívia ou a requintes de perversidade, como aquelas a que o Naturalismo nos habituou. Este conto é pois um bom exemplo duma corrente do ‘realismo romântico’ que se distinguia pelo gosto de cenas cruas e brutais.<sup>8</sup>

Adiante em sua análise, Oliveira assumirá a visão de Fausto como o que há de “realista” na narrativa, e esse “realismo” estaria diretamente ligado à demonização da sexualidade (principalmente a feminina), como se o conto tratasse de corroborar a perspectiva de Fausto. De acordo com a nossa leitura do texto, porém, as coisas se tornam muito mais complicadas, e a hesitação (quase nos moldes do fantástico todoroviano) diante do prisma de Fausto é, acreditamos, o ponto culminante da narrativa. Embora discordemos das conclusões finais da autora, devemos levar em consideração seu ponto de partida, essencial para nossa compreensão não apenas do conto “A Vestal!”, como de toda a obra de Carvalho. Parece tratar-se sempre, nas palavras da teórica, de um “conflito mal resolvido entre matéria e espírito”.<sup>9</sup>

No jogo estabelecido pela trama da narrativa, o cerne da questão é a disputa entre o suposto idealismo do protagonista L. Gundar e a visão

---

<sup>7</sup> Esse tipo de oposição parece perceptível nas frequentes caracterizações do “naturalismo” por parte de certa crítica historiográfica. É bastante comum o período tido como “naturalista” estar relacionado a certa violência inerente à dimensão biológica do homem, muitas vezes considerada, no mínimo, repugnante, frequentemente condenável. Mas é preciso levar em conta que essas possíveis transgressões, tanto para quem as realiza, as descreve ou até mesmo as inventa, quanto para quem as categoriza ou condena, funcionam sempre em relação a um ideal que, na oposição entre “matéria” e “espírito”, tende a priorizar o segundo. Isso fica bastante claro no modo como Oliveira emprega termos como “realismo romântico” e mesmo “naturalismo” nas citações que evocaremos adiante.

<sup>8</sup> OLIVEIRA. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*, p. 192-193.

<sup>9</sup> OLIVEIRA. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*, p. 92.

supostamente mais “realista” (aparentemente “comprada” pela narrativa, segundo Oliveira) de seu grande interlocutor, Fausto. Desde o princípio, o nem tão jovem Gundar conta ao amigo Fausto sobre o amor idealizado que nutre pela prima, Florentina. Em suas descrições prevalece um caráter próprio da “simpatia moral”, para usar as palavras de Bataille acerca do “erotismo dos corações”, em oposição ao “dos corpos”:

Dormentes sob os musgos secos das fragas, passávamos horas esquecidas em conversas, em amenas leituras, ou a fitarmo-nos, simplesmente, em muda eloquência. Os romances de cavalaria eram os livros de predileção de minha prima. Mandava a cortesia que lhe lesse as passagens, que de preferência lhe agradavam. E dava-me por bem pago e satisfeito, só com surpreender-lhe, nas lágrimas ou nos risos, as impressões da leitura.<sup>10</sup>

Mas vejamos como, imbricadas com as oposições entre espírito e matéria, entre uma dimensão do amor calcada na “simpatia moral” e outra mais “corpórea”, encontram-se outras, como a dos ambientes em meio à natureza, em oposição aos dos “salões”, e Gundar, declaradamente habituado aos flertes de salão, sente-se desconfortável com a jovem em meio à natureza:

Afeito ao ambiente dos salões, em que flutuam vaporações perigosas, como as do Ganges; audaz com as mulheres ilustradas na corte, não compreendia a estranha timidez, que uma rapariga de medíocre cultura, de nenhuma experiência e de superior ingenuidade me despertava, em face da natureza.<sup>11</sup>

Ainda em torno dessas oposições, há uma longa passagem que descreve a sequência do casamento (em um ambiente interno, “civilizado”) e o momento em que “a carne triunfa”, quando os amantes se dirigem para uma gruta próxima (ambiente externo, “selvagem”):

À maneira de sátiros, espreitemos entre as moitas para o interior dos côncavos rochedos, que formam uma gruta, coroada de floridos estendais. Vê-los-emos, os noivos,

---

<sup>10</sup> CARVALHAL. *Contos*, p. 137-138.

<sup>11</sup> CARVALHAL. *Contos*, p. 137-138.

aboborados em alcatifa de musgos. A luz branca da lua penetra tibia e frouxa na solitária caverna. Inebria-os, dificultando-lhes a respiração, o aroma dos rosais. À melancólica elegia das correntes, que se despenham, casa-se apenas, de longe em longe, o queixoso canto dalguma ave triste. Os dois fitam-se na penumbra; apertam-se as mãos, faltos de palavras. Compreendem que pode morrer-se da asfixia: dum gozo ideal. Ainda um pensamento grosseiro os não manchou. Porém a embriaguez recrudescer. Languescem os sentidos em indefinido torpor. Inclina-se as fronte, encontram-se os lábios, e colam-se num segundo beijo, num beijo húmido, viscoso e ardente. A carne triunfa.<sup>12</sup>

Uma série de complicações poderiam ser acrescentadas, especialmente se considerarmos que a verdadeira consumação “carnal” das núpcias, supõe-se, acaba por ser efetivada apenas no quarto do casal, convertido, nesse trecho, em “misteriosa câmara”:

Nesse instante ergue-se ali perto um lamento fúnebre, um gemido lamentável, que vai ferir nas nuvens. Levantam-se apavorados os esposos e logo divisam sobre um rochedo o enlutado vulto de Níger. De orelhas pendentes e focinho apumado, o pobre cão atroa o espaço com uivos prolongados. Florentina, verdadeiramente contrariada, toma veloz a direcção da casa. L. Gundar segue-a de perto. Entram na misteriosa câmara, cuja porta se fecha, após eles, com estrondo. Então a dama enrosca-se no esposo com exaltação felina, e, raivosa de amor, crava-lhe na face os dentes vorazes.<sup>13</sup>

Há, de fato, alguma “animalização” da noiva, mas dificilmente poderíamos ver no trecho uma demonização efetiva da personagem feminina, e nos parece significativo que a consumação se dê apenas no interior da casa, e não na gruta. Acreditamos, portanto, menos em uma perspectiva monolítica do que em uma alternância um pouco sarcástica no estilo empregado pelo narrador carvalhiano, que brinca tanto com a caricatura de um amor etéreo, de “eflúvios brandos” (próxima de

<sup>12</sup> CARVALHAL. *Contos*, p. 167-168.

<sup>13</sup> CARVALHAL. *Contos*, p.168-169.

certa ideia algo desvalorizada de “romantismo”), quanto com o que mais tarde se tornaria a maior característica das cenas caricaturalmente “naturalistas”, especialmente no que tange à sexualidade. O final particularmente trágico da narrativa suscitaria interessantes reflexões a respeito da imbricada malha de perspectivas tão contraditórias quanto explicitamente literárias tecida pelo autor em “A Vestal!”. Para os efeitos mais imediatos da argumentação que aqui desenvolvemos, basta afirmar que todo o processo, já do casamento, é provavelmente consequência da influência do discurso de Fausto, tanto no pensamento de Gundar, quanto no estilo empregado pelo narrador, que parece sutilmente acompanhá-lo. Essa perspectiva torna-se bastante clara quando notamos as descrições do estado de espírito de Gundar na noite anterior ao casamento, quando as palavras de Fausto, já falecido, permanecem em sua mente, bem como as últimas palavras do amigo, convertidas em jargão da angústia do protagonista:

L. Gundar permanece muito tempo colado ao sítio, com os olhos no vácuo, e cheio de tristes pressentimentos. O rumor sonoro das fontes, o ramalhar dos arvoredos, o descante das aves, soam-lhe aos ouvidos, como vozes exaladas do seio do mistério. “Hei-de ir ao teu noivado!”, essa promessa de Fausto, de tão estranho modo proferida, zumbia ameaçadora em volta dele. Era quase noite, quando voltou ao gabinete, em que o encontrámos com Fausto. Tão absorto andava, que lhe chamaríeis sonâmbulo.

– Hei-de ir ao teu noivado! Clama insensivelmente, e como que desafogando dum pensamento, que no íntimo o flagelava. E desperto, pela própria voz, interroga os extremos, fantasticamente escurecidos, do aposento.

– Quem está aí? Pergunta com certo supersticioso terror. Era o eco que repetia ao longo das salas: “Hei-de ir ao teu noivado! Hei-de ir...” [...] A noite foi lauta em apreensões para L. Gundar. As palavras de Fausto, de que o ar não parecia ainda purificado, encravavam-lhe no amolecido cérebro pressentimentos nada consoladores. E o céptico tomava a seus olhos, dilatados pela insónia, proporções sobrenaturais de profeta ou de fantasma. Era-lhe precisa toda a cordura e fortaleza para que o delírio da imaginação o não emaranhasse nos esconsos dédalos do maravilhoso.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> CARVALHAL. *Contos*, p.159.

Mas qual é, afinal, o discurso de Fausto, esse suposto portador da “verdade nua e crua”, do “realismo” ou “naturalismo” que, paradoxalmente, assume ares de “profeta” ou de “fantasma”? O sentido dessa caracterização paradoxal da figura pretensamente diabólica e, simultaneamente, pretensamente “realista” de Fausto, é o cerne de nossa compreensão da personagem. Para delinear a, devemos notar a evidente referência à figura diabólica representada na obra clássica de Goethe (1749-1832), bem como a possível relação entre o “espírito que nega” e certa tradição religiosa, mais dificilmente rastreável (aquela justamente que opõe “matéria” e “espírito”, demonizando a primeira, mais próxima da natureza).

Embora o traçado dessa tradição desencadeasse um estudo à parte que fugiria aos nossos interesses mais imediatos, lembremos que já Mircea Eliade (1907-1986), ao buscar delinear o que chamou de *coincidentia oppositorum* entre alguns mitos cosmogônicos presentes em diversos contextos do que denomina certo “cristianismo rural” (de matrizes pré-cristãs adaptadas, supõe-se), chama a atenção para esse caráter simultaneamente contraditório e complementar (eis o espírito propriamente dito da *coincidentia oppositorum*) entre Deus e o Diabo, sendo que o segundo figura como mais íntimo da “matéria”, ou seja, da “natureza”.

A negação do “espírito”, portanto, parece imprescindível de uma afirmação da “matéria”. Essa afirmação, contudo, não se dá fora do sistema que torna de antemão inconciliáveis a “matéria” e o “espírito”, oscilando apenas quanto à valorização, ora de um, ora de outro. E se o espírito diabólico é por vezes visto como “aquele que nega”, é porque parece ter em vista a negação de um suposto ideal ligado ao “espírito”. Mas Fausto, a personagem do famoso poema de Goethe, não é o “espírito que nega”, e sim aquele que aprende com ele (Mefistófeles). O Fausto de Carvalho, portanto, muito pouco tem de mefistofélico, e seu impulso “negador” parece mais próximo de uma afirmação doutrinária que mantém em vista ideais religiosos que valorizam o “espírito” sobre a “matéria”, uma vez que a corporeidade (em especial a sexualidade feminina) é reiteradamente associada a uma perversidade, poderíamos dizer, demoníaca.

O caráter subitamente “afirmativo” dessa perspectiva lembra também um risco inerente àquilo que Wolfgang Kayser (1906-1960), em *O Grotresco: configuração na pintura e na literatura* (1957), denomina

o “riso diabólico”. Segundo o crítico, a perspectiva “diabólica” que, em algum momento, poderia desvelar o caráter “abismal” do mundo em sua ausência de sentido, corre frequentemente o risco de cristalizar a “falta de sentido” como um sentido estável da experiência humana:

Ora, tais comentários contínuos [acerca da falta de sentido] encerram um perigo. Pois, quando se explica o teor grotesco das cenas, se lhes confere em decorrência um sentido. A enunciação, reiterada sempre de novo, da carência de sentido confere ao abismal um chão firme. Os comentários do narrador ou seus discursos pertencentes à respectiva cena são, antes de tudo, de índole muito peculiar. Não dizem diretamente que a falta de sentido seja o sentido do que é terreno. O sentido se acha, ao contrário, encoberto por exuberante linguagem metafórica, que vai se desdobrando de acordo com suas próprias associações.<sup>15</sup>

É exatamente esse o movimento atribuído pelo narrador carvalhiano à personagem Fausto. Em seu discurso pretensamente cético, Fausto parece tornar-se *ferrosamente* cético. E cético, especificamente, em relação ao amor idealizado por Gundar. Se Fausto, contudo, não crê na idealização feminina, é porque vivenciou uma grande decepção nesse sentido. É, portanto, uma crença primária negada que desencadeia uma segunda crença, que se torna a afirmação da inexistência da primeira. Essa afirmação, por sua vez, torna-se quase inesperadamente dogmática, e o narrador carvalhiano, sutil mas reiteradamente, o caracteriza cada vez mais como um “catequizador”. Vejamos em que consiste a sua “doutrina”, e o modo quase pedagógico como se dirige ao amigo:

– Tinha crenças como tu. Adorava a mãe, linda e moça quando a via acurvada, em êxtase, para o berço do seu primeiro filhinho; alegrava-me com a vista da esposa, no poético período dum noivado ditoso; embevecia-me na virgencinha, quando a surpreendia em seus brinquedos infantis; respeitava a mulher desiludida, que, declinando para a velhice, dizia adeus às coroas do noivado e à mocidade, sem uma nódoa, mas também sem uma fagueira recordação... Isto, porque tinha um prisma, que doirava as imagens. Um dia quebrou-se. E vi retintos os objectos

---

<sup>15</sup> KAYSER. *O Grotesco*: configuração na pintura e na literatura, p. 61.

nas hediondas cores da realidade: argila, que uma gota de orvalho reduzia a lama. Nunca, nem uma só de tantas mulheres, que conheci, se uma vez lhe cingi com o braço a cintura, para em langorosa violência experimentar como o seu peito arfava junto ao meu, deixou de acolher nos pálidos lábios um beijo, caído dos meus, como num sorvedouro de imundícies.<sup>16</sup>

É notável como o primeiro “prisma” mencionado por Fausto, aquele que “doirava as imagens”, refere-se a uma visão idealizada da mulher contida, da “mãe”, da “virgenzinha”, da “mulher desiludida” que “sem uma nódoa” declina para a velhice. É, como aponta Oliveira (1992), a demonização da sexualidade feminina, ou melhor, o louvor da ausência de sexualidade na mulher idealizada. Mas se esse prisma um dia “quebrou-se”, atentemos também para as duas histórias contadas por Fausto, duas narrativas inseridas dentro da narrativa “A Vestal!” que, como relatos pessoais, justificam, pela própria experiência, a perspectiva da personagem supostamente diabólica. A primeira remete a um possível abuso sofrido ainda quando criança:

Tinha eu doze anos, os doze anos mais viçosos, em que jamais se abotoou uma existência. [...] Meu pai tinha na província um amigo, que, por ocasião do casamento de sua filha, fora condescendente com a menina, a ponto de a levar à capital para, mais a sabor seu e dela, adereçar para o noivado. Hospedaram-se em minha casa. A noiva tocava nos vinte anos. Era uma criatura angélica, tímida e pudorosa como a mesma virgindade. [...] Uma noite sonhei que um bom gênio brincava nos meus cabelos, enchendo-me os ouvidos de harmonias, e o travesseiro de perfumes. Um sonho de inocência! Ainda impressionado, ao despertar, abri os olhos interrogadores, e pasmei-os numa sombra, que se desenhava no muro. A luz da lâmpada deu em cheio na face da tímida provinciana. Disse-me que, assustada por se ver sozinha numa câmara imensa, para não enfadar ninguém, preferira refugiar-se mansamente no meu quarto, que era contíguo ao seu, e esperar ali que amanhecesse. [...] Parecia-me febril, e não sei que fascinação lhe vi nos olhos, que me assustou. A nudez

---

<sup>16</sup> CARVALHAL. *Contos*, p. 146-147.

aumentava a cada movimento, que fazia, e ela nem dava mostras de o perceber. Eu inquietava-me de a ver nesse desalinho, porque já o pejo me rebentava nas faces. De repente apertou-me frenética nos braços nervosos. Soltei um grito, que ela sufocou, pondo-me na boca a mão. E, apagando a luz, introduziu-se no meu leito, descansou a cabeça no meu travesseiro, e...<sup>17</sup>

O breve suspense em que são mantidos tanto o interlocutor Gundar quanto o leitor de “A Vestal!” é interrompido pela afirmação contundente: “Violou-me”.<sup>18</sup> Nota-se como, ao longo de todo o trecho, a iniciativa possivelmente sexual da amiga da família é descrita como elemento desestabilizante tanto da primeira infância, inocente, do jovem Fausto, quanto da perspectiva igualmente “angelical” da moça que o “viola”.

O segundo relato de Fausto, porém, é o verdadeiro divisor de águas. Trata-se de seu antigo casamento. É possível notar até alguma comicidade no evidente moralismo da suposta personagem diabólica, que se impressiona com a lascívia da esposa após as efervescências de um baile:

Correspondia-me; mas sem calor, sem vivacidade; glacial como a virtude, inflexível como os seus princípios de romana severidade. Nas diferentes conversas, que, em completa liberdade, entretínhamos juntos, nunca, uma vez sequer, me consentiu o favor mais insignificante e pequeno. Punha entre ambos uma raia intransitável, o respeito; esse respeito, que perturbava quantos, porventura, pretendiam galanteá-la. O meu amor porém, longe de se apagar com o irremovível obstáculo, tornava-se cada dia mais lascivo e pertinaz. Uma noite, era depois do baile, dando-lhe o braço, tinha-a conduzido ao seu quarto de dormir. Começamos a borboletear nos jardins das nossas esperanças;

– No quarto de dormir! Diz L. Gundar com um sainete de malícia. Fausto aproveitou a interrupção para de novo emborcar o copo.

– No quarto, sim. Contraíramos esposais. Além de que o seu carácter lhe santificava todos os actos, por absurdo,

---

<sup>17</sup> CARVALHAL. *Contos*, p. 150-151.

<sup>18</sup> CARVALHAL. *Contos*, p. 151.

que isto possa parecer. Falávamos do futuro. Mas eu estava sobre brasas. Aqueles braços nus, aquele colo gracioso, aquela carne palpitante, viçosa e fresca, ornada de pérolas e diamantes, as rosas lânguidas do toucado, cheias de aromas, e reminiscências do baile... coavam nos sentidos torrentes de embriaguez irresistível. Uma nuvem de gozo me circunda. Quero dominar-me, mas...

– Bárbaro!

– Mas não pude.

– Ficou perdida!

– Estava a ponto de lhe beijar a mão...

– Ah!

– Ela leu no meu pensamento e apenas me fitou. Fiquei imóvel.

– Fascinava.<sup>19</sup>

Até aqui, há evidentemente alguma comicidade na inversão de papéis. Gundar, o suposto idealista, é quem tem “sainetes de malícia” ao instigar o amigo a seguir com o relato e, possivelmente, se decepciona quando Fausto, no ápice de sua história, afirma que “estava a ponto de beijar a mão” da esposa. Fausto, porém, na sequência, tornará o relato mais pesado, e a sexualidade feminina de alguma forma culminará em uma cena na qual a esposa, não satisfeita em envenenar a própria mãe com a intenção de apressar uma herança, leva o amante a copular nas proximidades do corpo em decomposição. Um exagero de perfídia ligada à avareza que parece o auge da aura demonizante em que Fausto envolve “a mulher em geral”.

A discussão, contudo, mesmo em meio à comicidade da cena e aos exageros violentos dos relatos, atinge um ponto interessante que acreditamos um dos aspectos centrais do caráter sempre contraditório, e até mesmo duplamente contraditório – uma vez que os próprios contrários o tempo todo mudam de posição, sempre difíceis de discernir – da obra de Carvalhal:

Fausto, tendo-o considerado com olhos cheios de fascinação, prossegue, exaltada a voz, e descomposto na fisionomia:

<sup>19</sup> CARVALHAL. *Contos*, p. 154-155.

– Se duvidas, pergunta-o às rugas precoces do meu rosto, às vergonhas da minha vida, à esterilidade das minhas faculdades. Falo seriamente. Caia a máscara do jogral, com que se escondem enraizadas tristezas, e apareça nua a verdade, nua e horrenda, como meretriz, contaminada da lepra. [...]

– Conheces a mulher? Insiste Fausto.

– Se a conheço!

– Conhece-la dos livros. Mas a ciência é impotente. E o romance não passa duma superficial respiga de idealidades. Se não és adepto das ciências ocultas, contesto o que disseste; pois que a experiência, esta verdadeira pedra-de-toque, sei eu que te falta. [...]

– Salvas-te no exagero. E não te lembres de que tenho lidado com mulheres de todos os países. Conheço-a, portanto; conheço-a como tu, como te conheço a ti.

– Como me conheces!

– Justamente.

– Olha para mim, Gundar.

Dizendo, estava em pé, sinistro, imóvel.

– Que sou eu, então?

L. Gundar estremeceu. Toda a razão lhe era precisa para se não dar em espectáculo de irrisões. Julgou-se embriagado. A figura de Fausto tomara a inércia e a dureza do mármore. Só os olhos, sombrios e magnetizadores, como os do sapo, fosforesciam no fundo das cavernas, em que estavam mergulhados.<sup>20</sup>

Em meio à cômica discussão, Fausto profere algumas afirmações particularmente interessantes. Seu espírito “negador” dirige-se tanto aos livros de romance que, segundo ele, “não passam duma superficial respiga de idealidades”, quanto à “ciência impotente”. Seu discurso, portanto, é calcado na “experiência pessoal”. Esse discurso, porém, embora a princípio pareça conferir algum caráter “abismal” (para usar o termo de Kayser) à sua perspectiva, uma vez que sua própria identidade mais profunda é irremediavelmente inapreensível até para um amigo próximo como Gundar, acaba por emprestar à sua figura a aparência “inerte” e “dura” do mármore. A suposta inapreensibilidade da própria identidade,

---

<sup>20</sup> CARVALHAL. *Contos*, p.146-147.

portanto, em seu discurso, acaba por tornar-se paralisante, assim como estabiliza uma perspectiva doutrinária acerca da natureza feminina. E é o próprio Fausto quem, ao término de seu discurso pedagógico, afirma: “acabou-se o catecismo”.<sup>21</sup>

É com esse tipo de sutileza que Carvalhal opera o tempo todo, e a personagem de Fausto é apenas um exemplo desse constante imbricamento de jogos contraditórios estabelecidos por suas narrativas. O caráter doutrinário, de reverberações cristãs, é ressaltado tanto no encerramento quanto na abertura do discurso de Fausto, que afirmara, à guisa de introdução: “serei o iconoclasta de teus [de Gundar] ídolos de ouro”.<sup>22</sup> Ora, quem destrói ídolos de ouro não são na verdade os verdadeiros devotos cristãos? A própria dedicação de Fausto aos prazeres mórbidos da carne, sob o signo do desencanto, seguidos da morte prematura, não funcionariam, enquanto processo, como demonstrativo do ideal cristão e do verdadeiro teor demoníaco da carne?

Não queremos com isso afirmar que o conto de Carvalhal seja um conto cristão. O aspecto central da leitura aqui proposta é que o autor lida sempre com tensões entre múltiplos discursos. “A Vestal!” é o caso em que dois discursos aparentemente mais estanques entram em cena. Conforme mencionamos, poderíamos chamá-los de “amor ideal” e “natureza (talvez antes sexualidade) bruta” (próxima, em certo imaginário, do Mal). Mas ambos parecem mudar incessantemente de posição, ou antes, na medida em que são opostos contraditórios e complementares de um mesmo imaginário, parecem permanecer, paradoxalmente, inertes como o mármore, atribuindo a um aparente fervor “negativo” apenas uma inegável dependência justamente em relação ao ideal que devia ser negado.

É nesse sentido que, conforme adotamos um termo como a “hipermoral” de Bataille (1989), em *A literatura e o mal* (1957), a abordagem do texto literário tende a nos convidar a uma reflexão mais ampla do que a estanque demonização feminina que, embora presente no discurso de Fausto, dificilmente encontra respaldo na narrativa como um todo, como pareceria inevitável em uma leitura como a empreendida por Oliveira (1992). Por fim, ao dialogar com certa tradição da literatura fantástica, o próprio fim da narrativa, no que comporta de “hesitação”

---

<sup>21</sup> CARVALHAL. *Contos*, p.157.

<sup>22</sup> CARVALHAL. *Contos*, p.147.

tipicamente todoroviana,<sup>23</sup> acaba colocando a visão supostamente mais “realista” de Fausto justamente na posição de elemento fantástico. Isso ocorre pelos seguintes motivos: é o discurso de Fausto que, mesmo após sua morte, permanece na cabeça de Gundar, levando-o a desconfiar de relações sexuais entre a então esposa Florentina e o cão Níger. É a figura do “catequizador” Fausto, o cético fervoroso – que assume ares de “profeta” ou de “fantasma”, a repetir o jargão “hei-de ir ao teu noivado” –, o que acaba levando Gundar a matar o cão e suicidar-se diante da esposa abismada. O último parágrafo da narrativa, portanto, coloca em aberto a possibilidade da permanência de Fausto (e de seu discurso) justamente como “fantasma” ou como “vitupério” (profecia) tornado realidade, emprestando ao conto um tom tipicamente fantástico: “o tiro pôs em vibração todos os objetos, que, por desconhecido motivo, reproduziram o estrondo, numa espécie de risada satânica. Dir-se-ia que era a sarcástica risada de Fausto, que estrugia sobre o cadáver, como vitupério sangrento”.<sup>24</sup>

Pouco importa, é claro, se esse eco é ou não o verdadeiro fantasma de Fausto. A verdade é que, independente da presença ou não do fantástico no conto, o discurso fervoroso de Fausto, pretensamente cético, profundamente doutrinário, permanece até o fim, mesmo depois da morte do “catequizador”, rindo do destino trágico do casal. Mas de quem é, afinal, essa perspectiva? É o narrador carvalhiano corroborando a visão de Fausto, conforme a leitura de Oliveira? Não poderíamos estar diante, na realidade, de uma sarcástica aproximação, por parte do narrador, do pensamento desestabilizado do próprio Gundar? Não seria uma instância dificilmente discernível, que leva à morte ambas as personagens, após desenvolver sutilmente a imagem do cético como “catequizador” e do “idealista” como “catequizado”?

Nossa percepção da obra carvalhiana, portanto, está mais próxima da de um espaço aberto, menos doutrinário, no qual o espírito e a matéria, o amor ideal e a natureza bruta, o cético e o catequizador, o bem e o mal, são todas oposições temporárias, explicitadas enquanto opostos apenas para girar, caleidoscopicamente, compondo imagens contraditórias que

---

<sup>23</sup> Todorov (2013) propõe a ideia de hesitação para caracterizar o universo do fantástico como um terreno indefinido entre o mundo do “maravilhoso” (no qual o sobrenatural é inegavelmente aceito) e o do “estranho” (no qual o que se pensava como sobrenatural acaba explicado de acordo com as leis conhecidas da realidade).

<sup>24</sup> CARVALHAL. *Contos*, p. 183.

tornam oscilantes os polos, gerando uma malha de possíveis leituras nem sempre complementares. É nesse sentido que sua obra funciona, conforme mencionamos na introdução, como um campo de experimentação, um terreno próximo da “hipermoral” de que falava Bataille (1989), no qual a questão do mal vem à tona não como uma imagem demoníaca facilmente discernível e condenável. O mal representado por Fausto nada mais é do que a negação simétrica de um ideal de Bem ligado a certa tradição cristã que demoniza a matéria e que, no mais, constitui veladamente o que mais tarde foi considerada a perspectiva “naturalista”<sup>25</sup> (supostamente mais “científica”) padrão.

Buscamos atentar, porém, para o caráter aberto, mais próximo do terreno proposto por Bataille (1989) em *A literatura e o mal*, no qual “a literatura é o essencial, ou não é nada”, ou no terreno transgressor, da experiência dos limites, conforme Todorov (2010) delinea o universo da literatura fantástica. Sob essa nova perspectiva, as questões do “bem” e do “mal”, ou de todos os outros possíveis pares de oposição que evocamos desde o princípio (abstrações que, justamente enquanto abstrações, acabam compondo a percepção da materialidade do mundo, imbricando, por exemplo, “matéria” e “espírito”), tendem sempre à desestabilização, às ramificações e múltiplas possibilidades, um universo tipicamente literário que prescinde até mesmo do elemento propriamente sobrenatural para tornar a realidade instável, móvel, múltipla como a imaginação de Gundar, prestes a recair, sob a influência do pretenso “realismo” de Fausto (“profeta” ou “fantasma”), nos “esconsos dédalos do maravilhoso”.

### Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

---

<sup>25</sup> É significativo, nesse sentido, que Oliveira, em sua leitura do conto, o classifique como “realismo romântico”, acentuando um possível caráter antecipatório se pensarmos na obra de Carvalhal como inserida em certa linha histórico-crítica mais ou menos cristalizada na compreensão da literatura oitocentista portuguesa.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. São Paulo: Editora 34, 2004. 1ª parte.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

OLIVEIRA, Maria do Nascimento. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.



# Varia





## **Simular, dissimular, esclarecer: o pensamento utópico de Francis Bacon entre a fábula e a proposta política**

*To simulate, to dissimulate, to elucidate: Francis Bacon's utopian thought between the fable and the political proposal<sup>1</sup>*

Helvio Moraes

Universidade do Estado de Mato Grosso, Pontes e Lacerda, Mato Grosso / Brasil  
helviomoraes01@gmail.com

**Resumo:** Neste estudo, meu objetivo é investigar a presença do mito, ou da fábula, na gênese do pensamento utópico de Francis Bacon. A pergunta principal que faço pode ser assim apresentada: de que modo as noções avançadas pelo filósofo em escritos anteriores, concernentes ao significado e à importância do mito e da imaginação, estão presentes e ajudam a plasmar seu utopismo? Uma questão secundária seria: como podem ser compreendidas e como se relacionam as noções de “fábula”, “modelo de Estado” e “proposta utópica”, principalmente se levarmos em consideração a *Nova Atlântida*, seu texto utópico *tout court*? Serão analisadas as ideias e os elementos que, partindo das releituras feitas pelo filósofo dos mitos da tradição clássica, vistos como resquícios de uma “sabedoria dos antigos”, participam na formação de seu pensamento utópico e, conseqüentemente, de seu texto ficcional de maturidade, a que denomino “fábula utópica”.

**Palavras-chave:** utopia; mito; Francis Bacon.

**Abstract:** In this study, my purpose is to investigate the presence of myth, or fable, in the genesis of Francis Bacon's utopian thought. The main question I am concerned about can be so presented: how do the notions advanced by the philosopher in previous writings

---

<sup>1</sup> Este artigo apresenta resultados de pesquisa realizada com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

related to the meaning and importance of myth and imagination make themselves present and help to shape his utopianism? A secondary question would be: how can they be understood and how are they related to the notions of “fable”, “model of state” and “utopian proposal”, mostly if we take into account *New Atlantis*, his utopian text *tout court*? I analyze the ideas and elements, which, based on the readings made by the philosopher of the classical tradition myths, seen as remnants of a “Wisdom of the Ancients”, participate in the development of his utopian thought, and, consequently, of the form of his fictional text of maturity, which I call an “utopian fable”.

**Keywords:** utopia; myth; Francis Bacon.

Recebido em: 26 de setembro de 2016.

Aprovado em: 13 de janeiro de 2017.

## Introdução

A *Nova Atlântida*, assim como o conjunto da obra de Francis Bacon (1561-1626), tem suscitado, nas últimas décadas, as leituras mais díspares entre seus estudiosos. A interpretação tradicional mais difundida e, ao que parece, mais aceita pelo dileitante, tem por base a ideia de que a *Nova Atlântida* é a culminação do pensamento baconiano, a síntese de suas mais profundas convicções filosóficas, políticas, religiosas. O texto representa, principalmente, a imagem de como seria, para o autor, uma comunidade política regida conforme os princípios da ciência, ou, mais especificamente, um retrato do mundo após a revolução científica e tecnológica, no sentido moderno dos termos, de que Bacon seria o primeiro porta-voz.

O jovem aristocrata que confessava ter tomado todo o conhecimento por sua província, como um ato de filantropia,<sup>2</sup> no sentido de estender a toda a humanidade os benefícios da conquista humana sobre a natureza, transforma-se, nas páginas desta historiografia de cunho positivista, num pensador impregnado de piedade cristã, profundo defensor do patriarcado e da monarquia e, ao mesmo tempo, um vate que prenuncia, com total otimismo e reverência, o advento do progresso da ciência e da era industrial.

---

<sup>2</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. VIII, p. 109, tradução minha.

Tal apreciação tem passado por um processo de revisão crítica e, em alguns casos, de ostensiva contestação. Já em fins da década de 1950, Paolo Rossi, em seu clássico e, até hoje, fundamental estudo para a compreensão do pensamento baconiano em seu quadro histórico e intelectual, colocava em evidência, entre tantas outras coisas, o débito do escritor com a tradição mágico-alquimista, de teor fortemente hermético e neoplatônico, ainda que viesse a reconhecer, por outro lado, uma postura exacerbada por parte da historiografia subsequente, cuja “fórmula de uma ‘Bacon’s transformation of hermetic dream’” estaria prestes a “tomar o lugar da já desgastada e igualmente esquemática imagem de um Bacon ‘pai’ ou ‘fundador’ da ciência moderna”.<sup>3</sup>

Nas três últimas décadas, vários estudos oferecem interpretações bastante heterogêneas e abarcam muitas outras questões concernentes à complexa relação entre religião, política e ciência na obra de Bacon. Para citar poucos exemplos, para Paterson, “A verdadeira atitude de Bacon em relação ao cristianismo foi uma combinação de ceticismo, hostilidade e indiferença, e ele ansiava por uma decisiva diminuição do papel político e independente da religião como resultado do avanço científico”.<sup>4</sup> Por outro lado, McKnight defende a ideia de que a reforma apresentada na *Nova Atlântida* baseia-se em profundas convicções religiosas, servindo como fundamento para o programa de prosperidade política e social, conquistada por meio do avanço do conhecimento.<sup>5</sup> Smith nos fala da imagem de um estado dividido entre reivindicações contrárias, da parte da religião como do estado, em relação à ordem natural, não se tratando, portanto, de reivindicações entre formas divergentes de cristianismo – argumento este que a autora observa justamente no estudo de McKnight.<sup>6</sup>

O que aponto, ainda que sucintamente, acerca do debate sobre a religião, na obra de Bacon ou, mais especificamente, na *Nova Atlântida*, pode ser percebido também em relação aos pontos centrais de seu pensamento. Sua ideia de grandeza do Estado encontra pontos de vista

---

<sup>3</sup> ROSSI. *Francesco Bacone*, p. IX, tradução minha. Edição brasileira: ROSSI, Paolo. *Francis Bacon: da magia à ciência*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Londrina: Edel; Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

<sup>4</sup> PATERSON. On the Role of Christianity in the Political Philosophy of Francis Bacon, p. 422, tradução minha.

<sup>5</sup> MCKNIGHT. *The Religious Foundations of Francis Bacon’s Thought*, p. 11.

<sup>6</sup> SMITH. *The New Atlantis: Francis Bacon’s Theological-Political Utopia*, p. 98-99.

absolutamente divergentes em White<sup>7</sup> e Peltonen.<sup>8</sup> A ausência de uma descrição da forma de governo de Bensalém, na *Nova Atlântida*, permite que se enxergue, no “silêncio” de Bacon, uma atitude conservadora, na defesa do governo monárquico.<sup>9</sup> Para outros, são as instituições científicas que assumem, de fato, o poder, e o modo como operam é visto, por vezes, como democrático,<sup>10</sup> outras, como se numa república oligárquica,<sup>11</sup> ou ainda como uma tecnocracia.<sup>12</sup> Não é meu propósito, nem caberia num curto espaço, apresentar o estado da arte em que se encontram os estudos sobre Bacon. Creio, porém, que tais considerações bastam para dar uma ideia da selva escura em que se embrenha, nos dias atuais, o estudioso da obra baconiana. A *Nova Atlântida* se apresenta como um caso ainda mais complexo, talvez pelo fato de ter sido uma das poucas incursões do autor no campo da dita “literatura inventiva”. A natureza deste escrito, por si só, já se coloca como uma questão delicada, para a qual não poucas – e, também neste caso, discrepantes – respostas já foram dadas ou ensaiadas.

Sendo assim, neste estudo, meu propósito é investigar a presença do mito, ou da fábula, na gênese do pensamento utópico de Francis Bacon. A pergunta principal que faço pode ser assim apresentada: de que modo as noções avançadas pelo filósofo em escritos anteriores, concernentes ao significado e à importância do mito e da imaginação, estão presentes e ajudam a plasmar seu utopismo? Uma questão secundária seria: como podem ser compreendidas e como se relacionam as noções de “fábula”, “modelo de Estado” e “proposta utópica”, principalmente se levarmos em consideração a *Nova Atlântida*, seu texto utópico *tout court*? Porém, penso ser relevante fazer uma ressalva: não é minha intenção apresentar, aqui, a leitura do texto baconiano como uma fábula moderna, embora acredite ser possível tal exercício, o que, de fato, venho fazendo em estudos recentes.<sup>13</sup> Serão analisados as ideias e os elementos que, partindo

<sup>7</sup> WHITE. *Peace Among the Willows*.

<sup>8</sup> PELTONEN. *Politics and Science: Francis Bacon and the True Greatness of States*.

<sup>9</sup> ALBANESE. *The New Atlantis and the Uses of Utopia*, p. 515.

<sup>10</sup> ROSSI. *Francesco Bacone*, p. 40.

<sup>11</sup> BERNERI. *Viaje a través de utopía*, p. 150.

<sup>12</sup> TROUSSON. *Viaggi a nessun luogo*, p. 63.

<sup>13</sup> Desenvolvi um estudo da *Nova Atlântida* nesta perspectiva durante minha pesquisa pós-doutoral, realizada junto à Università degli Studi di Firenze, na Itália, e concluída em 2016. Tal estudo – intitulado *O Espelho de Salomão: Estudo e Tradução Comentada*

das releituras feitas pelo filósofo dos mitos da tradição clássica, vistos como resquícios de uma “sabedoria dos antigos”, participam na formação de seu pensamento utópico e, conseqüentemente, de seu texto ficcional de maturidade, a que denomino “fábula utópica”.

### **Latente efetividade**

Ao se analisar a fortuna crítica da *Nova Atlântida*, percebe-se que sua estrutura fabular não é o elemento a que a maior parte dos estudiosos se atém, ainda que o próprio título sugira uma relação com o famoso mito platônico. É possível que, dentre os elementos que compõem a narrativa baconiana, o que mais desperta o interesse de seus intérpretes seja sua latente efetividade, que lhe confere um aspecto pragmático (principalmente se se leva em conta sua última parte), ou, se devo evitar o risco do anacronismo, um caráter de proposta que redimensiona a categoria temporal na tradição utópica. Ainda que não seja imediata, a efetivação de grande parte das ideias contidas no relato pode ser vista como possível, razoável, plausível num arco de tempo relativamente curto.

Desde a juventude do autor, alguns textos que lhe são atribuídos, como uma *masque* apresentada durante as festividades natalinas de 1594, em Gray’s Inn – onde há 15 anos havia se estabelecido como advogado –, mostram-se como expedientes propícios para colocar em circulação, entre as mentes mais agudas e influentes do reino, as ideias fundamentais do grande projeto que – disto já tinha plena consciência – seria o de toda sua vida. Cerca de dois anos antes da *masque*, numa carta que veio a se tornar célebre, Bacon o declarara aberta e sinceramente a seu tio, William Cecil, Lord Burgley:

Confesso que tenho fins contemplativos tão amplos, assim como tenho moderados fins civis: pois tomei todo o saber por minha província; e se eu pudesse purgá-la de dois tipos de andarilhos, dos quais, um, com frívolas disputas, confutações e verbosidades, e o outro, com experimentos cegos, tradições auriculares e imposturas, têm cometido tantas pilhagens, creio que introduziria observações

---

*da Nova Atlântida, de Francis Bacon* – e os artigos dele decorrentes encontram-se em fase de publicação.

industriosas, conclusões fundamentadas, invenções e descobertas proveitosas; o melhor estado dessa província.<sup>14</sup>

É notório o empenho com que Bacon se dedicou para persuadir os dois monarcas, sob cujas regências viveu, da importância e dimensão de seu projeto de renovação do saber, na esperança de que, por fim, pudesse obter o apoio material necessário para concretizá-lo. De Elizabeth I, se é verdade que na infância havia lhe conquistado a afeição e a confiança de que teria um futuro proeminente,<sup>15</sup> na juventude pouco ou quase nenhum favor obteve. Na verdade, percebe-se que a rainha o manteve cada vez

---

<sup>14</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. VIII, p. 109, tradução minha. Data da mesma época o belo discurso escrito por ocasião da comemoração do aniversário de coroação da rainha. Merece destaque a parte final do discurso, que está em estreita consonância com o que afirma na carta a Burghley: “Não me deixe parecer arrogante e desrespeitoso destes grandes autores de renome. Deixe-me então dar a cada homem o que lhe é de direito, assim como dou ao tempo o que lhe é de direito, que é a descoberta da verdade. Muitos destes homens tinham maior inteligência, muito acima da minha própria e, do mesmo modo, há muitos nas universidades da Europa hoje. Mas, infelizmente, eles nada aprendem lá, exceto a acreditar: em primeiro lugar, a acreditar que os outros sabem o que eles não sabem; e depois, [que] eles próprios sabem o que não sabem. Mas, realmente, a facilidade em acreditar, a impaciência para duvidar, a temeridade para responder, a glória de saber, a dúvida em contestar, o propósito de ganhar, a preguiça de buscar, procurando as coisas nas palavras, deixando de lado a natureza; estas e outras coisas semelhantes, impediram o feliz consórcio entre a mente do homem e a natureza das coisas, ligando-a, ao invés, a vãs noções e cegos experimentos. E não é difícil considerar qual o futuro e o resultado de uma união tão honrosa. A imprensa, uma invenção grosseira; a artilharia, algo que não estava muito fora do caminho; a bússola, algo parcialmente conhecido antes; que mudança as três causaram no mundo de hoje; uma, no campo do conhecimento, outra, no da guerra, a terceira, no tesouro, nas mercadorias e na navegação. E afirmo que, estas três, se lhes depararam e descobriram por acaso. Portanto, não há dúvida que a soberania do homem jaz escondida no conhecimento, onde muitas coisas estão reservadas, as quais os reis com seus tesouros não podem comprar, nem com o seu poder, comandar; seus espíões e informantes não podem dar notícia alguma delas, seus marinheiros e descobridores não podem navegar onde medram. Hoje, governamos a natureza por opiniões, mas nos subjugamos a ela por necessidade; mas se por ela fôssemos guiados pela invenção, a ela comandaríamos pela ação.” (SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. VIII, p. 125-126, tradução minha).

<sup>15</sup> FARRINGTON. *Francis Bacon, filósofo de la revolución industrial*, p. 32.

mais à distância, ainda que Lord Burghley, não raras vezes, tenha buscado intervir na obtenção de algum benefício ou cargo de certa relevância.

Contudo, é durante o reinado de James I que ganham forma definida suas ideias relacionadas à instituição de uma nova forma de desenvolvimento da investigação científica, destacando-se, desde *The Advancement of Learning* (1605) – cujos dois livros são dedicados ao rei –, a noção de um empreendimento realizado em larga escala, demandando um grande trabalho de cooperação: “De forma que, se quiserdes que as ciências floresçam, deveis observar a lei militar de Davi, que era a seguinte: *aqueles que ficavam com o comboio deveriam ter a mesma parte daqueles que se punham em ação*”;<sup>16</sup> caso contrário, as carruagens serão negligenciadas”.<sup>17</sup> Mais adiante, precavendo-se contra possíveis acusações de inexequibilidade de um projeto tão ambicioso – que Bacon argutamente afirma tratar-se de *opera basilica* –, esclarece:

Suponho que deva ser considerado possível aquilo que possa ser feito por alguém, embora não por todos; e que possa ser feito por muitos, embora não por qualquer um; e que possa ser feito ao longo do tempo, não dentro da ampulheta da vida de um homem; e que possa ser feito por decisão pública, não por interesse particular.<sup>18</sup>

Merece atenção, por fim, um expediente que, por vezes, Bacon utiliza em sua busca de convencimento do rei. O filósofo se inspira em Salomão, personagem da tradição judaica que lhe é cara e frequentemente citada em seus escritos como exemplo de sabedoria e circunspeção, conciliando-a com a imagem de James, como na carta dedicatória da *Instauratio Magna*, em que pede:

Que vós, que em tantas coisas sois semelhantes a Salomão – na gravidade dos vossos juízos, na paz do vosso reino, na grandeza do vosso coração, na nobre variedade dos livros que compusestes –, continuásseis o seu exemplo

<sup>16</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. III, p. 324-325, tradução minha, grifo do autor.

<sup>17</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. III, p. 324-325, tradução minha.

<sup>18</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. III, p. 328-329, tradução minha.

ordenando a compilação e aperfeiçoamento de uma História Natural e Experimental, verdadeira e rigorosa (expurgada da literatura e do saber livresco), unicamente destinada a servir de base à filosofia, [...] de modo que após tanto tempo, após a passagem de tantas eras, a filosofia e a ciência não mais flutuem no ar, mas assentem na sólida fundação de todo o tipo de experiências, em que as mesmas são bem examinadas e ponderadas.<sup>19</sup>

Embora o reinado de James seja um período repleto de êxitos políticos<sup>20</sup> (Bacon se torna chanceler em 1716) e de grande produção intelectual, a materialização de seu projeto, ou algo semelhante a ele, ficará para a posteridade, com a criação da Royal Society of London.

Estas considerações são suficientes para tornar clara a noção que propus de uma latente efetividade no pensamento utópico baconiano. Seria, contudo, um equívoco tomar o texto integralmente como uma proposta de ação prática, nos moldes dos utopistas franceses de inícios do século XIX, por exemplo. A descrição de alguns costumes e instituições de Bensalém contém elementos de sátira e de implícita crítica política e social, que dificultam uma leitura orientada no sentido da construção de uma cidade ideal. De fato, Bacon parecia não ter essa compreensão de utopia que, por outro lado, era um termo cujo sentido ainda se elaborava de forma incipiente.<sup>21</sup>

Leitor de Morus, Bacon compreendeu com clareza, no *Libellus aureus*, a força persuasiva de recursos ficcionais, que dariam maior “plasticidade” a ideias que vinham de um longo curso de amadurecimento. Some-se a isto o fato de ter optado por redigir seu texto em língua vernácula, para confirmar sua intenção de difundir-lo o mais amplamente possível, para além dos círculos intelectuais eruditos. Do mesmo Morus, não é possível ter-lhe escapado o engenhoso contraste entre o exame crítico de seu tempo e a descrição do mundo outro, permeados por

<sup>19</sup> BACON. *Nova Atlântida*, p. 10. Para conferir o texto em inglês, ver SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. IV, p. 12.

<sup>20</sup> Assim como de fracassos. Em 1621, julgado e acusado por ter aceito suborno, Bacon não apenas é destituído de seu ofício junto à chancelaria, mas também preso na Torre de Londres. Além disso, perde, a partir daí, todos os seus direitos políticos. Ver LEARY JUNIOR. *Francis Bacon and the Politics of Science*, p. 53-58.

<sup>21</sup> Ver LE DOEUFF. *Utopia Scholarly*, p. 442-444; QUARTA. *Paradigma, ideale, utopia*, p. 188-196 (embora nenhuma alusão seja feita a Francis Bacon).

elementos da sátira, o que, pelo contrário, parece fugir a grande parte de seus leitores, que os ignoram completamente, e leem seu escrito utópico tão somente como a descrição da comunidade perfeita sob as graças do empreendimento científico. Nem a descrição da conversão ao cristianismo nem a de alguns traços da estrutura social permitem tal leitura.

Se em Morus uma divisão mais nítida entre a crítica das instituições e o relato da alteridade utópica faz-se perceber pela apresentação do texto em partes distintas, em Bacon, estas duas facetas de uma mesma reflexão compõem uma espécie de amálgama não menos complexo que a fina ironia moreana. Por estas razões, uma vez salientado o apelo à concretização dos instrumentos, procedimentos e instituições elencados na parte final da *Nova Atlântida*, é também fundamental a compreensão do componente marcadamente alegórico presente no texto, e que congrega utopia e crítica. O mito clássico, ou a fábula, termo que Bacon prefere usar, ocupa um lugar de destaque no conjunto de sua obra. O filósofo o compreende e interpreta de uma maneira muito peculiar, “atualizando-o”, no sentido de uma leitura do cenário político, religioso e intelectual de seu tempo,<sup>22</sup> a partir de uma sabedoria que crê encontrar-se oculta em sua linguagem cifrada. Assim, acredito que haja uma consonância entre o modo como o lê e o modo como emprega tal leitura na composição de seu relato utópico.

### **Fábula e interpretação da realidade**

William Rawley, secretário, editor e biógrafo de Bacon, inicia o prefácio da *Nova Atlântida* advertindo o leitor quanto ao gênero do texto que tem em mãos: “Meu Senhor concebeu esta fábula com o fim de apresentar o modelo ou a descrição de um colégio fundado para a interpretação da natureza e a realização de grandes e maravilhosas obras para o benefício do homem.”<sup>23</sup> A crer em suas palavras, o objetivo de Bacon é mesmo a apresentação da estrutura e funcionamento de sua grande

---

<sup>22</sup> Neste ponto, concordo com Farrington, quando afirma: “O admirável de suas interpretações não está em uma afetação de triunfo por chegar ao verdadeiro sentido original das fábulas – como se isto pudesse ocorrer – mas na astúcia com que extrai delas os ensinamentos que pretende.” (FARRINGTON. *Francis Bacon, filósofo de la revolución industrial*, p. 84, tradução minha).

<sup>23</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. III, p. 127, tradução minha.

instituição científica. E não parece haver um objetivo secundário, ou mais, o que, de certa forma, surpreende, dado que, embora esta descrição ocupe grande parte do texto, praticamente os dois terços restantes referem-se ao processo que leva o narrador (e seus companheiros) à visita à Casa de Salomão. O secretário nos informa que outro objetivo, o de apresentar “uma estrutura de leis, ou o modelo do melhor estado ou república”, teve de ser abortado, porque “longo seria o trabalho”, o que levou o filósofo a dar prioridade a “seu desejo de coligir a História Natural”. Qual seria, então, o sentido do extenso relato que precede a descrição do colégio de cientistas, visto que Rawley não faz nenhuma menção a esta parte? Se o objetivo é unicamente tal descrição, qual o motivo de se dedicar longas páginas à questão religiosa e a certos costumes dos bensalemitas? Há uma relação que subjaz tais relatos e a parte principal do texto? Além de lacônico, o prefácio de Rawley, penso, é conscientemente lacunar. Cabe ao leitor preencher este silêncio intencional, tanto por parte do secretário quanto do autor.

Uma primeira indicação pode estar no uso de dois termos que, *a priori*, no âmbito dos estudos utópicos, sugerem certa contradição: “fábula” (*fable*) e “modelo” (*model*). O primeiro identifica os textos nos quais predominam a experiência onírica ou elementos do fantástico. O segundo geralmente se refere a algum tipo de normativa, em que os recursos ficcionais, quando comparecem, são mais raros. Ao “modelo” é mais fácil vincular a ideia de proposta, ou projeto, e, numa narrativa utópica, tende mesmo a captar a atenção do leitor como se fosse o desígnio principal do autor: o centro ou meta para onde converge toda a narrativa ou descrição. No caso em questão, os termos também parecem ter sido empregados de modo contrastante, já que a fábula não é apresentada como um modelo. Ela é composta para (*to the end*) nela ser introduzido (*therein*) o modelo de instituição científica. A fábula, a instância ficcional, portanto, teria uma função que Rawley não menciona.

Bacon muito raramente se serviu do universo fabular como possibilidade de criação literária, sendo a *Nova Atlântida* um destes poucos exemplos. Contudo, desde pelo menos os primeiros anos do novo século, este universo o atraía, a ponto de dar uma particular atenção à estrutura e à temática do mito em um texto publicado em 1609, *De sapientia veterum*.

Como afirmei acima, a abordagem que faz de alguns mitos da antiguidade grega é bastante idiossincrática, pois os lê a partir das – e

para uma explicação das – circunstâncias político-sociais e do quadro cultural de seu tempo. Contudo, o que permite com que assim proceda é sua crença na ideia de que o mito transmite, ainda que de forma velada, uma sabedoria antiga, anterior à decadência intelectual que o filósofo vê marcada pelo surgimento da filosofia dos gregos, principalmente de Platão e Aristóteles, autores nos quais, ainda segundo Bacon, sobeja uma altivez desdenhosa do arcabouço cultural que os tempos remotos legaram, aliada a um distanciamento cada vez maior do contato direto com a natureza, agravado (principalmente no caso do filão platônico) pelo refinamento da linguagem e do ornamento retórico<sup>24</sup>. A polêmica contra as auctoritates, principalmente Aristóteles, não é, de fato, novidade nos pensadores da Renascença tardia, muito menos a crença numa sabedoria primitiva. No entanto, em relação à primeira, a crítica de Bacon é, mais que ousada, devastadora em medida muito mais ampla do que a de qualquer contemporâneo seu. Embora possa ser vista como desmesurada e, não raro, infundada, ainda que tendendo a se atenuar nos escritos subsequentes, ela se mantém, principalmente na insistência de que o saber livresco, por si só, não é capaz de levar ao verdadeiro conhecimento da natureza. Em relação à segunda, o filósofo evita seguir uma longa tradição de fundo hermético-platônico, ao oferecer uma reelaboração que, acima de tudo, suprime a dimensão metafísica nela contida. Esta tradição, de que Ficino talvez tenha sido o mais influente divulgador, professa a existência de uma prisca sapientia, transformando a antiguidade egípcia

---

<sup>24</sup> A sua crítica mais veemente às *auctoritates*, entre as quais se distinguem Platão e Aristóteles, pode ser observada no *Temporis partus masculus*, de 1603. Como o próprio autor afirma, seu método consiste em “investir contra um por um [dos grandes pensadores do passado], nominando-lhes, para que, tendo em vista que gozam de tanta autoridade, aqueles não mencionados [ou seja, os seus ‘satélites e parasitas, e toda a turba venal de professores’] não se sintam excluídos”. A Aristóteles dirige sua invectiva mais violenta, considerando-o “o pior dos sofistas, aturdido por sua inútil sutileza, vil escárnio das palavras”. Sua culpa mais grave residiria no fato de ter se voltado “ao aberto exame da história”. [Bacon abarca aqui o conhecimento da natureza como uma “história natural”], dele construindo, “dos fatos particulares, certas teias que apresenta como causas, sendo, pelo contrário, privadas de qualquer consistência e valor”. O grande alvo destas críticas me parece ser os escolásticos, a quem se refere como “ardilosos falastrões”. Em seguida, afirma que a Platão se deve, num sentido negativo, o “acrescentar graça e agradabilidade às conversações cotidianas” (BACON. *Il parto maschio del tempo*, p. 107-108, tradução minha).

no berço de todo o conhecimento filosófico e da verdadeira experiência religiosa que, posteriormente, serão transmitidos de forma cifrada, por meio de “espíritos eleitos”, como Hermes Trismegisto, Pitágoras e Platão. A poesia guarda este conhecimento antigo e, por isto, está acima de, e abraça, todos os demais campos do conhecimento, expressando a linguagem divina transmitida por meio do poeta, que a ela acede tomado pelo furor.

Em Bacon, o papel da poesia é, também, primordial. Ela é tudo o que resta de uma sabedoria que se perdeu:

Os tempos mais recuados (exceto os fatos que lemos nas escrituras sagradas) estão envoltos em silêncio e esquecimento. Ao silêncio da Antiguidade seguiram-se as fábulas dos poetas; e às fábulas, os escritos que possuímos. Assim, entre os recessos da Antiguidade e a memória e evidência dos séculos que se seguiram, desceu como que um véu de lendas, o qual se interpôs entre o que pereceu e o que subsistiu.<sup>25</sup>

Até chegar a esta formulação, Bacon realiza todo um percurso, um tanto complexo, durante a primeira década de 1600, partindo, porém, no *Temporis partus masculus* (1603), da ideia de que a sabedoria antiga não porta interesse algum a ele, que começa a preparar o caminho para o benefício do gênero humano.<sup>26</sup> Os poucos fragmentos que lhe interessam (mais as invenções do que os livros), são, para ele, antes provas de diligência e de uma nativa sabedoria do que de verdadeira ciência. Rossi reconstitui com muito rigor este percurso, passando em revista, também, textos só postumamente publicados, além do *Advancement of Learning* (1605), concluindo que

entre 1605 e 1609 (talvez, mais precisamente, entre 1607 e 1608) amadureceu, pelo visto, em Bacon, a consciência da necessidade de assumir uma nova atitude: as afirmações incertas do *Advancement of Learning* sobre o valor alegórico dos mitos e sobre a prioridade, defendida por Bacon, da fábula frente a suas interpretações, foram

<sup>25</sup> BACON. *A sabedoria dos antigos*, p. 17. Para conferir texto em inglês, ver SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. VI, p. 695.

<sup>26</sup> BACON. *Il parto maschio del tempo*, p. 115, tradução minha.

substituídas, no prefácio ao *De sapientia veterum* por um tom de segurança e uma adesão à tradição alegórica [...]<sup>27</sup>

Um ponto importante deste processo merece ser salientando: Bacon escreve alguns opúsculos em que polemiza violentamente contra praticamente toda a tradição filosófica legada pela antiguidade (e seu prolongamento nas mais diversas formas de apropriação nas reflexões, métodos e procedimentos dos pensadores medievais). Em algum momento, percebe que esta conduta está fadada ao fracasso. Rossi nos informa que, após a conclusão de uma segunda revisão dos *Cogitata e visa* (1607), Bacon submete o texto à apreciação de dois intelectuais, sendo um deles Sir Thomas Bodley, fundador da biblioteca de Oxford, cuja resposta pode ter sido um dos motivos que o levaram a desistir de publicar estas invectivas que, na verdade, poderiam surtir efeito muito contrário ao que intencionava. Num trecho da carta, “Bodley repreendia asperamente Bacon por sua recusa decidida da cultura tradicional e, concluindo, afirmava: ‘Devido ao tom e ao argumento de tua dissertação, não encontrarias em nenhuma academia um tribunal disposto a absolver-te’”.<sup>28</sup>

É justamente nesse momento que se percebe uma mudança mais tangível do juízo de Bacon acerca da sabedoria antiga e o reconhecimento da exegese alegórica. Uma vez que o confronto direto com o saber tradicional e a divulgação aberta e imediata do novo saber que buscava propor corriam o risco de encontrar resistência ou aversão por parte de uma intelectualidade conservadora, ou até mesmo de mentes mais receptivas a ideias inovadoras, pareceu-lhe, segundo Rossi, que “as doutrinas que almejava difundir [pudessem] ser apresentadas de modo indireto: sob o patronato da antiguidade e sob o véu da alegoria”.<sup>29</sup> *De sapientia veterum* nasce desta convicção. Daí, o tom mais assertivo das ideias que apresenta no prefácio, do qual, além das linhas iniciais, já referidas, destaco três excertos:

Certamente, de minha parte (livre e candidamente o confesso), inclino-me a esta opinião: de que, sob um número não pequeno das fábulas dos poetas antigos, conserva-se, desde o início, um mistério e uma alegoria.

---

<sup>27</sup> ROSSI. *Francesco Bacone*, p. 242, tradução minha.

<sup>28</sup> ROSSI. *Francesco Bacone*, p. 233, tradução minha.

<sup>29</sup> ROSSI. *Francesco Bacone*, p. 234, tradução minha.

[...] A verdade é que em algumas dessas fábulas, tanto na própria estrutura e textura do relato como na adequação dos nomes pelos quais as pessoas que ali figuram se distinguem, encontro uma conformidade e uma conexão com a coisa significada, tão próxima e tão evidente, que não se pode deixar de acreditar tal significação ter sido delineada e pensada desde o início, e propositamente obscurecida.<sup>30</sup>

As fábulas têm-se prestado a dois usos diferentes e, o que é estranho, a propósitos contrários: elas iludem e escamoteiam, mas ao mesmo tempo esclarecem e ilustram. Para sustar polêmicas, deixemos de parte o primeiro desses usos e suponhamos que as fábulas eram criações sem propósito definido, elaboradas apenas por prazer. Mas, e o segundo uso? Nenhum raciocínio engenhoso nos fará ignorá-lo. Um homem de faculdades medianas não negará que essa é uma aquisição grave e sóbria, isenta de vaidades; utilíssima às ciências e às vezes indispensável a elas. Refiro-me à adoção das parábolas como método de ensino, graças ao qual invenções novas e abstrusas, distantes do arrazoado vulgar, encontram passagem fácil para o entendimento.<sup>31</sup>

Assim como os hieróglifos vieram antes das letras, as parábolas vieram antes dos argumentos. E ainda hoje, se alguém quiser lançar nova luz sobre um assunto na mente humana, sem ofensa ou aspereza, deve adotar o mesmo sistema e procurar a ajuda dos símiles.<sup>32</sup>

Estas formulações serão praticamente definitivas. Na fase madura de sua obra, ao retomar suas considerações sobre a poesia parabólica, que antepõe à narrativa e à dramática,<sup>33</sup> não se distanciará dos pontos que

<sup>30</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. VI, p. 696, tradução minha.

<sup>31</sup> BACON. *A sabedoria dos antigos*, p. 21. Para conferir texto em inglês, ver SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. VI, p. 698.

<sup>32</sup> BACON. *A sabedoria dos antigos*, p. 21. Para conferir texto em inglês, ver SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. VI, p. 698.

<sup>33</sup> É interessante a distinção que faz entre os três tipos de poesia, presente no *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623): “A poesia narrativa é mera imitação da

destaco acima. As fábulas, desde o início, foram concebidas com uma intencionalidade que, no entanto, foi envolta em mistério, sob o véu da alegoria. Sua função é a de comunicar, por este modo oblíquo, juízos e pensamentos que, de outra forma, não seriam facilmente aceitos, muito menos compreendidos. Este modo indireto recorre, primeiramente, aos sentidos e a imagens sensíveis para representar de forma mais clara (e, como afirmará no futuro, também persuasiva) conceitos e ideias, “objetos do intelecto”, como se depreende da definição que elabora de poesia parabólica. Só deste modo é possível compreender sua noção de que a fábula e a parábola antecedem a argumentação racional – assim como os hieróglifos vêm antes das letras, estas vêm antes dos argumentos.

As fábulas são intrinsecamente marcadas por um duplo atributo, aparentemente contraditório: o de ocultar ou dissimular uma verdade, sob o véu da linguagem cifrada, e ao mesmo tempo revelar esta verdade, justamente por meio deste modo oblíquo, que se utiliza de imagens de fácil compreensão, porque sensíveis.<sup>34</sup> A noção de um artefato artístico

---

História, de forma que pode passar-se por real, exceto pelo fato de que comumente exagera as coisas além da probabilidade. A poesia dramática é como uma História que se faz visível; pois representa ações como se fossem presentes, enquanto a História as representa como passado. A poesia parabólica é uma História característica, pela qual as ideias que são objetos do intelecto são representadas por formas que são objetos do sentido.” (SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. IV, p. 315, tradução minha).

<sup>34</sup> No *De dignitate*, Bacon torna mais claro o que enuncia muito brevemente no prefácio de *De sapientia veterum*, principalmente em relação ao aspecto dissimulador da fábula: “Ela [a parabólica poesia] é de duplo uso e serve para fins contrários; pois serve para ocultar; e da mesma forma serve para ilustrar. Neste último caso, o objeto é um certo método de ensino; no primeiro, um artifício para a dissimulação. Assim, este método de ensino, que serve para a ilustração, foi muito usado nos tempos antigos. Pois as invenções e as conclusões da razão humana (mesmo as que são agora comuns e banais), sendo novas e estranhas, a menos que se esclareçam por este tipo de semelhanças e exemplos, não se deixam captar suficientemente e com agudeza pelas mentes dos homens. E, assim, os tempos antigos estão cheios de todos os tipos de fábulas, parábolas, enigmas e similitudes [...]. Mas há ainda um outro uso da poesia parabólica, em contraste com o primeiro: ela serve (como eu disse) para ocultar; a dignidade de tais, quero dizer, exige que devam ser vistas como que através de um véu; o que acontece quando os segredos e mistérios da religião, da política e da filosofia estão envolvidos em fábulas ou parábolas. [...] devo confessar que me inclino a pensar que um mistério está envolvido em grande número delas. Nem o fato de serem geralmente deixadas para

ou textual que dissimula algo, ao mesmo tempo em que revela, não é, de fato, uma contribuição original do filósofo. É uma noção presente na doutrina da *prisca sapientia*. No entanto, num ponto Bacon claramente dela se afasta: a tradição hermético-neoplatônica via o ocultamento da verdade por meio de uma linguagem criptográfica, compreensível apenas por um grupo bastante reduzido de iniciados. Há nela um componente místico – que Bacon explicitamente reconhece, embora, a meu ver, prontamente o evita<sup>35</sup> na crença de uma verdade metafísica que é, assim, anunciada. Igualmente, a ideia de um conhecimento partilhado por um pequeno número de homens, providos de uma inteligência singular, não encontra defesa em nenhuma passagem de seus escritos.

Há, porém, uma faceta desta doutrina que o filósofo parece admitir, reelaborando-a de forma muito pessoal, no oitavo livro do *The Advancement of Learning* (1605), próximo, portanto, do período de redação de sua utopia: “se meu tempo livre, de ora em diante, permitir que eu produza algo concernente ao conhecimento da política, a obra deverá ser inconclusa ou póstuma”.<sup>36</sup> Implicitamente, ela diz respeito à problemática relação, não raro antitética, entre o conhecimento e o poder: desde os antigos, há momentos em que, por se contrapor ao poder político, a verdade não pode ser enunciada, em vista do perigo que

---

meninos e gramáticos, e tidas em baixa estima, me faz desprezá-las; mas sim, uma vez que é evidente que os escritos em que estas fábulas encontram-se relatadas são, ao lado da história sagrada, os mais antigos dos escritos humanos, sendo as próprias fábulas ainda mais antigas (pois são relatadas não como sendo inventadas pelos escritores, mas como coisas cridas e recebidas de um passado remoto), eu as considero uma espécie de alento das tradições de nações mais antigas, que se introduziu nas flautas dos gregos [...]” (SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. IV, p. 316-318, tradução minha).

<sup>35</sup> Não somente na citação inserida na nota acima, mas também em tantas passagens de sua obra. Quando o autor percebe a possibilidade de uma “leitura metafísica” da fábula, imediatamente dela se esquivava, como – para termos um exemplo – ao fim de sua interpretação do mito de “Prometeu, ou condição humana”, em que diz se abster, propositadamente, “de toda licença e especulação desse tipo, não fosse porventura levar chama estranha ao altar do Senhor” (BACON. *A sabedoria dos antigos*, p. 86. Para conferir texto em inglês, ver SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. VI, p. 753).

<sup>36</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. V, p. 79, tradução minha.

correriam aqueles que, conhecendo-a, quisessem propagá-la. Por temor de suas próprias vidas e pela salvaguarda de seu bem-estar, legam-na à posteridade por meio de escritos complexamente codificados.

Francesco Patrizi da Cherso, autor que Bacon leu, havia fornecido sua leitura deste tema através de um mito exposto no primeiro de seus dez *Dialoghi della retorica* (1562). Por insolência, os homens, que viviam, a princípio, uma existência de plena satisfação e conheciam “todas as verdades e todas as virtudes de todas as coisas”,<sup>37</sup> tentam ascender aos céus, no que são duramente castigados por Júpiter e Plutão. Após a queda, os poucos sobreviventes, abandonados pela divindade, movidos pelo medo e pela necessidade, ao se reencontrarem, se abraçam e passam a viver juntos, fundando as cidades e mantendo a “doçura da lembrança de sua felicidade anterior”.<sup>38</sup> Porém, pelo castigo divino, passam a ver as coisas através de um véu, e as gerações mais novas concebem o conhecimento da verdade como a causa da ruína de seus antepassados.<sup>39</sup> Para Patrizi, a vida civilizada forja uma linguagem nascida do medo e da ambição pelo poder e, portanto, enganosa. Ela surge juntamente com a técnica e com as artes, para o engano e a opressão dos mais fracos e, quando alguém, “por acaso”, descobre alguma verdade e quer manifestá-la,

para que, por ela, não seja, pelos outros, censurado, vituperado ou acerbamente punido, por temor que, pela descoberta da verdade, maior infelicidade lhe aconteça, de mil modos a encobre. E, assim, as ciências são ensinadas através de enigmas, fábulas, figuras, números, e mil outros modos velados, em sacrários, sob silêncio.<sup>40</sup>

Porém, Bacon, tendo aceito anteriormente a ideia de que a sabedoria antiga é transmitida por estas diversas formas, se sustém neste

---

<sup>37</sup> PATRIZI. *Della retorica dieci dialoghi di M. Francesco Patritio*, p. 6r, tradução minha.

<sup>38</sup> PATRIZI. *Della retorica dieci dialoghi di M. Francesco Patritio*, p. 7r, tradução minha.

<sup>39</sup> O tema da queda do homem é também central no pensamento de Bacon. A queda é o início da longa história de um falso saber (GUIBBORY. Francis Bacon View of History, p. 337). A partir dela, o conhecimento passa por um processo cíclico de decadência, que somente pode ser quebrado se os “filósofos aceitarem seu inspirado plano para o progresso do saber” (GUIBBORY. Francis Bacon View of History, p. 341, tradução minha). Numa chave maquiaveliana, Bacon se vê como o homem de *virtù*, no âmbito de uma completa transformação do conhecimento, sobre bases radicalmente novas.

<sup>40</sup> PATRIZI. *Della retorica dieci dialoghi di M. Francesco Patritio*, p. 7r, tradução minha.

ponto, ao passo que Patrizi e parte dos neoplatônicos vão mais longe, no sentido de empreender uma busca pela verdade metafísica contida nestes escritos.

O filósofo é, por outro lado, mais patente em relação ao segundo aspecto da poesia parabólica. Percebe, de forma aguda, sua grande força didática e persuasiva na comunicação de ideias não convencionais, com a vantagem de fazê-lo sem causar “ofensa ou aspereza”.

É pertinente investigar um pouco mais o modo como Bacon concebe esta função retórica da poesia, visto que frequentemente mostra-se cético ou hesitante quanto ao poder das artes do discurso. Condena com veemência o pedantismo e o excesso de ornamento na linguagem, o primeiro, principalmente nos sofistas (e, em seu tempo, nos escolásticos), cujas disputas vazias aprisionam o entendimento; o segundo, principalmente na filosofia platônica que, “fantasiosa, tímida e metade poética, engana-o [o intelecto] principalmente pela lisonja”.<sup>41</sup> Contudo, atribui à retórica uma função de grande relevância na transmissão do conhecimento. Jardine argumenta que, em Bacon,

a retórica é guiada pela, ou explora, a capacidade da mente de criar imagens, assim como a lógica desenvolve sua capacidade de raciocínio. Assim como a lógica apresenta argumentos de tal forma que a razão dá seu assentimento às conclusões, a retórica apresenta as conclusões da razão do autor em imagens vívidas, cuja força persuasiva produz assentimento à proposição e movimento em direção ao objetivo desejado.<sup>42</sup>

Portanto, três elementos se destacam na concepção baconiana de retórica: a razão, a imaginação (capacidade da mente de criar imagens) e a vontade (assentimento à proposição e movimento em direção ao objetivo desejado). A imaginação ocupa um papel intermediário.<sup>43</sup> Ela é secundada

<sup>41</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. IV, p. 66, tradução minha.

<sup>42</sup> JARDINE. *Francis Bacon*, p. 219, tradução minha.

<sup>43</sup> “É verdade que a imaginação é um agente ou *nuncius* em ambas as províncias, tanto a judicial quanto a ministerial” (SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. III, p. 382, tradução minha).

pela razão, apresentando o pensamento do autor em imagens vivas, por si só eloquentes, para que a vontade seja posta em movimento, em ação.<sup>44</sup>

Vickers discorda, em muitos pontos, do estudo de Jardine, principalmente quanto à ideia de uma sujeição por parte da retórica à dialética.<sup>45</sup> Neste caso, seria como se a capacidade de raciocínio pertencesse apenas à lógica, cabendo à retórica tão somente a função de criar imagens. A retórica teria um caráter estritamente ornamental.<sup>46</sup> O professor, por outro lado, aponta sempre tanto a relação de complementariedade entre as duas disciplinas no pensamento baconiano quanto outro aspecto de sua concepção retórica, voltado fundamentalmente para a consecução de resultados práticos e imediatos:

é óbvio que ele a concebe como um discurso persuasivo e efetivo, capaz de provocar um efeito decisivo nas relações humanas. De fato, sua discussão sobre a retórica tem início ao situá-la com firmeza na tradição humanista florentina, com sua ressaltada valorização da linguagem dentro da *vita activa*.<sup>47</sup>

Este não é um estudo dedicado exclusivamente ao papel da retórica na obra baconiana e, obviamente, não pretendo esgotar um assunto tão amplo em espaço tão curto. O que me interessa, principalmente, é indicar como estas considerações nos ajudam a compreender a composição da *Nova Atlântida* e como se justifica uma interpretação que une análise e crítica das instituições político-sociais e o aspecto prático de uma

---

<sup>44</sup> “O dever e o ofício da Retórica é *aplicar a Razão à Imaginação* para melhor mover a vontade” (SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. III, p. 409, tradução minha).

<sup>45</sup> VICKERS. *Bacon and Rhetoric*, p. 201-203, tradução minha.

<sup>46</sup> Em relação a este ponto, válidas são as palavras de Rossi: “Quando Bacon define a retórica como sendo a doutrina *de illustratione sermonis* (*the illustration of tradition*) parece mover-se no âmbito dessa segunda direção e de uma redução da retórica a estilo ou ornamento. A posição de Bacon é, na realidade, bastante diferente [...]. Para Bacon, [...], a retórica é *uma das quatro artes intelectuais que constituem a lógica* e, como a lógica – mesmo se num terreno diferente e com instrumentos diferentes – tem a tarefa de instaurar o domínio da razão e de defender a razão de qualquer possível enredamento ou perturbação” (ROSSI. *Francesco Bacone*, p. 365, tradução minha).

<sup>47</sup> VICKERS. *Bacon and Rhetoric*, p. 210, tradução minha.

proposta de reforma, em que a categoria da “imaginação” desempenha um papel central.

Cabe uma última consideração quanto à representação da imaginação como um Jano Bifronte: “A face voltada à Razão tem a marca da Verdade, enquanto a que se volta para a ação tem a marca do Bem”.<sup>48</sup> A analogia torna clara a ideia da imaginação como fulcro deste processo, pois ela não recebe simplesmente da razão as imagens com as quais produzirá um discurso capaz de mover os homens. Como o deus, parte dela tanto o material a ser submetido ao crivo da razão quanto tal discurso. Como o deus que lança o olhar tanto para o passado e o futuro, o início e o fim, a imaginação se lança sobre a ideia nascente e seu efeito no mundo. Segundo Rossi,

o sentido, de fato, confia à imaginação todas as suas imagens das quais, mais tarde, julgará a razão; mas a razão, por sua vez, transmite à imaginação as imagens selecionadas e aprovadas, antes que a resolução se transforme em execução. O movimento da vontade aparece, dessa maneira, precedido continuamente pela imaginação e por ela estimulado.<sup>49</sup>

A retórica seria, portanto, como um fio condutor da lógica (*the print of Truth*) à ética (*the print of Good*), operando ativamente nos dois âmbitos. A imaginação, além de ser coadjuvada pela razão, também a fortalece, resultando daí ações moralmente boas. Rossi também nos recorda que Bacon tinha em conta a crítica de Cícero aos estoicos, que se valiam apenas de sentenças breves para tentar introduzir a virtude na alma humana. Se os afetos humanos aceitassem naturalmente a razão, bastaria apresentar-lhes a verdade nua e seria desnecessário o uso de meios de persuasão. O trunfo da retórica é “tornar visível a virtude”, de fazer com que “os bens futuros se tornem vivos e visíveis como os presentes, de modo a deslocar a imaginação junto com a razão”.<sup>50</sup>

Todas estas considerações nos remetem ao sentido que, muito provavelmente, Rawley tinha em mente ao relacionar, no prefácio, o

<sup>48</sup> “the face towards Reason hath the print of Truth, but the face towards Action hath the print of Good” (SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. III, p. 382, tradução minha).

<sup>49</sup> ROSSI. *Francesco Bacone*, p. 367, tradução minha.

<sup>50</sup> ROSSI. *Francesco Bacone*, p. 368, tradução minha.

termo “fábula” ao texto de Bacon. É também muito provável que tenha ouvido o próprio filósofo identificá-lo assim. Com uma visão muito particular do gênero, ciente de sua força persuasiva, disposto a divulgar novas ideias para além dos limites restritos dos círculos intelectuais e cortesãos de seu país, principalmente, Bacon, de leitor e intérprete dos mitos antigos, torna-se conscientemente autor de um mito moderno: o mito do avanço científico.

### **Fábula utópica**

A dimensão utópica do pensamento de Bacon coloca em outra dimensão a categoria temporal de sua “fábula”. Mantém-se a imagem de um véu que envolve de mistério a narração, assim como a noção de ilustração advinda do poder altamente alusivo das imagens criadas da conjunção de razão e fantasia. Contudo, o tempo não é mais um ponto que se perde nas brumas de uma idade esquecida. O relato projeta um futuro que, no caso de Bacon, tampouco se assemelha ao que se encontra no texto fundador do gênero utópico; fala muito à época do autor, convida à ação imediata ou à discussão de alguns temas, como possibilidades reais de efetivação. Disto – além da noção de texto paradigmático –, o mesmo Rawley nos dá uma ideia no prefácio: “Certamente, o modelo é mais amplo e elevado que a possibilidade de ser imitado em todos os seus detalhes. Não obstante, a realização da maior parte do que nele se encontra está no poder dos homens”.<sup>51</sup> Este contraste temporal entre os gêneros da narrativa parabólica e da narrativa utópica também se faz perceber na estrutura da *Nova Atlântida*. Fortunati nos chama a atenção para o fato de que nela “é possível ver exemplificados dois aspectos: de um lado, Bacon se serve, para encontrar uma localização para sua ilha, de mitos e de fábulas antigas, de outro, estas se tornam o meio para expor a sua nova concepção da Ciência e de suas possíveis aplicações práticas”.<sup>52</sup>

Este é um aspecto que aturde boa parte da crítica contemporânea. A ideia de que Bacon fala para o seu tempo, sobre coisas passíveis de realização num futuro não longínquo – o que também abala a categoria do não-lugar, que em Morus encontra-se como um amálgama dos

---

<sup>51</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. III, p. 127, tradução minha.

<sup>52</sup> FORTUNATI. *La letteratura utopica inglese*, p. 79, tradução minha.

enunciados de Platão e Luciano sobre o lugar outro, e que em Bacon não há – faz com que alguns estudiosos se mostrem reticentes quanto ao caráter utópico da *Nova Atlântida*.

Num instigante estudo publicado há alguns anos, Colclough dá a entender que este é o ponto que distancia o texto baconiano do filão utópico que começa a surgir mais profusamente: “a questão não é, por certo, que Bensalém esteja tão distante de modo a ser necessariamente imaginária, mas que é, no contexto das recentes viagens, eminentemente provável”. O autor parece admitir como utópico somente o texto que tenha uma clara dimensão política, na detalhada descrição “imaginativa” do melhor estado,<sup>53</sup> levando em consideração um enunciado de Bacon que, aparentemente, corrobora esta ideia: “Deus não permita que ofereçamos um sonho de nossa própria imaginação como um modelo de mundo; ao contrário, possa Ele graciosamente conceder-nos escrever um apocalipse ou verdadeira visão dos passos do Criador impressos em suas criaturas”.<sup>54</sup> Em relação a esta passagem, duas considerações devem ser feitas: primeiramente, Bacon se refere claramente ao plano da sexta parte da *Grande Instauração*, em que será apresentada a “Nova Filosofia; ou Ciência ativa”.<sup>55</sup> Contra toda uma tradição filosófica que, como vimos anteriormente, Bacon acredita ter sido construída sobre falsos princípios (de que Aristóteles e seus seguidores são um exemplo), o filósofo propõe seu método de investigação direta da natureza. “Pattern of the world”, neste contexto, não se refere à descrição de uma sociedade ideal; em segundo lugar, Colclough parece negligenciar o quanto de utópico pode haver na descrição de um “apocalipse” ou de uma “verdadeira *visão*”. Ainda que a *Nova Atlântida* não seja lida como “a ciência (ou a sociedade) como Bacon desejava”, a ela não falta uma dimensão utópica, caso seja lida como “a melhor sociedade resultante da reforma do conhecimento”.<sup>56</sup> Este apelo mais imediato e plausível contido na proposta de uma reforma é o que redimensiona o tempo na utopia baconiana, instaurando, a meu

---

<sup>53</sup> COUCLOUGH. *Ethics and Politics in the New Atlantis*, p. 71.

<sup>54</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. IV, p. 32, tradução minha.

<sup>55</sup> SPEDDING; ELLIS; HEATH (Ed.). *The Works of Francis Bacon*, v. IV, p. 22, tradução minha.

<sup>56</sup> COUCLOUGH. *Ethics and Politics in the New Atlantis*, p. 70, tradução minha.

ver, uma nova categoria formal dentro do gênero utópico, como ruptura e, ao mesmo tempo, atualização do paradigma moreano.

Neste sentido, Colclough está certo ao afirmar que “é enganoso tentar ler a *Nova Atlântida* como uma utopia nos moldes moreanos e buscar no texto um sistema de, ou mesmo uma série de *sententiae* sobre, a ética ou a política”.<sup>57</sup> Bacon não aborda estes assuntos nem de forma objetiva, nem exaustiva. Não delimita de forma mais clara o que é crítica e o que é paradigma. Sua utopia se estrutura na forma de um percurso iniciático que, partindo de uma situação de mais absoluta miséria e desorientação, leva, aos poucos, narrador e leitores, ao conhecimento de seu grandioso projeto de reforma do saber (ou de sua viva descrição). As etapas intermediárias, a escolha de temas específicos relacionados à religião e à vida social em detrimento de uma abordagem mais abrangente, as frequentes rupturas nas discussões de tais temas, o aspecto lacunar do relato, o emprego de uma linguagem austera que, em algumas vezes, sugere respeito ao que se relata, e em outras, uma fina ironia em relação aos costumes que se descrevem, todos estes aspectos, somados à latente efetividade das instituições e procedimentos que no texto são propostos, nos impede de fazer uma leitura pautada no paradigma do texto fundador do gênero.

No caso de Bacon, há uma convergência entre seu texto utópico e o conjunto mais relevante de sua obra: são textos, em sua maioria, fragmentários, sendo algumas dessas lacunas deixadas conscientemente, pelo fato de o autor perceber que a grande obra de reforma do conhecimento só seria concluída após o advento da revolução científica.

Na *Nova Atlântida*, o problema não se mostra muito diverso. Acredito que uma descrição pormenorizada das instituições políticas da ilha não tenha sido oferecida também pelo mesmo motivo – além daquele alegado por Rawley, de que havia certas prioridades a que Bacon decidira atender. Talvez consiga vislumbrar que, com o progresso científico, uma nova ordem política deve, necessariamente, substituir a que vigora em seu tempo. Mas, desta nova ordem, nada pode oferecer, senão indícios. O que faz, a meu ver, no lugar desta descrição, é um relato em que mescla sátira de costumes e crítica social, envoltas pelo véu do mito.

---

<sup>57</sup> COUCLOUGH. Ethics and Politics in the *New Atlantis*, p. 68, tradução minha.

## Referências

ALBANESE, Denise. 1990. The *New Atlantis* and the Uses of Utopia. *ELH*, Maryland, v. 57, n. 3, p. 503-528, 1990.

BACON, Francis. *A sabedoria dos antigos*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

BACON, Francis. *Il parto maschio del tempo*. Trad. Paolo Rossi. Torino: Mondadori, 2009.

BACON, Francis. *Nova Atlântida: a grande instauração*. Trad. Miguel Morgado. Lisboa: Edições 70. 2008.

BERNERI, María Luisa. *Viaje a través de utopía*. Buenos Aires: Editorial Proyección, 1962.

COUCLOUGH, David. Ethics and Politics in the *New Atlantis*. In: PRICE, Bronwen (Ed.). *Francis Bacon's New Atlantis: New Interdisciplinary Essays*. Manchester: Manchester University Press, 2002. p. 60-81.

FARRINGTON, Benjamin. *Francis Bacon, filósofo de la revolución industrial*. Trad. Rafael Ruiz de la Cuesta. Madrid: Editorial Ayuso, 1971.

FORTUNATI, Vita. *La letteratura utopica inglese: morfologia e grammatica di un genere letterario*. Ravenna: Longo Editore, 1979.

GUIBBORY, Achshah. Francis Bacon's View of History: the Cycles of Error and the Progress of Truth. *The Journal of English and Germanic Philology*, Illinois, v. 74, n. 3, p. 336-350, jul. 1975.

JARDINE, Lisa. *Francis Bacon: Discovery and the Art of Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

LE DOEUFF, Michèle. Utopia Scholarly. *Social Research*, v. 49, n. 2, p. 441-466, 1982.

LEARY JUNIOR, John. E. *Francis Bacon and the Politics of Science*. Iowa: Iowa University Press, 1994.

McKNIGHT, Stephen. A. *The Religious Foundations of Francis Bacon's Thought*. Columbia: University of Missouri Press, 2006.

PATERSON, Timothy H. On the Role of Christianity in the Political Philosophy of Francis Bacon. *Polity*, Chicago, v. 19, n. 3, p. 419-442, 1987. <https://doi.org/10.2307/3234797>.

PATRIZI DA CHERSO, Francesco. *Della retorica dieci dialoghi di M. Francesco Patritio*. Venetia, [c1562]. Disponível em: <<http://bivio.filosofia.sns.it/bvWorkTOC.php?authorSign=PatriziFrancesco&titleSign=DellaRetorica>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

PELTONEN, Markku. Politics and Science: Francis Bacon and the True Greatness of States. *The Historical Journal*, Cambridge, v. 35, n. 2, p. 279-305, jun. 1992. <https://doi.org/10.1017/S0018246X00025802>.

QUARTA, Cosimo. Paradigma, ideale, utopia: tre concetti a confronto. In: COLOMBO, Arrigo. (Ed.). *Utopia e distopia*. Bari: Dedalo, 1993. p. 175-202.

ROSSI, Paolo. *Francesco Bacone: dalla magia alla scienza*. Torino: Einaudi, 1974.

SMITH, Suzanne. The *New Atlantis*: Francis Bacon's Theological-Political Utopia? *The Harvard Theological Review*, [S.l.], v. 101, n. 1, p. 97-125, jan. 2008.

SPEEDING, James; ELLIS, Robert Leslie; HEATH, Denon (Ed.). *The Works of Francis Bacon*. London: Longman, 1857-74. 14 v.

TROUSSON, Raymond. *Viaggi a nessun luogo: storia letteraria del pensiero utopico*. Ravenna: Longo, 1992.

VICKERS, Brian. Bacon and Rhetoric. In: PELTONEN, Markku (Ed.). *The Cambridge Companion to Bacon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 200-231. <https://doi.org/10.1017/CCOL052143498X.009>.

WHITE, Howard B. *Peace among the Willows: The Political Philosophy of Francis Bacon*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1968. <https://doi.org/10.1007/978-94-010-3431-9>.



**A construção da masculinidade em *Of Mice and Men*,  
de John Steinbeck**

***The Construction of Masculinity in Of Mice and Men*  
by John Steinbeck**

Ânderson Martins Pereira

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil  
andersonmartinsp@gmail.com

Daniele Gallindo Gonçalves Silva

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil  
danigallindo@yahoo.de

**Resumo:** O presente artigo busca discutir a construção das masculinidades em *Of Mice and Men* (1937), de John Steinbeck, questionando-se acerca da formação das masculinidades no espaço rancheiro estadunidense e tomando como foco principal os personagens Lennie e George. Para tal, este trabalho se utiliza das contribuições de Connel e Messerschmidt (2013), Connel (2005), Reeser (2010) e Laing (1969). Este estudo justifica-se por contribuir com os estudos acerca da masculinidade, os quais têm se destacado nas últimas décadas e têm tornado disponíveis novas ferramentas para a exposição e imposição masculina.

**Palavras-chave:** estudos de gênero; John Steinbeck; masculinidades.

**Abstract:** The present paper aims to discuss the construction of masculinities in *Of Mice and Men* (1937) by John Steinbeck, eliciting the elements that are in the formation of masculinities in North-American rancher space and taking as its main course of analysis the characters Lennie and George. For such purpose, this paper is based on the contributions of Connell and Messerschmidt (2013), Connell (2005), Reeser (2010) and Laing (1969). This paper is justified to contribute with the studies about masculinity, which have stood out in recent decades and have made available new tools for dealing with men exposition and imposition.

**Keywords:** Gender studies; John Steinbeck; masculinities.

Recebido em: 15 de julho de 2016.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.

## Introdução

A pergunta “o que faz do homem um homem?” é um questionamento abrangente e até mesmo de cunho filosófico. Contudo, ainda que o ser humano tenha se questionado sobre sua própria existência sob um viés antropocêntrico, e que este termo presumisse facilmente um centro masculino, o estudo acerca das masculinidades é, de certa forma, recente. Ainda que o masculino tenha sido exposto teoricamente desde os estudos de Freud, quando este se debruçara sobre a questão de formação da personalidade e da fragilidade da autoconceituação no que tange ao gênero e à heterossexualidade, os estudos acerca do(s) masculino(s) somente floresceram nas últimas décadas. Ainda assim, algumas pesquisas<sup>1</sup> vêm ganhando visibilidade e possibilitado novos olhares acerca da figura masculina, seja ela estabelecida no campo do real ou no campo da ficção.

Leituras críticas que problematizem questões de gênero na obra *Of Mice and Men* são poucas e, em geral, têm enfoque no feminino, seja na busca de uma justificativa para a quase ausência deste gênero na narrativa, seja no estudo acerca da personagem “esposa de Curley”. Neste sentido, é interessante destacar o artigo de Mark Spilka, no compêndio *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*, visto que seu texto objetiva um olhar para o masculino, principalmente para os companheiros George e Lennie. No capítulo intitulado “Of George and Lennie and Curley's Wife: Sweet Violence”, Spilka propõe analisar Lennie não enquanto masculino, mas sim como representante feminino perante o masculino que seria George.<sup>2</sup> Entretanto, a análise da relação dos personagens é principalmente uma relação entre gêneros e não objetiva um foco pungente no masculino.

---

<sup>1</sup> Dentre os textos basilares que apontam para uma discussão acerca do masculino como elemento central, destacamos: CARRIGAN; CONNELL. *Toward a new sociology of masculinity*; CONNELL. *Gender and power: society, the person and sexual politics*; e METZ-GÖCKEL; MÜLLER. *Der Mann*.

<sup>2</sup> Cf. SPILKA. *Of George and Lennie and Curley's Wife: sweet violence*, p. 63.

Este trabalho propõe, destarte, um olhar mais acurado para os personagens masculinos. Harold Bloom, em *Bloom's Guides: Of Mice and Men*,<sup>3</sup> pontua que existe uma qualidade mítica na obra e nela George e Lennie representariam algo muito *maior* que a si mesmos. Este trabalho busca, indo ao encontro da assertiva de Bloom, abordar os personagens como representantes míticos da masculinidade que carregam. Neste contexto, o entorno e os padrões seguidos e impostos serão levados em consideração a partir dos estudos da masculinidade, com a finalidade de refletir sobre a novela e questionar o que faz de Lennie Small e George Milton personagens masculinos e que tipo de masculino é, portanto, representado neles. Para tal, serão utilizados para análise aportes teóricos oriundos das pesquisas de Connell,<sup>4</sup> uma das principais teorias na questão da construção social da masculinidade; de Reeser,<sup>5</sup> que atualiza a discussão em torno da masculinidade; e de Laing,<sup>6</sup> o qual, embora não tenha como foco principal as masculinidades, é apontado por Connell como um dos precursores de estudos do constructo social masculino. A inclusão de Laing se embasa na necessidade de lidar com a masculinidade de Lennie, personagem da novela que apresenta alguns problemas de cunho psicológico. Ainda que a representação dessa masculinidade seja diferenciada, a figura continua a ser percebida também como pertencente ao cenário masculino, estando sujeita aos ônus e aos bônus atribuídos a seu gênero na sociedade em que está circunscrita.

### **Construções de masculinidades em *Of Mice and Men***

Definir o conceito de masculinidade é uma tarefa complexa, pois ele é plural e não singular. Reeser introduz a busca de um ideário de masculinidade que se hibridiza com o indivíduo que almeja o pertencimento a tal ideal; este processo acaba por criar vários tipos distintos de masculinidades.<sup>7</sup> O autor também pontua a incapacidade de chegar a um ideário de originalidade. Todavia, o conceito de masculinidade hegemônica criado por Connell<sup>8</sup> demonstra uma tentativa

---

<sup>3</sup> BLOOM. *Bloom's Guides: Of Mice and Men*, p. 9.

<sup>4</sup> CONNELL. *Masculinities*.

<sup>5</sup> REESER. *Masculinities in Theory*.

<sup>6</sup> LAING. *The Divided Self*.

<sup>7</sup> Cf. REESER. *Masculinities in Theory*.

<sup>8</sup> CONNELL; MESSERSCHMIDT. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito.

de padronização do masculino e também masculinidades que suportam tal modelo, ainda que não se encaixem nele. Para tal definição de hegemonia, prefere-se aqui não a personificação do modelo em uma figura idealizada ou almejada, mas sim um ideal de masculino basicamente inatingível, pois como afirmado por Connell e Messerschmidt

as masculinidades hegemônicas podem ser construídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos. Eles oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero.<sup>9</sup>

Na passagem acima, os autores apontam para um ideal que é padronizado em relação a outras masculinidades que o sustentam. Contudo, ainda que estas masculinidades não alcancem este ideal, elas estabelecem relações de poder e hierarquia umas com as outras. Esse poder pode ser atribuído por meio da proximidade ao hegemônico ou mesmo por um pertencimento ou exclusão de valores estabelecidos culturalmente.

O contexto histórico em *Of Mice and Men* é o da Grande Depressão, e por causa deste momento econômico, o dinheiro se torna escasso e os protagonistas George e Lennie são forçados a viver como errantes em busca de emprego em fazendas para obter o básico de alimento e moradia. O sonho dos personagens é juntar algum dinheiro e comprar uma pequena porção de terra, onde possam criar animais e plantar legumes e verduras para consumo próprio. A narrativa possui majoritariamente personagens masculinos, que não apenas buscam subsistir, mas tentam formar laços com outros personagens. A solidão pode ser considerada tema da obra e reflete o desamparo do povo, ocasionado pelo mal-estar econômico infligido à população da Califórnia. Este contexto é fundamental para pensarmos a figura masculina, pois para Connell e Messerschmidt “é desejável eliminar qualquer uso da masculinidade hegemônica como fixa, como um modelo trans-histórico. Esse uso viola a historicidade do

---

<sup>9</sup> CONNELL; MESSERSCHMIDT. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito, p. 253.

gênero e ignora a evidência massiva das transformações nas definições sociais da masculinidade”.<sup>10</sup>

Dessa forma, o masculino discutido aqui é o americano, pertencente ao momento da Grande Depressão, e são estes elementos que nos ajudam a melhor entender os aspectos sociais que perpassam a vida de George e Lennie. A narrativa é ambientada no sul estadunidense: os personagens migram de um rancho no norte da Califórnia para um espaço sulista, o que torna mais premente a subsistência rural, a qual também é enfatizada pela crise. Neste contexto, George ressalta que os rancheiros têm incutido à sua existência um ideal de masculinidade que ao mesmo tempo os norteia e escraviza.

Caras como nós, que trabalham em ranchos, são os caras mais solitários do mundo. Eles não têm família. Não pertencem a nenhum lugar. Eles vão para um rancho, trabalham por um montante de dinheiro e depois vão para a cidade e o gastam, e a primeira coisa que fazem depois é balançarem seu rabo em outro rancho. Eles não têm nada que os faça olhar adiante.<sup>11</sup>

Na passagem acima, é sintomática a fala de “caras como nós”, o que demonstra que existe um ideal de homens como eles – uma questão de construção identitária pela identificação com um determinado modelo e a exclusão de outros – e que estes não podem ter sonhos que envolvam família, a posse de um lugar próprio ou a quebra da relação de subserviência para com o dono do rancho. Ainda assim, George não deixa de criticar tal estrutura, representando a figura de pertencimento de homens rancheiros a este sistema como animais que balançam a cauda para seus amos. Está implícita a esta comparação a relação de subserviência, como se ela fosse inferior e, de certa forma, indigna e comparável à figura do cachorro que segue ordens sem jamais criticá-las. Ainda que a masculinidade dos rancheiros suporte outros modelos

---

<sup>10</sup> CONNELL; MESSERSCHMIDT. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito, p. 252.

<sup>11</sup> “Guys like us, that work on ranches, are the loneliest guys in the world. They got no family. They don’t belong no place. They come to a ranch an’ work up a stake and then they go inta town and blow their stake, and the first thing you know they’re poundin’ their tail on some other ranch. They ain’t got nothing to look ahead to” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 13, tradução nossa).

como o do dono do rancho, ou de certos habitantes da cidade, George e Lennie buscam outros ideais e, para se manterem em tal modelo, sonham com a possibilidade de em um futuro terem um local para chamar de seu.

Ainda assim, a masculinidade de George e Lennie não é apenas vista como subordinada a um modelo ou a outras masculinidades, mas detém certa hegemonia atribuída ao seu tom da pele. Ambos os personagens são brancos e ficam em um galpão com os demais empregados de mesma cor. Neste cenário, Crooks tem sua própria sala, o que é um demérito, pois ele é privado da companhia dos demais por ser negro. Ainda que desempenhe o mesmo trabalho dos brancos, ele não pode pertencer ao mesmo grupo, pois a coloração de sua pele o proíbe de adentrar o galpão. Essa questão racial fica muito clara na fala do personagem: “Porque eu sou preto. Eles jogam cartas lá, mas eu não posso jogar porque sou preto. Eles dizem que eu fedo. Bem, eu te digo, vocês todos fedem para mim”.<sup>12</sup> O adjetivo *stink* pode ser traduzido como feder, ter um odor ruim ou pior ao dos homens brancos, mas também pode ser entendido como desabono em vários quesitos. *Stink* é um xingamento, geralmente observado em crianças, e que seria facilmente traduzido como “você vale menos que eu” ou “não é tão bom quanto”; essa leitura pode ser feita na relação entre ambos os sentidos. Ainda que o personagem tente reproduzir o mesmo cerceamento, não deixando brancos entrarem em seu quarto, ou dizendo que são eles que “fedem”, fica clara sua vontade de juntar-se aos brancos, jogar cartas e conversar. Sendo assim, tentar repetir a restrição imposta pelos brancos é uma forma de validar sua masculinidade negra.

“Eu nasci bem aqui na Califórnia. Meu velho pai tinha um rancho de galinhas de mais ou menos dez acres. As crianças brancas vinham para brincar no nosso rancho, algumas vezes eu fui brincar com eles e alguns deles eram bem legais. O meu velho pai não gostava disso. Eu nunca soubera, até muito depois, o porquê de seu desgosto, mas hoje eu sei.” Ele hesitou e quando falou novamente sua voz era mais suave. “Não havia outra família de cor em milhas e não há um homem de cor neste rancho. Existe somente

---

<sup>12</sup> “Cause I’m black. They play cards in there, but I can’t play because I’m black. They say I stink. Well, I tell you, you all of you stink to me” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 71, tradução nossa).

uma família em Soledad.” Ele riu. “Se eu disser algo, ora, é apenas um negro o dizendo.”<sup>13</sup>

A passagem acima traz em si algumas questões acerca dessa construção de masculinidade negra que podem ser pontuadas. A primeira é a impossibilidade de inversão de valores raciais, no caso do pai de Crooks, ele tinha um rancho. Ainda que o motivo não apareça textualmente, fica claro que o branco é o motivo da derrocada da família, a qual não poderia possuir terras enquanto houvesse brancos em uma situação inferior. O que o rancheiro não compreendia e, posteriormente, percebe, é o fato de que negros e brancos não poderiam deixar de lado as questões raciais: fazia parte daquele sistema. Outra questão premente na passagem acima é a sustentação dos modelos hegemônicos brancos pelas masculinidades subordinadas negras. O que se infere do desgosto do pai é o fato de que os brancos consideravam os negros inferiores e detinham mais poder do que o seu pequeno filho, podendo até mesmo prejudicá-lo. Padrões vão sendo introjetados, não apenas pela masculinidade dominante, mas também reproduzidos pelas dominadas, como no caso do pai do personagem.

Ainda sobre a questão de modelos de suporte à hegemonia de determinadas masculinidades, é interessante a perspectiva de Reeser acerca da invenção da masculinidade como centro de poder. Para o autor, os homens não teriam poder para criar e difundir tal modelo, ou seja, o controle masculino fora dado e continua a ser perpetuado também pelos femininos que o suportam.<sup>14</sup> Obviamente, tal assertiva não desconsidera que é o homem quem mais obtém vantagem de tal situação. Entretanto, o papel de indivíduos que compartilham e suportam tais sistemas é crucial para a manutenção do mesmo.

---

<sup>13</sup> ““I was born right here in California. My old man had a chicken ranch, ’bout ten acres. The white kids come to play at our place, an’ sometimes I went to play with them, and some of them was pretty nice. My ol’ man didn’t like that. I never knew till long later why he didn’t like that. But I know now.’ He hesitated, and when he spoke again his voice was softer. ‘There wasn’t another colored family for miles around. And now there ain’t a colored man on this ranch an’ there’s jus’ one family in Soledad.’ He laughed. ‘If I say something, why it’s just a nigger sayin’ it” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 73, tradução nossa).

<sup>14</sup> REESER. *Masculinities in Theory: an Introduction*.

Neste mesmo sentido, Lennie se espelha em George e imita seus trejeitos, tomando-o como modelo. O personagem tenta representar identitariamente o que é esperado dele. Esta leitura pode ser feita principalmente tomando como foco de análise o trabalho braçal e, neste campo, o personagem torna-se um exímio empregado ao reproduzir um ideal de homem trabalhador, o que, aliado à sua força física, o torna o melhor e mais rápido labutador do rancho. Observa-se isto no reconhecimento de George: “Oh, eu não disse que ele é esperto. Ele não é, mas eu digo que ele é um baita trabalhador. Ele pode aguentar um fardo de quatrocentas libras.”<sup>15</sup> O fato de Lennie poder, graças à sua força física, desempenhar um trabalho considerado como tipicamente masculino de melhor forma do que os demais, torna-o respeitado na comunidade masculina dos rancheiros, apesar de ser reconhecido que o personagem não é “esperto”. Ser homem em uma realidade especificamente rancheira está mais ligado à força do que ao intelecto crítico. Um homem deve lavrar a terra, deve ser forte e impor sua força quando necessário.

“Olha, Lenie! Isto aqui não é uma brincadeira. Eu estou assustado. Você vai ter problemas com este tal de Curley. Eu já vi este tipo antes, ele está te testando. Ele percebe que te deixa com medo e ele vai tentar te acertar na primeira chance que ele tiver.”<sup>16</sup>

Na citação acima, pode-se perceber que ainda que Lennie não seja afeito à violência, matando animais por acidente e por falta de destreza, é esperado dele um comportamento que assegure sua capacidade de luta e autodefesa. Ao demonstrar medo, ele está sujeito à violência, e isto se justifica na necessidade de seu agressor de demonstrar a supremacia física que possui e validar seu lugar de dominância sobre os outros masculinos. Esta configuração, embora pareça animalesca, é endossada pela cultura dos rancheiros. Tal assertiva é reforçada pelos conselhos de George, que parte do pressuposto de que ainda que seu amigo não deseje tomar uma

<sup>15</sup> “Oh! I ain’t saying he’s bright. He ain’t. But I say he’s a God damn good worker. He can put up a four hundred pound bale” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 22, tradução nossa).

<sup>16</sup> “Look, Lennie! This here ain’t no set up. I’m scared. You gonna have trouble with that Curley guy. I seen that kind before. He was kinda feelin’ you out. He figures he’s got you scared and he’s gonna take a sock at you the first chance he gets” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 27-28, tradução nossa.).

atitude violenta, tal *performance* deverá ser encenada, pois do contrário seu amigo poderá sofrer com o *bullying* e com a agressão do seu algoz e de outras figuras masculinas em busca da mesma legitimação.

Todavia, no personagem Lennie estão presentes dois processos distintos de obtenção de modelos masculinos. No primeiro, existe uma tentativa de adequação a um modelo hegemônico de masculinidade criado pela comunidade; este processo é o método normal de aquisição de modelos. No segundo momento é que se encontra uma diferença na personalidade esquizoide, como é o caso de Lennie. Há nestes indivíduos, segundo Laing,<sup>17</sup> a tentativa do que ele chama de “eu fictício”, isto é, de incorporar características de outrem que lhe seja próximo ou o qual este eu sinta haver uma relação de poder. Assim, a representação de características do alvo torna-se, também, um mecanismo de sobrevivência. Este último caso é relevante para análise, pois George gere a vida de Lennie e desempenha uma relação muito mais próxima à paternidade do que à amizade.

Eu te peguei! Você não consegue manter um trabalho e sempre me faz perder todos os trabalhos que arrumo. Continua, apenas, me atirando por todo o país o tempo todo e este não é o pior: você se mete em apuros, você faz coisas ruins e eu tenho que te tirar das enrascadas.<sup>18</sup>

Lennie, considerando George o seu norte, tenta adequar-se às expectativas de George e seu fracasso se dá não pela falta de vontade, mas pela sua deficiência mental. A conduta de Lennie deve corresponder ao esperado por George. Uma passagem sintomática disto na obra é a apresentação dos personagens aos demais rancheiros, na qual Lennie “estava olhando desamparadamente para George, esperando instruções”.<sup>19</sup> Lennie prefere o silêncio a falar algo que cause problemas a George ou a ambos. Ele demonstra que não sabe portar-se como um masculino pertencente a tal comunidade e esperar pelas diretrizes de George.

<sup>17</sup> LAING. *The divided Self*.

<sup>18</sup> “I got you! You can’t keep a job and you lose me ever’ job I get. Jus’ keep me shovin’ all over the country all the time. An’ that ain’t the worst. You get in trouble. You do bad things and I got to get you out” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 11, tradução nossa).

<sup>19</sup> “[...] was looking helplessly to George for instruction [...]” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 26, tradução nossa).

Eles não assumem um jeito compulsivo autônomo próprio, de tal modo que o indivíduo sente que eles o estão “vivendo” ou mesmo o matando, mais do que ele está vivendo-os. A questão, de qualquer forma, não surge com intensidade tão dolorosa que ele deve atacar e destruir esta realidade alienígena dentro de si como se ela tivesse uma existência (pessoal) quase separada. Por outro lado, em contraste, estas características, ausentes no “normal”, estão muito presentes no sistema de eu fictício esquizoide.<sup>20</sup>

Como pontuado por Laing, existe uma luta interna para o controle do corpo e uma certa culpabilidade entre estes dois “eus” que buscam ininterruptamente esse controle. Na obra, as forças contrárias entre os eus não se mostram externamente ao personagem Lennie, que demonstra certa constância no trato social, mas se personificam. A primeira delas é a aparição de Tia Clara, que tenta perpetuar em Lennie a adequação ao modelo de conduta prescrito por George, e neste pode-se destacar também o viés da masculinidade, pois essa aparição culpa o personagem por não deixar George viver sua vida e exercer sua sexualidade em um bordel, o que seria normal para um rancheiro em sua idade. A segunda aparição é a de um coelho gigante que opera as vias da “sanidade” e propõe um rompimento com George. O coelho culpa Lennie por ser quem ele é e, ao mesmo tempo, desafia sua sobrevivência advertindo que George não só o proibiria de ter coelhos como também o espancaria com um pedaço de pau.

Estas duas figuras aparecem em um momento de decisão do personagem, no qual ele deve decidir-se quanto a se esconder e esperar as diretrizes de George ou fugir sozinho, bem como representam esta ambivalência de medos no curso de ação a ser tomado por Lennie. Todavia, em nenhum momento existe a real possibilidade de uma quebra com o sistema masculino representado por George, o que há é a proposta de evasão, visto a incapacidade do personagem de adequar-se à comunidade, seu histórico e sua tendência de repetição dos mesmos atos que o criminalizaram.

---

<sup>20</sup> “They do not assume an autonomous compulsive way of their own, such that the individual feels that they are ‘living’ or rather killing him, rather than he living them. The issue, at any rate, does not arise with such painful intensity that he must attack and destroy this alien reality within himself as though it had an almost separate (personal) existence. By contrast, however, these characteristics, absent in the ‘normal’, are very much present in the schizoid false-self system” (LAING. *The Divided Self*, p. 95, tradução nossa).

Para melhor entender as relações entre as duas polaridades é necessário perceber como funciona o que para Laing<sup>21</sup> representaria o eu interno e relacioná-lo a Lennie. Segundo o autor, este “eu” lida com a fantasia e com a observação. Desta forma, pode-se dizer que o personagem se expressa como indivíduo apenas quando se relaciona com seu mundo de sonhos. George mitifica um espaço de sonho, o espaço que receberia a ambos no futuro, e é esta porção de terra mitificada que é utilizada para manter o eu interno de Lennie sob controle. O conceito de espaço mítico de Yi-Fu Tuan é duplo, sendo um referente ao mito e relegado ao puramente imaginário, e o outro é o mítico causado pela não experimentação de um determinado espaço, o que faz com que este seja imaginado com base em relatos e na lógica do já vivido. Nas palavras de Tuan: “Os erros fatuais abundam no campo não percebido. Este campo não percebido é o espaço mítico irreduzível de cada homem, o ambiente impreciso do conhecido que dá ao homem confiança no conhecido”.<sup>22</sup> Como visto na passagem acima, o espaço mítico se concebe, também, a partir do real. A partir desta noção de espaço, pode-se pensar que este é fundamental para o controle de Lennie, que é levado ao espaço mítico de sonho, onde poderia exercer seu eu interior sem interferências, fazendo o que mais gostava, como, por exemplo, criar coelhos.

Sobre cada beliche havia pregada uma caixa de maçã com a abertura para frente, formando duas prateleiras para os pertences pessoais do ocupante do beliche. E estas prateleiras estavam carregadas com pequenos artigos, sabão e pó de talco, lâminas de barbear e aquelas revistas de faroeste que homens do rancho amam ler e zombar e secretamente acreditar. E havia medicamentos nas prateleiras, e pequenos frascos, pentes; e nos pregos nos lados da caixa, algumas gravatas.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> LAING. *The divided Self*.

<sup>22</sup> TUAN. *Espaço e lugar*, p. 98.

<sup>23</sup> “Over each bunk there was nailed an apple box with the opening forward so that it made two shelves for the personal belongings of the occupant of the bunk. And these shelves were loaded with little articles, soap and talcum powder, razors and those Western magazines ranch men love to read and scoff at and secretly believe. And there were medicines on the shelves, and little vials, combs; and from nails on the box sides, a few neckties” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 17, tradução nossa).

O espaço mítico está visivelmente relacionado ao sonho desses rancheiros, e há, na passagem acima, índices no espaço físico deles que misturam elementos rotineiros de suas vidas, tais como talco e lâminas de barbear, com revistas de faroeste que lhes trariam novos espaços e ideias. Estas revistas não são descritas na obra, sabe-se, porém, que seriam objeto de escárnio social e que eram acreditadas e base para sonhos de futuros segredados. A negação e a chacota a tais realidades se fazem presentes por uma tentativa de legitimação de sua própria masculinidade e estilo de vida. O espaço físico torna-se sintomático também de um confinamento de tais masculinidades a lugares muito específicos, como o campo e o galpão, mas o que está fora destes espaços se mitifica, pois estes espaços, ainda que negados, se fazem presentes nos sonhos destes rancheiros.

A perspectiva de gênero adotada para tal trabalho é a de Connell,<sup>24</sup> a qual presumindo, pois, a dicotomia masculino e feminino, constrói o conceito de gênero, levando em consideração a *performance* social e histórica que extrapola o biológico. Connell concebe os conceitos de masculinidade e feminilidade como paralelos entre si; neste sentido, o gênero feminino atua na formação do masculino e vice-versa. Até agora, viu-se a relação dos homens na obra com seus pares. Contudo, uma visão ampla para estes masculinos sugere uma visão de sua relação com o análogo. Desta forma, pensar na masculinidade implica pensar no feminino.

Neste campo, há ênfase direta em duas personagens femininas da obra. A primeira é Tia Clara, cuja função na narrativa é estabelecer um prelúdio que ligue Lennie a George. A personagem pode ser considerada uma figura materna para Lennie e torna-se sintomática para a relação dos dois na medida em que incumbe George da missão de cuidar de Lennie, e este último de fazer tudo o que o primeiro disser. Pode-se afirmar, assim, que ela suporta a figura masculina de George. A segunda é a personagem nominada “esposa de Curley”, que só é identificada enquanto posse de um homem, que é o dono do rancho: só lhe é atribuída uma função social. A personagem não é afeita à dominação que é submetida, busca comunicar-se com os outros, mas é reduzida a objeto e considerada uma vagabunda pelos outros homens. Para merecer tal designação, a personagem simplesmente tenta conversar com os demais homens do lugar, quando tal disposição deve-se ao fato de ser a única mulher no

---

<sup>24</sup> CONNELL. *Masculinities*.

rancho e lutar contra a solidão como todos os demais. O problema está na sua condição feminina que, segundo os masculinos, deve ficar circunscrita ao espaço da casa, e este limite é imposto e reforçado por todos, menos por Lennie, que não percebe a estrutura, mas sabe que não deve falar com ela, pois já fora advertido por George.

“Ah, raios!”, disse ela. “Que tipo de mal estou fazendo a você? Parece que nenhum deles se importa como eu tenho que viver. Digo-lhe que não estou acostumada a viver assim. Eu poderia ter feito alguma coisa de minha vida”. Ela disse sombriamente: “Talvez eu ainda faça”. E, em seguida, suas palavras se esparramaram em uma paixão de comunicação, como se ela se apressasse antes de seu ouvinte lhe ser retirado.<sup>25</sup>

No discurso acima, a personagem se dirige a Lennie e percebemos o desespero por comunicar-se com alguém e o medo de ser novamente rejeitada. Ela, após várias tentativas frustradas, tenta um diálogo, ainda que saiba que seu interlocutor não lhe proporcionará uma conversação adulta. A mulher, entretanto, procura um parceiro que a escute e a quem possa escutar. Neste mesmo sentido, David Buchbinder<sup>26</sup> pontua que a identidade masculina vem se fragmentando a partir da ocupação feminina de alguns espaços que eram tipicamente masculinos. Tanto na sociedade quanto na busca de apropriação dos espaços feitos pela personagem, esta disputa por agregar territórios ou mesmo partilhá-los não vem sem luta ou rechaço masculino: esta ocupação não é feita sem lutas e retaliações.

Outra questão que pode ser inferida é, também, a objetificação e animalização desse feminino pelos masculinos no texto. Tal leitura encontra espaço na forma da morte da personagem, a qual é acarinhada por Lennie como se fosse um dos seus sonhados coelhos e depois morta, assim como foram os animais que o personagem tentara ter de estimação. O afago que relembra a relação com um animal de estimação é o estopim para a morte, visto que seu cabelo é tão macio como o de coelhos.

---

<sup>25</sup> “‘Aw, nuts!’ she said. ‘What kinda harm am I doin’ to you? Seems like they ain’t none of them cares how I gotta live. I tell you I ain’t used to livin’ like this. I coulda made somethin’ of myself.’ She said darkly, ‘Maybe I will yet.’ And then her words tumbled out in a passion of communication, as though she hurried before her listener could be taken away” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 92, tradução nossa).

<sup>26</sup> BUCHBINDER. *Studying Men and masculinities*.

[...] ela lutou violentamente sob as mãos dele. Seus pés batiam no feno e ela se contorcia para se libertar. Sob a mão de Lennie, veio um grito abafado. Lennie começou a chorar de medo. “Oh! Por favor, não faça nada disso”, ele implorou. “George vai dizer que fiz uma coisa ruim. Ele não vai me deixar criar coelhos.” Ele moveu a mão um pouco e o grito rouco dela saiu. Então Lennie se irritou. “Agora, pare”, disse ele. “Eu não quero que você grite. Você vai me pôr em apuros exatamente como George disse que você iria. Agora, não faça mais isso.” E ela continuou a lutar, e seus olhos estavam selvagens de terror. Ele sacudiu-a então, e ele estava zangado com a moça. “Pare de gritar”, disse ele, e a sacudiu; e o corpo dela se debateu como um peixe. E então ela parou, pois Lennie tinha quebrado seu pescoço.<sup>27</sup>

Na passagem acima estão representados os sentimentos de Lennie na morte da personagem e a comparação desta com os animais. A primeira questão é a do motivo da morte e, intrínseca a ela, está o fato de que as pessoas não poderiam saber que ele estava desobedecendo a George, que tinha lhe dito ser errado aproximar-se da mulher da casa central do rancho. O personagem não entende exatamente por que isto é errado, mas sabe que o descumprimento da vontade de George poderá alijá-lo da companhia do amigo e também do seu sonho de ter coelhos. Percebe-se que ele mata um corpo, ainda que por descuido, para poder ter seus coelhinhos, e a relevância da mulher frente aos coelhos é nula.

Outras comparações que animalizam este corpo que morre estão na descrição do ato em si. No momento da morte não lhe é permitido comunicar-se ou implorar por sua vida: ela é silenciada e,

<sup>27</sup> “[...] she struggled violently under his hands. Her feet battered on the hay and she writhed to be free; and from under Lennie’s hand came a muffled screaming. Lennie began to cry with fright. ‘Oh! Please don’t do none of that,’ he begged. ‘George gonna say I done a bad thing. He ain’t gonna let me tend no rabbits.’ He moved his hand a little and her hoarse cry came out. Then Lennie grew angry. ‘Now don’t,’ he said. ‘I don’t want you to yell. You gonna get me in trouble jus’ like George says you will. Now don’t you do that.’ And she continued to struggle, and her eyes were wild with terror. He shook her then, and he was angry with her. ‘Don’t you go yellin’, he said, and he shook her; and her body flopped like a fish. And then she was still, for Lennie had broken her neck” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 95, tradução nossa).

tendo seu pescoço quebrado, se debate como um peixe. O corpo, que sem consciência se contorce em espasmos até parar, faz da morte da personagem nada diferente da morte de outros pequenos animais.

Leighton Meester<sup>28</sup> acredita que a personagem representa um subtexto feminista na obra de Steinbeck. Para ela, o autor, ao inscrever a personagem no cenário da narrativa, busca problematizar a culpabilização da mulher e quais motivos levariam seus leitores, independentemente do gênero, a não mostrarem pena ou condescendência por ela. A atriz, a partir da crítica das reações do público em *performances* teatrais nas quais esteve presente, pontua que até mesmo a morte do cão choca mais o público do que a da mulher. Tal leitura, ainda que possível, encontra pouco fundamento quanto à intencionalidade de tal discussão pelo autor. Todavia, ainda que a intenção do autor seja difícil de ser comprovada, a reação das masculinidades frente à morte de uma mulher, cujo único pecado fora tentar ser tratada como um ser humano, é ao menos perturbadora sob o ponto de vista de igualdades de gênero.

A personagem é constantemente agredida verbalmente, e entre os adjetivos estabelecidos a ela figuram o de vagabunda, puta e vadia. Tal visão depreciativa é decorrente da necessidade da mesma de andar em espaços tipicamente masculinos e tentar aproximar-se de tais indivíduos. Além disso, mesmo tendo sua vida retirada por um homem, é considerada culpada pelo destino reservado a Lennie. Candy, outro trabalhador do rancho, verbaliza isso como última fala dirigida ao cadáver durante a novela: “‘Sua vadia danada’ ele disse maldosamente. ‘Você fez isso, não fez? Eu suponho que esteja feliz. Todos sabiam que você bagunçaria as coisas. Você não era boa e não é boa agora, sua libertina miserável’”.<sup>29</sup> A afirmação “eu suponho que esteja feliz” redimensiona este feminino a agente da ação e causador da própria morte, como se fosse sua culpa ter sido morta e tivesse ela, de alguma forma, provocado a própria morte. O velho personagem coloca o pensamento acerca deste feminino desviante como visão comunitária ao afirmar que “todos sabiam que você bagunçaria as coisas”. A questão é que a figura feminina não deixa de,

<sup>28</sup> MEESTER. *I'm not a Tart*.

<sup>29</sup> “‘You God damn tramp’, he said viciously. ‘You done it, di’n’t you? I s’pose you’re glad. Ever’body knowed you’d mess things up. You wasn’t no good. You ain’t no good now, you lousy tart’” (STEINBECK. *Of Mice and Men*, p. 100, tradução nossa).

por estar morta, causar problemas a estes personagens; ela segue sendo um problema e portadora da culpa, mesmo na morte.

A leitura da animalização da personagem feminina pode ser compreendida como uma animalização do humano na obra. Sendo este feminino a mulher do fazendeiro, Lennie necessita pagar por seu delito com a própria vida e, neste processo, morre da mesma forma que o cachorro do velho Candy, com um tiro na parte de trás da cabeça. Contudo, as relações de poder nitidamente masculinas estão presentes em ambas as mortes. Lennie e a mulher de Curley morrem como animais, mas ambos morrem pela mão de homens. O masculino é que tem gerência sobre vida ou sobre morte de homens e mulheres e, no caso de Lennie, não fosse ele morto por seu amigo George, seu destino seria ser linchado até a morte, ou seja, uma morte que se dá na e pela comunidade masculina.

### **Considerações finais**

Nesse sentido, o presente trabalho analisou a representação da masculinidade do rancheiro na novela *Of Mice and Men* com foco principal nos personagens Lennie e George. A pergunta condutora deste artigo foi o que torna estes personagens masculinos. A resposta no caso de Lennie, por sua identidade esquizoide e as teorias expostas acima, parece mais clara. O grande norte na masculinidade de Lennie é George. O personagem busca sempre cumprir com suas expectativas e não com as do grupo em geral, ainda que o grupo o norteie de alguma forma. Na realidade, pode-se considerar George como estando em processo de aquisição de tais modelos. O grande norte estrutural para tais indivíduos é o familiar e este reduto familiar é para Lennie incorporado por George. A questão se torna mais complexa quando questionamos o que torna George um homem e essa discussão se dificulta, pois, ainda que tratemos de um personagem ficcional, definir o que o torna um sujeito masculino ou feminino não é fácil, mas é principalmente circunscrito a um lugar cultural, uma construção performática.

Para tal questionamento, fez-se necessário entender a masculinidade específica do rancheiro, cerceada no presente histórico da obra e, a partir da análise, pode-se depreender a adequação de George ao modelo imposto. A vontade de George de sair deste modelo, bem como a de outros trabalhadores que sonham com outras realidades vistas em revistas, é interpretada aqui como característica de uma masculinidade

subordinada que dá suporte a outros modelos, por almejar esta outra posição considerando-a melhor. No caso de George, o ingresso a outro modelo é dificultado pelo contexto histórico que atrapalha a possibilidade de progressão da sua classe econômica e as implicações que nela estão contidas, mas não é impossível. Todavia, no caso de Crooks, o suporte da masculinidade negra a outros modelos o fere, pois a inadequação do personagem a um modelo superior está diretamente ligada à raça. Dessa forma, ele jamais poderá ascender a um modelo de masculinidade mais prestigiado.

Pode-se dizer que o que faz dos personagens de *Of Mice and Men* “masculinos” é o pertencimento a grupos específicos de homens, os quais têm suas próprias regras e visões acerca da masculinidade. A busca pela visibilidade dos outros se mostra no trabalho, nas conversas, nos jogos e é imposta pela violência. A adequação a tais modelos implica merecimento, e nos trabalhadores do rancho tais méritos se relacionam com a força, com a valentia, com a camaradagem e com o respeito por tal grupo.

A configuração dos espaços é essencialmente masculina e os poucos femininos da obra deveriam ser relegados a um espaço mínimo de atuação e convívio. Ainda assim, é possível depreender que há uma inadequação e rejeição da mulher em um lugar especificamente masculino e a grupos que deveriam se constituir inteiramente por homens. A mulher, para tais homens, deve obedecer ao marido e servi-lo. É importante salientar, ainda, que os masculinos rancheiros, dentro da novela, não possuem mulheres, não são casados. Seu ideal de relação com o sexo feminino é economizar dinheiro para pagar por sexo nas cidades, onde a figura da mulher se restringe ao sexo casual e é resignada ao poder masculino advindo do dinheiro do homem pagante de tais serviços. As mulheres são, portanto, posses e/ou objetos desses masculinos.

Por fim, pontua-se que *Of Mice and Men* é uma obra complexa e ainda que represente uma realidade singular e pertencente a um contexto histórico singular, que é o da Grande Depressão estadunidense, vários são os componentes das relações genderizadas que se repetem: a obra retrata a solidão, mas, mais do que isso, reposiciona o gênero e as relações entre as várias masculinidades como fatores de isolamento e cerceamento de seres que *a priori* seriam iguais.

## Referências

BLOOM, Harold. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Bloom's Guides: Of Mice and Men*. New York: Chelsea House, 2006. p. 7-9.

BUCHBINDER, David. *Studying Men and Masculinities*. New York: Routledge, 2013.

CARRIGAN, Tim; CONNELL, Bob; LEE, John. Toward a New Sociology of Masculinity. *Theory and Society*, v. 14, n. 5, p. 551-604, 1985.

CONNELL, Robert W. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press, 1987.

CONNELL, Robert W. *Masculinities*. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2005.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

LAING, R. D. *The Divided Self: an Existential Study in Sanity and Madness*. New York: Penguin Books, 1969.

MEESTER, Leighton. *I'm not a Tart: the Feminist Subtext of Steinbeck's Of Mice and Men*. 15 jul. 2014. Disponível em: <[http://www.huffingtonpost.com/leighton-meester/im-not-a-tart-the-feminis\\_b\\_5587422.html](http://www.huffingtonpost.com/leighton-meester/im-not-a-tart-the-feminis_b_5587422.html)>. Acesso em: 10 dez. 2015.

METZ-GÖCKEL, Sigrid; MÜLLER, Ursula. *Der Mann: Die BRIGITTE – Studie*. Weinheim: Beltz, 1986.

REESER, Todd W. *Masculinities in Theory: an Introduction*. Oxford: Willey-Backwell, 2010.

SPIILKA, Mark. Of George and Lennie and Curley's Wife: Sweet Violence. In: MEYER, Michael J. (Ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Maryland: Scarecrow Press, 2009. p. 62-72.

STEINBECK, John. *Of Mice and Men*. New York: Penguin Books, 1994.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

## Como escrever mal: o caso César Aira

### *How to write poorly: the César Aira case*

Victor da Rosa

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

CNPq

victordarosa@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo procuro discutir a literatura de César Aira, sobretudo as novelas publicadas no início dos anos 1990, a partir da noção de “má literatura”, que é central para entender a obra do autor e possui implicações variadas na história da literatura argentina. Tendo como ponto de partida (e também de chegada) as *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, pequeno livro de Aira recentemente publicado no Brasil, releio tantos os seus ensaios quanto algumas de suas novelas – não perdendo de vista que muitas vezes os dois gêneros se confundem – para depreender daí uma transformação decisiva sofrida pela ficção do autor, que implica, como se verá, na invenção de um novo procedimento de escrita.

**Palavras-chave:** César Aira; má literatura; ficção contemporânea.

**Abstract:** In this article, I intend to discuss César Aira’s works, especially the novels published in the early 1990s, using the notion of “bad literature,” which is central to understanding the author’s work and plays different roles in the history of Argentinian literature. Having as starting (and concluding) point the *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, a small book by Aira recently published in Brazil, I re-read both his essays and some of his novels – bearing in mind that often the two genres are mixed – in order to infer hence a decisive transformation undergone by the author’s fiction, which implies, as will be seen, the invention of a new writing procedure.

**Keywords:** César Aira; bad literature; contemporary fiction.

Recebido em: 7 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 12 de maio de 2017.

No começo de 1990, quando ainda era um escritor pouco conhecido fora da Argentina, César Aira inicia um período de residência na Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, localizada em Saint-Nazaire, na França, onde permanece por dois meses escrevendo um relato curto e curioso, intitulado em francês mas redigido em espanhol, *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. O livro, que só recentemente veio a ser publicado na América Latina,<sup>1</sup> chama a atenção não apenas por sua mescla entre autobiografia, ficção e ensaio – mescla que, pelas constantes variações ao longo do texto, talvez deixe o leitor desorientado –, mas também por apresentar pela primeira vez um conceito que se tornou fundamental para entender a ficção que o escritor veio a desenvolver a partir dos anos seguintes: o conceito de má literatura.

O relato se inicia, despreziosamente, com a descrição de um “bassin”, “espécie de ilha” para onde o escritor se dirigia todas as manhãs com o intuito de escrever, sentado em um dos seus cafés, o Café de la Loire; mas, depois de poucos parágrafos, o narrador nos diz sobre sua verdadeira ocupação: “fazer teorias sobre a coincidência final da literatura consigo mesma”. Com um discurso bastante erradio, que faz o leitor se deslocar repetidas vezes de uma teoria a outra – “teorias falsas”, diz o narrador – e mesmo entre diferentes registros textuais, inclusive a ficção, Aira faz então 1) a defesa do esquecimento, sem o qual não existiria literatura; 2) teoriza sobre a noção de continuidade, sem a qual não existiria relato; 3) insulta a literatura francesa dos últimos anos, que teria decaído em “explicação e racionalidade”; 4) até chegar, finalmente, ao conceito que nos interessa em particular, e que parece ser mesmo o centro da reflexão do escritor.

---

<sup>1</sup> Por coincidência, no Brasil, e não na Argentina, por uma pequena editora da cidade de Florianópolis, a Cultura e Barbárie, no ano de 2011, já que o livro foi divulgado originalmente na França, em 1991. O relato, no entanto, apesar de mais ou menos desconhecido em relação a outros livros de Aira, deve ocupar uma posição de interesse entre tantos livros do escritor. Isto porque uma série de traços, estratégias e procedimentos, que depois se tornaram mais recorrentes em sua literatura, já aparecem ali, como veremos.

Ao tratar da ideia de “escrever mal” na ficção de Aira, os críticos pouco têm dado importância à evidência de que, no livro em questão, a teoria advém de uma mentira contada pelo narrador – mentira que, por outro lado, corrobora a ideia de que um escritor é uma proliferação de teorias, mas de teorias falsas, “da mesma forma que seu trabalho é inventar exemplos que também são falsos, já que a literatura é o método de fazer mitos das particularidades, criar a impossível repetição do único”.<sup>2</sup> Se escrever mal é como “desenhar com a mão esquerda”, o narrador afirma isso sob a alegação de que redige suas “novas impressões” em língua francesa, ou seja, uma língua que domina apenas parcialmente, quando na verdade o livro, com exceção do título, é escrito inteiramente em espanhol.<sup>3</sup> Seja como for, a teoria de Aira nasce de uma dupla situação discursiva que certa ambiguidade do significante “nouvelle” já antecipa: *novela*, por um lado, quer dizer ficção, romanesco; e *novidade*, por outro, curiosidade frívola e vanguardismo.

Aira diz então que escrever mal “é uma lição que nunca se dá, ao menos deliberadamente, mas seria útil”. Primeiro porque, ao escrever em língua estrangeira, uma “torpeza paralisante” se ergue diante do escritor e revela-se inerente a seu trabalho, torpeza que até então “havia permanecido velada atrás dos sonhos encantados de sua língua materna”.<sup>4</sup> Quer dizer, ao escrever em outra língua é possível preservar uma “idiotice natural, para que a literatura atue sem travas”.<sup>5</sup> Julio Premat defende que a literatura de Aira seria monstruosa ou idiota porque opera por meio não da

---

<sup>2</sup> AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 11. Julio Premat, em interessante reflexão sobre Aira, classificado pelo crítico como “o idiota da família”, chama a atenção para o fato de que a constante remissão do escritor a um discurso inautêntico, falso e disparatado, presente não apenas nas *Nouvelles...*, “desautorizaria qualquer leitura ao pé da letra de suas hipóteses sobre a literatura”, no que parece ter razão, mas nada nos impede, por outro lado, de testar tais hipóteses, procurando medir inclusive a maneira como a ficção de Aira responde a elas (PREMAT. *Aira: o idiota da família*).

<sup>3</sup> “Isto se deve em parte ao fato de que escritas estas Novas Impressões em francês, o que se faz tão incômodo (é como se tentasse desenhar com a mão esquerda) que me transmite a deliciosa sensação de estar escrevendo ‘mal’” (AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 11). Há outras mentiras contadas no livro...

<sup>4</sup> AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 23.

<sup>5</sup> AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 19.

ingenuidade ou da marginalidade, como muitas vezes os críticos afirmam, e sim de “um saber frustrado, de uma aplicação torpe dos critérios que regem a ‘grande literatura’”. Seguindo os argumentos do crítico, ler as ficções de Aira deve supor um confronto com uma perspectiva construída de modo reiterado por sua ficção: “a de um narrador que não entende, a de uma ação que se desfaz, a de uma perícia incongruente que põe a perder uma história até então promissora”<sup>6</sup>.

O confronto com tal perspectiva se dá pelo menos em dois níveis. Por um lado, a enganosa simplicidade ou naturalidade dos relatos – em uma palavra, o realismo – se encontra dinamitada pelo imprevisto, pela proliferação, pela digressão e pelo disparate, ou seja, é a própria imaginação que desafia os sistemas hegemônicos de representação, fazendo com que a obra não esteja nunca onde se espera; por outro, a literatura de Aira, além de monstruosa e idiota, ou justamente por isso, seria também uma “literatura de ponto de vista”, e o seu personagem típico é aquele que “observa o mundo mas não o conhece, quer decifrar o elementar e lê mal, suscita a ficção pelo deslocamento de sua lógica, aparentemente racional mas na realidade absurda”. Em suma, as reações desorientadas e os juízos incongruentes desse personagem, que às vezes se chama César Aira e pode estar sentado em algum café escondido na França ou em um congresso de literatura em Coronel Pringles, geralmente são o motor da ficção do escritor.<sup>7</sup> De maneira que uma das características da má literatura fica sendo, portanto, sua própria frivolidade.

Sandra Contreras, autora do livro que é provavelmente o mais definitivo sobre a obra do escritor, *Las vueltas de César Aira*, ao tratar da noção de má literatura, chama a atenção para a recorrência de alguns dos seus procedimentos de escrita, mas não sem antes pontuar que

De nenhum modo se trata, na própria literatura de Aira, de criar o efeito de má escritura: nem o efeito de uma imperfeição da prosa nem o da transgressão da linguagem (ao contrário, não apenas há ali uma sintaxe impecável mas também uma prosa que pode tolerar, como adverte o próprio Aira, o qualificativo de estranha e elegante.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> PREMAT. *Aira: o idiota da família*.

<sup>7</sup> PREMAT. *Aira: o idiota da família*.

<sup>8</sup> CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 126, tradução minha.

Para a crítica, o que se produz é na verdade um efeito, a impressão no leitor de que “o relato perde o controle ou o rumo e *não cai muito bem*: o efeito de que *por momentos*, e em relação com a composição da obra, o romance fracassa”.<sup>9</sup> Se Contreras se refere a um “resultado falido” do relato, Premat fala de um “saber frustrado”, e ambos os efeitos, que têm a ver com a suposta falta de correção de sua escrita – a saber, um método que o próprio Aira chama de “voo para a frente” (“*huida hacia adelante*”) –, constituem o passo mais decisivo para o conceito de má literatura.

Em suas *Nouvelles impressions...*, Aira trata de tal método segundo a perspectiva de um escritor latino-americano, na medida em que afirma que a diferença “geral e abarcadora” entre a literatura europeia e “a nossa” é que “a europeia se apoia maciçamente na qualidade, na exigência de qualidade a que está submetido o produto do escritor”, enquanto que “a nossa pode se permitir tudo”, inclusive a estupidez. O que está em jogo, segundo essa ficção com aparência de ensaio que Aira inventa, não é outra coisa senão a liberdade, pois escrever mal, sem correções, e numa língua estrangeira, é justamente “um exercício de liberdade que se parece à própria literatura”, território em que, de tal modo, tudo é permitido. Se a qualidade fica para trás, assim como qualquer efeito ou resultado, o que arrastaria a escrita de Aira seria a própria vertigem, figura que aliás, com outro nome, abre o ensaio de Contreras, e é conduzida como “o mecanismo que funda o universo airiano” – a crítica fala justamente de um ritmo febril (ou vertiginoso) de invenção. Dessa maneira, para o escritor, “Jamais se deveria corrigir o escrito para torná-lo melhor. Corrigir é invocar um fantasma”, e ele ainda (se auto) ironiza, performaticamente, já que se trata de uma frase ela mesma mal escrita: “Eu escrevo como quem sou, mas se o escrito estivesse melhor escrito seria como se outro o tivesse escrito, algum grande escritor”.<sup>10</sup>

Outro argumento contra a correção, que termina por compor o método da “*huida hacia adelante*”, diz respeito a um comportamento de não concessão ao leitor, afinal quando um escritor corrige o que escreveu, de acordo ainda com a defesa de Aira, “o faz com um olhar (e uma estética, e uma moral) de leitor, não de escritor”,<sup>11</sup> já que estaria “se

---

<sup>9</sup> CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 127, tradução minha.

<sup>10</sup> AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 26.

<sup>11</sup> AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 26.

rebaixando a fazê-lo ao gosto do leitor, com o que, além de renunciar a sua função específica, inibe a surpresa, que é o gozo primeiro e último da leitura”.<sup>12</sup> Em outras palavras, o escritor deve ser somente escritor, e uma correção exaustiva – ou mesmo “uma gota do elemento ‘leitor’” – poderia colocar tudo a perder, resultando em “um texto que o leitor já conheça”. Sendo assim, é preferível escrever mal, mesmo porque o “verdadeiro escritor” – e a expressão não deixa de ser paradoxal, já que Aira se coloca no lugar do *falso escritor* (idiota e ilegítimo), mas se trata apenas de um paradoxo no meio de tantos outros – “é o que efetua a transmutação do mau em bom mediante seu mito pessoal, sem prestar muita atenção ao que definitivamente escreve”.<sup>13</sup>

Um dos traços mais marcantes de tal método, segundo a leitura de Contreras, consiste na forma precipitada como os relatos terminam – tendo um marco em *La liebre*, narrativa escrita em 1987 e publicada, originalmente, em 1991, curiosamente o mesmo ano das *Nouvelles impressions...*<sup>14</sup> Em sua análise, Contreras procura mostrar que, à diferença dos relatos anteriores, o desfecho de *La liebre* é não apenas precipitado, mas faz dessa precipitação uma espécie de espetáculo. Essa falta de acabamento, que inúmeras vezes foi motivo de censura (às vezes de piada) por parte dos críticos, para quem Aira responde sempre de maneira irônica, geralmente argumentando que se “entedia” com determinada história e deseja começar logo outra, enfim, essa aceleração provoca “um notório efeito de imediatez que faz com que o folhetinesco tenha, em seu germe, esse caráter massivo-televisivo que advertimos”, de acordo com Contreras.<sup>15</sup> Mas a ideia de telenovela não funciona como um dispositivo que organiza a narrativa, e nem mesmo devemos ler os relatos de Aira em função de uma adoção, transposição ou desconstrução dos gêneros televisivos; o que parece inegável é que a televisão, com a sua frivolidade anódina e o humor involuntário dos

---

<sup>12</sup> AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 27.

<sup>13</sup> AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 27.

<sup>14</sup> Para Contreras, um “ciclo” se encerra com a edição de *Una novela china*, divulgada em 1987 e escrita três anos antes, segundo a data que Aira dispõe nos finais de todos seus relatos, e outro ciclo se inicia com *La liebre*. Ver CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 119, tradução minha.

<sup>15</sup> CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 122, tradução minha.

programas de auditório, possui uma *presença* na literatura do escritor, além de ser um tema recorrente em algumas de suas narrativas:

Presente, digamos, como as séries e filmes dos domingos que sublinham o clima de anódina frivolidade de La luz argentina, e mais precisamente como uma atomesfera que cobra densidade, maior visibilidade, no ciclo darwiniano e muito especialmente em *Embalse*.<sup>16</sup>

Na análise que faz de *Embalse*, terceira novela do “ciclo televisivo”, depois de *La liebre* e *La guerra de los gimnasios*, Contreras analisa essa presença em nível de percepção: não se trata exatamente de um relato *sobre* a televisão, mas *com* a televisão. Quando o personagem Martín descobre umas galinhas que nadavam, era como se – diz o narrador – “a televisão houvesse feito realidade em sua ausência. Não era coerente com esses desenhos animados japoneses que Franco via, como o episódio das galinhas? Muito”.<sup>17</sup> A crítica ainda argumenta que a percepção televisiva entra no relato como repetição e fragmentação, sendo esta por meio do *zapping* e aquela da transmissão de futebol, fundada no *replay*, definindo assim uma espécie de “matriz estrutural do tempo televisivo”. Já em *La guerra de los gimnasios*, Contreras lembra que o protagonista nada mais é do que um galã típico das telenovelas cuja educação foi parcialmente pautada pelos “filmes de terror que via pela televisão” – ou, como diz outro personagem de *Embalse*, “esses filmes idiotas que passam o tempo todo na tevê” –, já que os pais viviam o tempo inteiro “sob a penumbra colorida que saía da tela do televisor”.<sup>18</sup> Quer dizer, o que define o televisivo na ficção de Aira é fundamentalmente o “efecto de inmediatez” que se irradia, por exemplo, em personagens *sem psicología ou profundidade*, semelhantes aos personagens de desenhos animados.

Como parece evidente, advém desse procedimento um efeito de desvalorização das formas literárias convencionais. Ao abolir uma suposta distância crítica da literatura consigo própria, ou mesmo ao suprimir a distância entre a publicação de um livro e outro, já que Aira faz da superprodução um de seus procedimentos mais estimados, chegando a publicar até quatro livros no mesmo ano, enfim, tal efeito de pressa

<sup>16</sup> CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 122, tradução minha.

<sup>17</sup> AIRA. *Embalse*, p. 189, tradução minha.

<sup>18</sup> CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 43-45, tradução minha.

que sua ficção evoca, e que a figura da lebre traduz com perfeição, acaba por gerar uma desvalorização da própria literatura, e isso também possui consequências. Na hipótese de Contreras, não é que Aira “trabalha” com a má literatura a partir de *La liebre*, se apropriando de tal conceito e jogando com seus pressupostos, como fazia nos primeiros romances; agora o que o escritor realiza é sua interiorização, pois a ideia de má literatura não é mais apenas um objeto de diálogo: ela afeta a criação e a circulação do valor dedicado aos seus livros.

Ao dialogar com tal ideia, Premat é bastante perspicaz e percebe que, ao desvalorizar a própria literatura por meio da interiorização da ideia de escrever mal, Aira não faz outra coisa senão manipular seus critérios de qualidade – invertendo suas posições, supondo o que é mau e bom, e assim reorganizando, como todo grande escritor, um sistema literário ao redor de si, sistema aliás que diz respeito não só à história da literatura argentina, de Borges a Pablo Katchadjian, mas também a alguns dos escritores e artistas que analisa em seus ensaios, como é o caso de Kafka e Duchamp. Nessa perspectiva, argumenta Premat, os ensaios de Aira (gênero que o escritor pratica eventualmente) fazem parte da estratégia específica do *ailleur*: aquele que reconstrói uma tradição literária, ou um lugar para a literatura, baseado em um estranhamento frente a ela. Tal estranhamento tem um nome, que em Aira toma a forma de um conceito inédito ou, ao menos, de epíteto provocativo: o de má literatura – que nesse caso diz respeito também a uma retomada, em chave negativa, dos grandes nomes da tradição, não exatamente transgredindo-os, mas pondo-os a perder, arruinando-os, deslocando seus sentidos. “Literatura idiota que, em negativo, propõe uma leitura – diz ainda Premat – do corpus literário argentino como uma literatura inteligente”:

Inteligente Lugones e sua cultura em Luas (ainda que termine comparando o satélite com um queijo), inteligente Macedônio e sua negação do autor (ainda que o cosmos seja, como no conto, uma abóbora), inteligente Borges com sua infinita biblioteca de livros ingleses (ainda que Funes recorde sem entender e Pierre Menard escreva doutamente algo que já está escrito), inteligente Cortázar com seu jogo como trampolim metafísico (ainda que os Cronópios se dediquem a perder trens e as famílias a construir inúteis cadafalsos nos jardins), inteligente Piglia, fabricando ferramentas de leitura em seus ensaios e fechando

interpretações possíveis (ainda que o maior personagem de sua obra seja, em *Plata quemada*, um psicopata tão lúcido quanto distraído), inteligente Saer, quando constrói uma saga de inédita amplitude (ainda que defenda, com discutível ingenuidade, a ignorância do escritor diante de sua obra). Inteligentes, é claro, os professores e críticos, inteligentes as cátedras da Universidade de Buenos Aires e os suplementos culturais, inteligentes os diretores de coleção, inteligentes os Congressos de literatura, inteligentes os livros críticos como este. Ser escritor na Argentina é ser um escritor inteligente.<sup>19</sup>

Além do desfecho precipitado, assim como também de uma crescente exploração do humor e da ficcionalização do próprio nome,<sup>20</sup> recursos utilizados por Aira de maneira quase sempre bizarra, extravagante e barroca, a noção de má literatura, cuja pedra de toque consiste no método de conduzir a escrita sempre adiante, possui outro traço que marca a ficção do escritor: sua “potência de contínua mutação”. Contreras argumenta, por meio de estudos sobre os livros de Marthe Robert e Roger Caillois, que o romance é um gênero ele próprio indefinido, aberto a inúmeras possibilidades e que faz dessa abertura sua maior força; sendo assim, Aira traduziria a indeterminação do romance nos termos de uma poética radicalmente permissiva e contínua, como quem escreve automaticamente, cujo método de não corrigir passa a ser a melhor forma de sair “do literariamente correto, do previsível e previamente valorizado, ou seja, para Aira, a boa literatura”.<sup>21</sup>

Como muito já se falou sobre Aira, sua relação é irônica não apenas com os gêneros literários ou mesmo com a maneira como conduz sua própria ficção, mas também com a indústria da cultura, na medida em que o escritor publica três ou quatro livros durante o ano, seja por grandes editoras, como a Emecé, seja também por pequenas, como a

---

<sup>19</sup> PREMAT. *Aira: o idiota da família*.

<sup>20</sup> Uma boa introdução sobre o assunto pode ser vista em *Ensaio sobre autoficção*, obra organizada Jovita Maria Gerheim Noronha. No que diz respeito à literatura de Aira, uma série de análises nessa direção já foi feita, como é o caso de “El simulacro de la desidentidad: las figuras autorales en el espacio autoficcional de Aira e Vila-Matas”, de Pablo Decock; e “Aira como autor de si-próprio?”, de Luciane Azevedo.

<sup>21</sup> CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 129, tradução minha.

Beatriz Viterbo, ou de menor circulação ainda, como a Vanagloria e a brasileira Cultura e Barbárie, saturando o mercado com textos da marca “Aira” e *desvalorizando assim o próprio trabalho literário*. Por isso a literatura de Aira segue a fórmula contrária em relação ao “elogio” que o próprio escritor faz a Juan José Saer: “trabalho, tempo e vigilância”. Mesmo nas entrevistas, Saer se ocupava em deixar claro quanto tempo demorou para escrever seus romances: *El limonero real* levou nove anos; *El entonado*, dois e meio; e *Glosa*, quatro. Já no caso de nosso escritor, ao contrário, trata-se da prioridade do processo sobre o resultado da obra, ou seja, o procedimento vem primeiro, não sendo interessante, supostamente, controlar seus resultados. “Primeiro publicar, depois escrever”, conforme sugeria outro argentino, este sim um mestre para Aira, Osvaldo Lamborghini.

De maneira que, sim, a “potência de contínua mutação” se reflete também aí: Aira prioriza a continuidade e a transmutação, e não a pausa reflexiva, inclusive na passagem de um livro para o outro, e é também por isso que o escritor finaliza todos os seus relatos com uma data, como se a sua obra fosse um grande diário. Quer dizer, além da produção em excesso provocar certo incômodo na recepção de seus livros, ele também transforma o tempo em velocidade, assim como a vigilância em precipitação. Mas não é que Aira publique *muito*, senão que publica *tudo*: as novelas boas e as más, as bem escritas, mas também as duvidosas ou idiotas. Tal é o terreno (o da produção folhetinesca que interioriza a cultura massiva) em que a noção de “má literatura” se legitima como forma transgressiva em relação às hierarquias herdadas, imediatamente desvalorizadas por sua reiterada exposição à banalidade, ao disparate e ao erro, lembrando que uma de suas mais recentes novelas é intitulada *El error*.

Por fim, Contreras pontua com maior precisão a “ambivalência” com que Aira conduz esses movimentos, que a crítica entende, corretamente, como “transmutación de los valores”, e não “una simple inversión”. A interrogação do escritor – literatura de qualidade ou má literatura? – deve ser a todo momento reatualizada, por meio do gesto performativo que é a publicação de um novo livro, de modo a fazer da ambivalência, ou da impossibilidade de obter qualquer resposta razoável, um traço constitutivo de sua própria literatura. Em *Una novela china*, ao discutirem sobre as qualidades da obra de um artista, dois amigos chegam a uma conclusão sugestiva: é o espectador, por meio da leitura,

quem deve decidir se está diante de uma fraude, de um papelão ou de uma obra-prima. “A dúvida tornava mais fascinante a sua obra”, diz o narrador do romance, “e o encanto torna mais difícil a resolução da alternativa”.<sup>22</sup> Por sua vez, Contreras conclui nos seguintes termos: “O desafio de Aira, poderíamos dizer, consiste em sustentar, com a maestria do ironista, esse efeito de suspensão”.<sup>23</sup> A manobra é arriscada, já que Aira se expõe constantemente e sem muitas reservas, como se não temesse o papelão; mas a aposta, em si, embora arriscada, é também promissora e vertiginosa.

Mas César Aira – e esta é uma das hipóteses que este artigo defende – não caminha sozinho nesse terreno, ou seja, não é o único que escreve mal, como talvez possa parecer, embora seja o único que escreva mal à sua maneira. Basta reler seus pequenos, e sempre iluminadores, ensaios sobre alguns dos escritores argentinos que poderiam ser tomados como influências de Aira – ou mesmo ler os escritores influenciados por ele, como é o caso de Pablo Katchadjian. A estratégia do escritor se mostra bastante engenhosa, já que muitas das suas reflexões, simultaneamente, pautaram e continuam pautando os debates sobre sua própria ficção, como se nos ensaios o escritor falasse também de si e então dirigisse o olhar dos críticos para determinadas maneiras de leitura e interpretação a respeito de sua ficção. Ao escrever sobre Roberto Arlt, no mesmo ano de 1991, embora o texto tenha sido publicado dois anos depois, Aira inicia tratando da obra do escritor argentino como a de um mundo que “perdeu sua natureza cristalina, ficou viscoso, opaco”, ou seja, deformado e monstruoso, “achatando-se em atmosferas aterrorizantes”,<sup>24</sup> e por isso mesmo é o interior de um organismo próprio, tornando-se inútil pensá-lo em termos psicológicos ou históricos – o que não é muito distante da atmosfera dos romances de Aira, que podem se parecer com desenhos animados, como já foi dito, mas também com filmes de terror.

É importante não perder de vista que a noção de escrever mal, embora contenha a cifra de uma dissonância em relação às formas narrativas estabelecidas, ou seja, o signo de uma falta de legitimidade, é também uma noção que circula naturalmente na história da literatura

---

<sup>22</sup> AIRA. *Una novela china*, p. 85, tradução minha.

<sup>23</sup> CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 137, tradução minha.

<sup>24</sup> AIRA. Arlt, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 206, tradução de Eduard Marquardt.

argentina. E isso em grande parte por conta dos livros de Arlt, mais exatamente na reivindicação da escritura arltiana operada pela revista *Contorno*: contra o passado que clausura a escritura perfeita de Borges, temos também o futuro que abre a escritura má de Arlt. A *Contorno*, de fato, que teve apenas dez números e encerrou suas atividades em 1959, mas foi emblemática enquanto permaneceu ativa, funcionou como uma espécie de ponte entre Arlt e a geração de Aira; de maneira que o pressuposto de Aira consiste também em “participar” de tal tradição, não apenas escrevendo mal, mas também analisando a obra de escritores que exploraram tal procedimento.

Por isso Aira chama a atenção, na análise de Arlt, também para a “consciência estancada” de seus personagens, que não tomam iniciativas; assim como para “o romanesco puro, que Arlt encontrou no folhetim truculento e amorfo”, à diferença do “romance ideológico, o falso romance”, que seria praticado por Eduardo Mallea; também para uma pretensa “aceleração” da narrativa, que possui uma velocidade tão fantástica a ponto de alterar “a natureza do objeto”, objeto que, no entanto, está sempre detido, sugerindo a estranha imagem de uma “câimbra do pesadelo, a catatonia do desmemoriado”; Aira analisa também o que chama de “lei do contínuo”, procedimento tão recorrente em sua própria ficção, ao comentar que os romances de Arlt são, ao mesmo tempo, “histórias da imobilidade” e “romances de viagens”, pois suas personagens estão muitas vezes viajando, “embarcadas numa velocidade de ondas de rádio”, características também tão presentes na obra de Aira; o escritor fala ainda de uma percepção não contemplativa, e sim ativa, e que “não tem quase nada a ver com o conhecimento, como nessa aberração artística, o gênero policial”; e comenta finalmente, por meio da noção de continuidade, que não há “explicação” nos romances de Arlt, porque o contínuo faz a narrativa tomar outros rumos, deixando a explicação para trás.<sup>25</sup>

A noção de contínuo possui relação intrínseca com uma característica que é debatida por Aira não somente na obra de Arlt, mas também na de Copi e, depois, em outros termos, na obra de Puig. Tal característica é a aceleração. No caso de Copi, “o maior artista barroco de nosso tempo”, a aceleração nasce na medida em que seus romances são

---

<sup>25</sup> AIRA. Arlt, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 204-214, tradução de Eduard Marquardt.

repletos também de transformações entre as linguagens, “no deslizamento interior entre uma forma e outra”, afinal Copi também produziu teatro e história em quadrinhos, embora tenha odiado o cinema e a música.<sup>26</sup> “Por haver passagem, há aceleração”, defende Aira, que sugere em seguida: “o que primeiro atrai em Copi é sua enorme velocidade, uma velocidade que produz transformações, após ter sido produzida por elas.” Quer dizer, se as suas HQs “já constituíam um minúsculo teatro”, pois “mantêm um ponto de vista fixo, de espectador sentado diante das personagens em cena”; do mesmo modo, se seu teatro possui “o estilo sucessivo da HQ”; e se finalmente as suas narrativas são uma reprodução da “unidade temporal do teatro”, assim como têm “o mesmo minimalismo semiótico de seus desenhos”, então todas essas passagens fazem do estilo de Copi uma “continuidade de transformações de forma a fundo e vice-versa”, o que, com efeito, provocaria uma “velocidade sobre-humana”.<sup>27</sup> Aí estaria a grandeza singular de Copi.

Já no caso de Puig – escritor que era tratado como “ingênuo” no final da década de 1960, por conta de sua paixão sincera pelo cinema de Hollywood – o que está em jogo é o “interesse frenético” de suas personagens pelas próprias histórias. Na mais artística das formas romanescas, as histórias de Puig conseguem recuperar “a dinâmica do interesse interno” que é tão própria das histórias melodramáticas, e nisso consiste “o segredo de Puig, que o torna tão diferente e superior a todos os romancistas argentinos seus contemporâneos”. Por meio de “materiais degradados” que servem como parâmetros para uma comparação entre Roussel, já que “ambos partem de uma matéria cultural que não aquela cultivada pelos escritores sérios”, as personagens de Puig “seguem os avatares de sua curiosidade e por eles são delimitadas, ao mesmo tempo em que possuem interesses vitais postos na história”. Mas existe, para Aira, uma diferença crucial em relação ao romance de entretenimento: nele, o interesse queima e se consome por inteiro em seu próprio círculo, pois seu triunfo consiste precisamente em “não deixar passo algum”,

---

<sup>26</sup> AIRA. Um barroco do nosso tempo, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 196, tradução de Eduard Marquardt.

<sup>27</sup> AIRA. Um barroco do nosso tempo, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 196-197, tradução de Eduard Marquardt.

enquanto na literatura de Puig o interesse está na operação estética que funciona como motor do romance.<sup>28</sup> Eis aí, entre Arlt, Copi e Puig, e também poderíamos incluir Lamborghini, uma breve história daquilo que constitui, em 40 anos de literatura argentina, uma tradição do conceito de escrever mal.

Mas é na identificação de César Aira com Gombrowicz, escritor polaco que viveu durante muitos anos na Argentina e lá produziu sua melhor literatura, que podemos reabrir uma porta que permaneceu aberta no início deste texto: a condição estrangeira que Aira desenvolve em suas *Nouvelles impressions...* Também para Gombrowicz a transmutação de todos os valores é necessária para que se possa caminhar em direção ao desconhecido do futuro e o absoluto do novo. Em “O desejo real de viajar”, Gombrowicz é definido por Aira como uma “espécie de estrangeiro de partida dupla”, além de “homem de fábula” e “descobridor de esquisitices que tornam visível o invisível”, fazendo parte de uma “classe de homens que encontra o estilo numa mudança de lugar”.<sup>29</sup> Afinal, como ficou sugerido, Aira encontra na expressão em língua estrangeira – no caso, a língua francesa, que reconhece dominar “passavelmente” – a condição para escrever mal, e sobre isso desenvolve outro traço de sua teoria sobre má literatura.

Em resumo, a ideia consiste nisto: “o segredo do estilo é sua coincidência com alguma língua distante”. A língua materna, por outro lado, da mesma forma que “o amor materno, perfeito e irreversível”, não deixa de ser um “desperdício de trabalho” – como escreveu também Marcel Proust, “todos os livros que amamos nos parecem escritos numa língua estrangeira”. Então é possível que escolhamos sempre, nos livros que amamos, “um acento estrangeiro; uma norma que se funda numa língua alheia, mesmo sem saber de que língua se trata”. Os exemplos, na leitura de Aira, são muitos: Marguerite Duras redescobriu o tom dos narradores da Idade Média australiana; Faulkner, o dos xamãs uralianos; Macedonio Fernández, o de alguma raça de irônicos profetas etc. A literatura fica sendo assim, sempre em relação com outros lugares que

---

<sup>28</sup> AIRA. A prosopopeia, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 218-220, tradução de Eduard Marquardt.

<sup>29</sup> AIRA. O desejo real de viajar, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 180, tradução de Eduard Marquardt.

não o próprio lugar, “a exterioridade de toda intenção, o para-além de todo propósito”.<sup>30</sup>

A condição estrangeira, finalmente, poderia ser notada na própria desarticulação entre gênero e estilo que a literatura de Aira expõe. Se escrever bem é dominar as regras de um gênero textual, a má literatura ataca justamente esses pressupostos. Por isso, quando se referem à ficção de Aira, os críticos costumam falar em “degeneração”, já que para escrever mal é preciso desconstruir os gêneros, abandoná-los ou então torná-los impuros. “A noção de gêneros literários é exposta, questionada e revisada continuamente na obra de Aira em figuras que tematizam desde o nível da fábula esses questionamentos e revisões”, defende Mariano Garcia, que prossegue: “Se bem que, como dissemos, se detecta em Aira uma crise das hierarquizações ou dos sistemas opostos logocêntricos que dão curso, em um sentido muito derrideano ou eventualmente pós-estruturalista, a um livre jogo que favorece a indeterminação do texto”.<sup>31</sup> É por isso que os gêneros textuais constituem um ponto relativo a partir do qual sua desarticulação constante se faz visível. O próprio Aira afirma que os gêneros só servem para que se possa ter algo para abandonar depois. Outra estratégia de Aira será trabalhar com gêneros esgotados, esquecidos, que já perderam o valor, como é o caso dos relatos exóticos. Procuramos mostrar também como as *Nouvelles impressions...*, que geralmente são classificadas como ensaio, possuem algo de ficcional, de livre jogo e passagem entre os gêneros, e é por isso que elas são nosso ponto de partida e também de chegada para refletir sobre a má literatura. Sendo assim, podemos pensar em Aira como um escritor performativo, assim como um poço de paradoxos, na medida em que desconstrói e reconstrói em ato tudo aquilo que seu relato propõe.

## Referências

AIRA, César. *El congreso de literatura*. Mérida: Universidad de los Andes, 1997.

AIRA, César. *Embalse*. Buenos Aires: Emecé, 1992.

---

<sup>30</sup> AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 19.

<sup>31</sup> GARCÍA. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*, p. 17-19, tradução minha.

- AIRA, César. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- AIRA, César. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- AIRA, César. *La luz argentina*. Buenos Aires: Cedarl, 1983.
- AIRA, César. *Las curas milagrosas del Dr. Aira*. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- AIRA, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Trad. Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.
- ARLT, Roberto. *Obra completa*. Tomo I. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.
- AZEVEDO, Luciane. Aira como autor de si-próprio? *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 38, p. 121-132, jul./dez. 2011.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- DECOCK, Pablo. El simulacro de la desidentidad: las figuras autorales en el espacio autoficcional de Aira e Vila-Malas. *Pasavento – Revista de Estudios Hispánicos*, Trinidad, v. III, n. 1, p. 15-28, 2015.
- GARCÍA, Mariano. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- GOMBROWICZ, Witold. *Diario argentino*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- MARQUARDT, Eduard. *A ética do abandono: César Aira e a nova escritura*. 2008. 340 f. Tese (Doutorado em literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PREMAT, Julio. Aira: o idiota da família. *Sopro*, n. 64, jan. 2012. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/premat.html>>. Acesso em: out. 2015.

**Augusto de Campos: poesia de invenção  
e metamorfose do signo**

***Augusto de Campos: invention poetry  
and sign metamorphosis***

Renata Sammer

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro /  
Brasil

renatasammer@me.com

**Resumo:** Este artigo busca ampliar o conceito de “invenção” a fim de analisar a teoria do signo difundida pelas poéticas de invenção no Brasil, em particular pela poesia de Augusto de Campos. Para tanto, partimos de algumas teorias da metáfora, questionando o modelo clássico de representação, como fizeram Benjamin, Blumenberg e Ricoeur, para então, incidindo sobre o signo tal como veiculado pela poética de invenção, demonstrar como a sua teorização, voltada a seu valor metamórfico, sugere ainda uma teoria da ficção. Mostrar-se-á como a poesia de invenção não se limita a relação lúdica de códigos sógnicos diversos, mas atua no limite da linguagem, nomeando o novo, exprimindo, como é marca dessa poética, o inefável. Isso porque a dimensão concreta da linguagem é recuperada, sem que para tanto seja preciso restringir a poesia de invenção à poesia concreta, como pode ser visto em alguns poemas de Augusto de Campos.

**Palavras-chave:** metáfora; poesia de invenção; teoria do signo; poesia concreta brasileira; Augusto de Campos.

**Abstract:** This article is focused on expanding the concept of “invention” in order to analyze the theory of signs spread by the poetics of invention in Brazilian poetry, particularly in the poetry of Augusto de Campos. Therefore, we initially consider some metaphor theories, questioning the classical model of representation, as did Benjamin, Blumenberg and Ricoeur, to demonstrate – as we approach the sign as understood by the poetics of invention – that a theory that emphasizes the metamorphic qualities of the sign

suggests a theory of fiction. We will show that the poetry of invention does not limit itself to the play between different sign codes, but acts on the limit of language naming the new, expressing, as it is characteristic of this poetry, the ineffable. This because the concrete dimension of language is restored, although it does not restrain poetry of invention to concrete poetry, as can be seen in some poems of Augusto de Campos.

**Keywords:** metaphor; poetry of invention; sign theory; brazilian concrete poetry; Augusto de Campos.

Recebido em: 28 de junho de 2016.

Aprovado em: 24 de outubro de 2016.

### Considerações iniciais

Toda metáfora remete a si mesma e à origem da linguagem. Além de anteceder a ordem conceitual, metáforas dão origem ao novo, rompendo com a própria ordem que lhes dá origem. Essa característica da metáfora, essa ambivalência constituinte, faz dela um tropo particularmente caro a uma reflexão filosófica sobre a linguagem. Benjamin, Blumenberg e Ricoeur dedicaram trabalhos importantes à metáfora.<sup>1</sup> Seu valor inventivo, caro às poéticas de invenção, foi, contudo, pouco cultivado e o tropo, distanciado da filosofia, sofreu inúmeros ataques, sendo, por fim, descartado como ornamento desnecessário ao discurso lógico-filosófico. A dimensão filosófica, “inventiva”, da metáfora será, portanto, aqui explorada de modo a enriquecer o conceito de “invenção”, que, como veremos, acompanha parte da poesia e da prosa brasileira, de Sousândrade a Augusto de Campos.<sup>2</sup> Desse modo, consideramos nas linhas seguintes a teoria do signo veiculada pela poética de invenção no Brasil (em

---

<sup>1</sup> Cf. BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, originalmente publicado em 1925; BLUMENBERG. *Paradigmes pour une métaphorologie*, originalmente publicado em 1998; BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, originalmente publicado em 2007; RICOEUR. *La métaphore vive*, trabalho de 1975.

<sup>2</sup> “Quando só se falava em ‘pós’, na inflação de palavras do pós-modernismo, Augusto, muito augustamente dizia-se um ex-pós-tudo, mudo e de mudança”, escreve Marília Librandi-Rocha. Como sugere a autora, é possível estabelecer “uma linha da poesia de invenção no Brasil que vai do ‘pré-tudo’ Sousândrade ao ‘pós-tudo’ Augusto de Campos.” LIBRANDI-ROCHA. *Maranhão – Manhattan*, p. 35.

particular, na poesia de Augusto de Campos), aproximando-a, ao notar o caráter metamórfico do signo dessa poética, de uma teoria da metáfora.

Escovando a história do tropo a contrapelo, lembramos que, enquanto Descartes, Locke e Hobbes baniam a metáfora do discurso filosófico, no oeste do Mediterrâneo, o *conceptismo*, ressaltando o valor cognitivo da metáfora, resistia à redução do tropo à mero adereço (possivelmente justificada pelo modo como a leitura renascentista da *Poética* aristotélica subsumiu a arte do poeta aos critérios do verdadeiro-semelhante). O *conceptismo* é, sob muitos aspectos, uma reflexão sobre a metáfora de invenção. Entre os *conceptistas*, encontramos Luis Góngora (1561-1627), Giambattista Marino (1569-1625), Baltasar Gracián (1601-1658) e os poetólogos Matteo Peregrini (1595-1652), Emmanuele Tesauro (1592-1675), Sforza Pallavicino (1607-1667) e Giambattista Vico (1668-1744). Esses entendiam, a partir de uma passagem da *Poética*,<sup>3</sup> que nem toda a metáfora recorre à analogia, bem como metáforas inventivas, segundo o que Aristóteles defende amplamente na *Retórica*, geram “surpresa” pela apresentação de algo “novo” e “inesperado”.<sup>4</sup>

Enquanto as poéticas renascentistas, bem como as poéticas quinhentistas, viam na metáfora um recurso útil à imitação do poeta (desaconselhável, contudo, aos silogismos filosóficos), as poéticas do seiscentos, tendiam a aproximar a metáfora do engenho, evidenciando, assim, a produção de conhecimento pela inventividade. A poetologia seiscentista, vinculada aos herdeiros italianos e espanhóis da cultura humanista, contrapunha-se, assim, à poetologia quinhentista, em expansão ao norte do continente europeu, avessa aos abusos do discurso e às artes da linguagem. Para Mazzeo, ambas as poetologias se baseiam nas questões postas por Aristóteles na *Poética* e na *Retórica*. A seiscentista concentra-se no terceiro livro da *Retórica*, no qual Aristóteles diz que a metáfora transmite “algo novo”,<sup>5</sup> reconhecendo-a como tropo produtor de conhecimento, enquanto a quinhentista, concentrada na *Poética*, vê a metáfora como ornamento.<sup>6</sup> Próxima à poetologia seiscentista e igualmente voltada ao terceiro livro da *Retórica*, Mazzeo, identifica uma “poética da correspondência”, distinta da “poética clássica”,

<sup>3</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, p. 6-33.

<sup>4</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. 1400b 27 e 1401a6-7.

<sup>5</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. 1410b13 e 1412a25-27.

<sup>6</sup> MAZZEO. A Seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry.

na qual metáforas caracterizam uma escrita de forte teor imagético. Tais metáforas, por incidir sobre os limites do código verbal, não são traduzíveis. Elas beiram o inefável, transmitindo algo novo, sugerindo a intercessão entre os códigos sígnicos verbais, sonoros e visuais, e, por fim, entre os sentidos. É importante ressaltar esse aspecto das metáforas de invenção, pois, enquanto alegorias não-conceitualizáveis, elas colocam questões à representação e, ao questionar a oposição usual entre significante e significado na ordem das ideias e das coisas, ao signo linguístico.<sup>7</sup>

A “poética da correspondência”, cara à tradição crítica a qual os *conceptistas* se vincularam, teria alcançado Marvell e Donne na Inglaterra e, mantida oculta, teria sido transmitida a Baudelaire e a Yeats por Swedenborg.<sup>8</sup> “A poética das correspondências”, pontua Mazzeo,

implica a crença subentendida na cognição e na conexão de todas as coisas. Tal visão simplifica a assimilação de todos os tipos de imagens pouco usuais na poesia, pois tal universo – diferente do universo de Samuel Johnson e de outros críticos neo-clássicos – não tem classe de objetos que possa ser considerada “não-poética”.<sup>9</sup>

Como escreve o próprio Baudelaire nos *Ensaio sobre Victor Hugo*, comparações, metáforas e “epítetos são gerados no inexorável fundo da analogia universal (*l’inépuisable fonds de l’universelle analogie*), e não podem ser gerados em outro lugar”.<sup>10</sup> A metáfora de invenção, portanto, abarca uma teoria da não-conceitualidade, e justifica o interesse dos *conceptistas* pelo engenho, pela poética das correspondências e pela dimensão concreta da linguagem.<sup>11</sup>

É conhecido o interesse do poeta Augusto de Campos pela poesia de invenção, e pelo modo como essa questiona o signo. O termo “invenção” é, portanto, aqui adotado como conceito a ser mobilizado na

<sup>7</sup> Cf. BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*; BLUMENBERG. *Paradigmes pour une métaphorologie*.

<sup>8</sup> MAZZEO. *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, p. 59.

<sup>9</sup> MAZZEO. *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, p. 58, tradução minha.

<sup>10</sup> BAUDELAIRE. *Ensaio sobre Victor Hugo*, apud MAZZEO. *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, p. 57-58.

<sup>11</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*.

leitura de alguns poemas de Augusto de Campos, em que se evidencia a tarefa de tradução *signica* cara à “tradição”, ou ao *paideuma*, “aqueles dos quais se pode aprender”, na formulação de Pound, dos poetas inventores. Não limitamos a invenção poética à definição poundiana. A categoria com a qual operamos – “invenção” –, vincula-se a uma compreensão específica da metáfora – como expomos acima –, e é ela que orienta a seleção do *paideuma* que, apenas em parte, segue a definição poundiana.<sup>12</sup>

### Da poesia concreta à poesia de invenção: o signo como nó de relações

De início, é importante distinguir a poesia concreta da poesia de invenção, pois a ideia de que os concretistas limitaram-se ao questionamento do verso é enganosa e já foi devidamente questionada. Todavia, como bem nota Siscar, os concretistas fizeram da crise do verso um “blefe produtivo”.<sup>13</sup> Um blefe que suscitou, como esperado, reações adversas. No ensaio “Mário Faustino, o último ‘verse maker’”, publicado em 1967, Augusto de Campos estabelece os limites de uma prática reconhecidamente “provisória”, na expressão de Haroldo de Campos, prática cujo intuito não é combater o verso, mas ampliar o círculo de suas relações com os demais aspectos, visuais e vocais, do poema.<sup>14</sup> O blefe dos concretistas não foi supérfluo, “[a]o contrário”, reconhece Haroldo,

ensinou-me a ver o concreto na poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção *signica*, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (o “ismo” aqui não faz sentido).<sup>15</sup>

Este modo “concreto” de compreender a poesia, “um processo global e aberto de concreção *signica*”, vale frisar, não se reduz ao

---

<sup>12</sup> POUND. *A arte da poesia*.

<sup>13</sup> SISCAR. A crise do livro ou a poesia como antecipação, p. 131.

<sup>14</sup> Cf. CAMPOS. *Verso, reverso, controverso*, publicado originalmente em 1978; CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p. 264.

<sup>15</sup> CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 269.

concretismo, toca a estrutura do signo e caracteriza a poética da invenção. Isto é, o signo, bem como a metáfora de invenção, aproxima-se do não-conceitualizável, do inefável, desafiando os limites do código que lhe dá origem. Por isso as poéticas de invenção incorporam com facilidade a dimensão concreta da linguagem, aproximando-se, assim, de uma teoria do signo. Trata-se, portanto, de uma ampliação da linguagem pela incorporação de sua dimensão concreta, mas também da formulação de uma teoria da representação que confronta diretamente a estrutura dualista do signo, observada de Platão a Peirce. São, portanto, inventores da linguagem os *conceptistas* do seiscentos, bem como de Matos, Rosa, Oswald, Cabral, Sousândrade e Kilkerry, selecionados por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, esses também inventores.<sup>16</sup>

Em uma entrevista concedida a Gabriella Toppani, Borges notava sobre o espanhol: “creio ser um idioma muito menos elaborado do que os outros. O espanhol, se se quer elaborá-lo em demasia, resulta alexandrino no sentido pejorativo da palavra. Fica rebuscado...”<sup>17</sup> Lembrando o poema de múltipla leitura de Paz, “Blanco”, citando Huidobro, Vallejo e Cortázar, que, apesar da limpidez da escrita, constrói, com as cartas de Oliveira e de La Maga, “ilhas líricas” na narrativa de *Rayuela* (1963), Haroldo busca desconstruir o “paradoxo borgeano do *aticismo* (‘transparência’ do signo)”, atribuindo ao castelhano e à sua poesia, não raro sinônimo de mau gosto, uma teoria do signo, onde o “rebuscado” não é descartável, mas, ao contrário, tem o mérito de apresentar a dimensão concreta da linguagem.<sup>18</sup> Em um trabalho de difícil acesso, “Joyce y los neologismos” (impresso em *Sur*, n. 62, nov.1939), Borges resenha *Finnegans Wake*, de James Joyce, lançado no mesmo ano, indicando como possíveis antecedentes para os “monstros verbales” joyceanos, Laforgue, Groussac, Rabelais e Mariano Brull. “O panegírico, no seu vôo então irreprimido, termina com a afetuosa adoção, por Borges”, comenta Haroldo, “a propósito de Joyce, das ‘*decentes palabras*’ de Lope de Vega sobre Góngora: ‘Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero’”.<sup>19</sup> Digna de nota é, aqui, a palavra *ingenio*, que Lope de Vega reconhece em Góngora e, indiretamente, Borges em Joyce, pois ela adjetiva a metáfora de invenção (*ingenium* ou *euphyia*) cara aos *conceptistas* espanhóis.

<sup>16</sup> PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS. *Teoria da poesia concreta*.

<sup>17</sup> BORGES *apud* CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 190.

<sup>18</sup> CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 194.

<sup>19</sup> CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 197.

O “rebuscado” estilo espanhol que Borges destaca pode então ser compreendido como forma de abordagem inventiva da linguagem, como forma de escrita imagética. Os excessos tingidos de misticismo de Góngora (1561-1627), metáforas que articulam sistemas sígnicos diversos, podem ser vistos na intradução de Augusto de Campos da estrofe XXIV de “Polifemo y Galatéia”, realizada em homenagem aos 450 anos do poeta que cavalgava “o mito em pelo”, como sugere o verso de Murilo Mendes.

Salamandra do sol vestido estrelas,  
latindo o cão do céu estava quando,  
pó os cabelos, húmidas centelhas,  
se não ardente aljófar ressudando –  
chegou Ácis; e de ambas luzes belas  
doce ocidente vendo ao sonho brando  
deu sua boca e seus olhos, mais que tudo  
ao sonoro cristal, ao cristal mudo.<sup>20</sup>

Atrelado a esse estilo controverso, encontramos uma teoria do signo voltada à sua não-transparência, disposta a celebrá-la em impensadas alegorias. Como o próprio Pound não deixaria de notar, há um tipo de conhecimento (*sort of knowing*) na escrita “imagética, como oposta à escrita lírica”.<sup>21</sup> Também no célebre poema de Mallarmé, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1897), espaços dispostos entre as palavras e os versos desafiam a linearidade do verso e, portanto, o aticismo do signo. Embaralhar os códigos, mas também os sentidos, é o que faz o poeta inventor que, adepto da poética das coincidências, interessa-se pelo que no signo não é signo, como sugerem os versos do poema de Pignatari, “Interessere”:

em tudo interessa o que não é tudo,  
no signo interessa o que não é signo,  
em nada interessa o que não é nada.<sup>22</sup>

Walter Benjamin, no estimado *Origens do drama trágico alemão*, apresenta uma teoria do signo que, por intermédio das alegorias barrocas, caracteriza-se pelo anulamento do clássico dualismo que o constitui e

<sup>20</sup> CAMPOS. Intradução: Salamandra de Gôngora.

<sup>21</sup> POUND. *A arte da poesia*, p. 120.

<sup>22</sup> PIGNATARI. *Poesia pois é poesia*, p. 24.

pela apresentação de uma terceira via. Via esta na qual uma “poética do agora” recorre à invenção e ao engenho a fim de transmitir, pela linguagem e na linguagem, o que, contudo, não é linguagem.<sup>23</sup> Na poética da invenção, a intenção é produzir, recorrendo à expressão de Gumbrecht, um “efeito de presença”.<sup>24</sup> No diálogo de traços cômicos, no qual Platão confronta a tese que diz ser a linguagem uma convenção (*thesei*) a teses que dizem ser a linguagem natural (*physei*), Crátilo, Sócrates diz em um dado momento haver o “som” (*phonè*), o entendimento desse som ou seu “esquema” (*schêma*), e a “cor” (*chrôma*). Certo, *chrôma* não é apenas “cor”, mas tudo aquilo que, relacionado à dimensão concreta da linguagem, não pode ser apreendido por seus esquemas, embora dela participe ativamente. Por isso, é importante notar esta importante intuição do “signo como nó material de relações”, nos termos de Aguilar,<sup>25</sup> característica da poesia de invenção. O signo “verbocovisual”, nota Pignatari, ao ser compreendido à luz do ideograma, revê e refaz os “laços lógicos da linguagem”, pois é “preciso que nossa inteligência se

<sup>23</sup> Cf. BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*. A expressão, “poética do agora”, é retirada de um conto de João Guimarães Rosa, “Pirlimpisquice”, *Primeiras histórias* (1962), onde, no contexto de uma apresentação teatral, os envolvidos veem-se diante de uma situação tão inesperada quanto irrepitível, de uma irrupção na representação: “esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais” (Cf. LIBRANDI-ROCHA. “Pirlimpisquice” e o teatro impossível de teatro). Nesse sentido, a expressão benjaminiana, *Jetztzeit*, na tradução haroldiana, “agoridade”, é também uma opção, embora esteja mais intimamente relacionada às teses apresentadas no livro *Sobre o conceito de História (Über den Begriff der Geschichte*, 1940) do que àquelas apresentadas na *Origem do drama trágico alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1925). De fato, a poética do agora, tal como a compreendemos, aproxima-se do conceito benjaminiano de “origem” (*Ursprung*), que, além de significar “nascente”, “fonte”, “origem”, evoca um salto (*Sprung*) “primordial” ou “originário” (*Ur-*), contrasta com a gênese (*Entstehung*), e, posteriormente, nas teses *Sobre o conceito de história*, com o desenvolvimento (*Entwicklung*). A leitura que fazemos do “agora” é uma particularidade das poéticas da invenção, de suas metáforas, que têm na produção da surpresa pela apresentação do inesperado o seu traço mais marcante.

<sup>24</sup> GUMBRECHT. *Produção de presença*.

<sup>25</sup> AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 176.

habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente”.<sup>26</sup>

Por compreender o signo no conjunto e na variedade de suas relações, a poesia de invenção se interessa pela dimensão material da linguagem, logo, pela fusão do verso e do ideograma como unidade de sentido. Tal interesse afina-se ao interesse manifesto nas poéticas de invenção pelo hieróglifo. Pois, como nota Aguilar, “[o] signo como resto material, ruína, adquire o caráter de um hieróglifo ou uma pedra inerte, à qual o poeta trata de insuflar vida ou sentido”. E continua, recorrendo a Sarduy, “esse sentido não provém de uma garantia externa (o sujeito), mas se trata de ‘uma produção de sentido que vem antes, ou procede de fora do sujeito’”.<sup>27</sup> Assim, conclui, uma teoria do concreto alcança uma teoria do signo: “O impulso mimético em direção à construção de semelhanças e analogias não está orientado ao que essas palavras referem, e sim à materialidade desses signos”.<sup>28</sup> É parte dessa empreitada “considerar o signo em um campo autônomo e em uma perspectiva anti-referencial”.<sup>29</sup> Mas não se trata apenas de verificar o “significante do significante”, como diz Aguilar, mas sim de, ao ampliar o código verbal pela interseção com os demais códigos, por traduções, transcrições e intraduições, confirmá-lo. Isso porque não é o código verbal que se amplia como tal, mas, ao relacionar-se com outros códigos, é a sua habilidade de tatear o inefável, de exprimir o inexprimível, que se acentua consideravelmente.

Embora Augusto de Campos tenha sido o primeiro a adotar, em um artigo, publicado em 1955, a denominação “poesia concreta”, sua escolha é justificada pela relação que estabelece com as artes plásticas e com a música: “em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta”.<sup>30</sup> Seria errôneo, portanto, reconhecer na “poesia concreta” a superação do verso, como vimos, pois o que a caracteriza é o interesse pela unidade mínima do poema: Joyce

---

<sup>26</sup> PIGNATARI. *apud* AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 21. Cf. PIGNATARI. *Informação, linguagem, comunicação*.

<sup>27</sup> SARDUY *apud* AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 322, grifos meus. Cf. também SARDUY. *O barroco e o neobarroco*; SARDUY. *Rumo à concretude*.

<sup>28</sup> AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 207

<sup>29</sup> AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 207.

<sup>30</sup> CAMPOS. *Poesia concreta*, p. 87.

aglutina palavras criando novas ilhas significantes, e e. e. cummings propõe fragmentações inesperadas que terminam por ampliar vertiginosamente o uso das partículas da linguagem, Mallarmé compõe com os espaços desafiando a linearidade do verso, Pound faz uso de uma escrita imagética. Logo, Augusto teria investido, na expressão de Gonzalo Aguilar, em uma “síntese minimalista”<sup>31</sup> do poema. Em “Poema Bomba”, de 1987, essa síntese é sentida na ênfase dada aos elementos mínimos do poema: o *a* e o *o*, o *b* e o *p*, o *m* e o *e*. Ao centro do programa, a aproximação dos sistemas de signos verbal, sonoro e visual. Nesse sentido, a poética de Augusto não mais restringe o signo poético à escritura, mas o vê enredado nos processos de recepção, negociação, manipulação e exibição que envolvem outros códigos da linguagem. Produção de presença, naturalmente, mas não apenas: também – e sobretudo – confirmação do primado do código verbal pela ampliação de seu alcance.

### Invenção? Não!

Haroldo de Campos reconhece em Gregório de Matos, “transcriador” e “intradutor” de Góngora e Quevedo, um inventor da linguagem.<sup>32</sup> Desse modo, Haroldo propõe uma leitura “sincrônico-retrospectiva” da literatura brasileira, em que identifica uma “vocação barroquizante”. Embora a expressão sugerida possa parecer um exagero, ela aponta uma terceira via pela qual podemos alcançar o barroco – entre a categoria histórica, como sugere Wölfflin, e a meta-histórica, contrária e complementar ao classicismo, como sugerem Curtius e Deleuze – e constituir, assim, um *paideuma* que incorpore escritores e poetas brasileiros.<sup>33</sup> Entre os poetas de invenção encontramos João Cabral de Melo Neto (1920-1999), poeta caro aos concretistas, ao qual o grupo se vinculava ressaltando as suas qualidades de “engenheiro”, opondo-se assim à conservadora e sentimental geração de 45. Em um ensaio de 1959, “Um lance de ‘dês’ do *Grande Sertão*”, Augusto de Campos aproxima a escrita roseana da inventividade joyceana, qualificando, assim, Guimarães Rosa (1908-1967) como inventor da linguagem.

<sup>31</sup> AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 271.

<sup>32</sup> CAMPOS. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*.

<sup>33</sup> Cf. WÖLFFLIN. *Renasença e Barroco*; CURTIUS. *European Literature and the Latin Middle Ages*, publicado originalmente em 1948; DELEUZE. *Le Pli*.

Oswald de Andrade (1890-1954), a quem foi dedicado o quarto número da revista *Invenção*, representa o intento antropofágico do signo na poética de invenção. Dois poetas, Sousândrade (1853-1902) e Kilkerry (1885-1917), podem ainda ser nomeados. Nos versos do “Guesa” – “Na dourada falua coruscante,/ Horizontes de púrpura e de auroras/ Deles os dias grandeabriam diante”<sup>34</sup> a invenção é sentida com notável frequência e variedade (das metáforas aos neologismos). Logo, a crise do verso não supõe o seu abandono e, portanto, não pode justificar o elo entre os autores mencionados, de Sousândrade a Augusto de Campos. A categoria *poundiana* de “invenção”, adotada pelos concretistas, inclui poetas que utilizaram amplamente o verso, como Marvell, Donne, Dante Alighieri e Guido Cavalcanti, entre outros, muitos deles traduzidos pelos irmãos Campos. Se, de fato, o movimento da poesia concreta no Brasil buscou formas além do verso, reduzir suas contribuições ao combate ao verso é destituir-lhe de sua dimensão inventiva, pois a poesia de invenção coloca antes um problema à representação.

Após a revista de poesia concreta, *Noigrandes*, Pignatari e os Campos fundam, com outros artistas, a revista *Invenção (Revista de Arte de Vanguarda)*, hoje cinco números publicados entre 1962 e 1967. Já no primeiro número da revista, é clara a intenção do grupo de se dedicar à poesia de invenção, e não apenas à poesia concreta. Em 2003, dando continuidade ao interesse já manifesto pela poesia de invenção, Augusto publica o livro de traduções *Invenção: de Arnaut e Rainbaut a Dante e Cavalcanti* e, quase simultaneamente, o livro de poemas *Não*. Como notou Costa Lima em um breve artigo, o português, em seu uso corriqueiro, atribui ao “não” função afirmativa, como vemos em: “É verdade que você não gosta de verso? – Não, gosto muito, desprezo sim sua facilitação”, e, portanto, os poemas de *Não* tendem a confirmar a experiência do verso em *Invenção*.<sup>35</sup> Como formulara o próprio Augusto, não há intenção de combater o verso, mas sim o “agriloamento formal sintático-silogístico”.<sup>36</sup> Logo, o diálogo com os códigos sonoro e visual que o poema de invenção estabelece, alivia a saturação silogística facilitada pela linearidade do verso, ainda que, ao fim, seja confirmada a primazia do código verbal. Em suma, conclui Costa Lima,

<sup>34</sup> SOUSÂNDRADE. *O Guesa*, p. 23.

<sup>35</sup> COSTA LIMA. *Duas aproximações ao não como sim*, p. 119.

<sup>36</sup> CAMPOS. *Pontos – periferia – poesia concreta*, p. 16.

o poema explora exclusivamente o código verbal, onde a posição ímpar do semântico é intensificada pelos recursos não semânticos que o sensibilizam, assim rompendo com a convencionalidade do signo. Rua de mão dupla, o semântico e seus meios de construção se retroalimentam.<sup>37</sup>

### As metamorfoses de Augusto: transformações do signo poético

Não é incomum encontrar a poética de Augusto vinculada a uma revisão do sujeito lírico moderno, seja à sua dissolução ou à sua posterior reconstituição fragmentada. “Ad Augustum per Angusta” (1951-52) é o mais citado exemplo dessa intenção:

Onde estou? – Em alguma  
 Parte entre a Fêmea e a Arte.  
 Onde estou? – Em São Paulo.  
 Na flor da mocidade.  
 – Nenhuma se me ajusta.<sup>38</sup>

Flora Sússekind viu em “sos”, de Augusto de Campos, uma resposta bem humorada às “poéticas do eu”, que proliferavam na década de 1970.<sup>39</sup> Esta é certamente uma hipótese eficaz para a leitura dos poemas de Augusto e, portanto, não é de todo surpreendente que Aguilar tenha formulado algo semelhante:

Minha hipótese é que a persistência do concretismo como tema polêmico ocultou este retorno do que foi reprimido na fase ortodoxa do movimento: a subjetividade e o expressionismo angustiante de *Poetamenos* retornam nessas espirais (alegorias da caducidade) que impregnam também os poemas em quadrícula desse último período.<sup>40</sup>

O reencontro do “eu” lírico entre os destroços flutuantes do naufrágio, como vemos em “sos”, não lhe devolve o lugar que antes ocupava. O sujeito não é mais o criador e, portanto, elemento privilegiado

<sup>37</sup> COSTA LIMA. Duas aproximações ao não como sim, p. 122

<sup>38</sup> CAMPOS. *Poesia 1949-1979*.

<sup>39</sup> SÚSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p. 19.

<sup>40</sup> AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 275.

na representação poética. Ao contrário, ele participa, enquanto alegoria do “eu”, do intento hedonista que marca o intercâmbio entre os sistemas sógnicos nas poéticas de invenção. Logo, enquanto alegoria, o “eu” lírico é apenas em parte restaurado.

As metamorfoses sentidas entre línguas, nas transcrições e nas intraduzções, e entre os sistemas sógnicos, visual, sonoro e verbal, alcançam, por um gesto de inspiração antropofágica, as metamorfoses do “eu” lírico, porém não mais oscilantes, frutos de sua angústia constituinte, entre o ser e o não-ser, mas entre a voz humana e a voz animal. O eu lírico do poeta, (con)formado pela imagem da amada, portadora da beatitude, na vida ou na morte, dissolve-se enquanto corpo, vê-se apto à metamorfose na materialidade da linguagem, como observado em *Bestiário*,

o  
poeta  
lagartixa  
no  
escuro  
bicho  
inodoro  
e  
solitário  
em  
seu  
labor  
atório  
sem  
sol  
ou  
sal  
ário.<sup>41</sup>

As metamorfoses sentidas no ponto de vista do poeta, de sua voz, por fim de seu próprio corpo, evocam as “Metamorfoses”, de Ovídio, sugerindo, desse modo, uma teoria da ficção. Uma teoria da ficção na qual a relação opositiva usual entre ficção e realidade deve ser superada, de modo que a “discussão sobre o fictício” recupere uma “dimensão importante”, pois há no texto “muita realidade que não só deve ser

---

<sup>41</sup> CAMPOS. *Bestiário para fagote e esôfago*.

identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional”.<sup>42</sup> Logo, nas metamorfoses, que Augusto promove de uma língua à outra, de um código ou sistema da linguagem a outro, da enunciação do “eu” lírico à sua dispersão, é possível reconhecer uma teoria da ficção onde o fictício não se define por oposição ao real, mas pelo modo como participa da tríade que estabelece com o real e com o imaginário. Isso porque o imaginário não pode se tornar objeto, “não se expressa a si mesmo, mas se desenvolve na interação com outros fatores, que, por sua vez, apresentam diferentes graus de complexidade”.<sup>43</sup> Reconhecemos, portanto, nas metamorfoses de Augusto, uma teoria da ficção que não mais opera a partir do dualismo cartesiano – que descarta as “ficções do espírito”, bem como todo conhecimento fundamentado nos sentidos –, mas em uma terceira via, na qual a linguagem amplia-se consideravelmente à medida que reconhece o que não abarca.

Ao menos dois poemas de Augusto de Campos estão construídos em torno de animais: “O sol por natural” (1950-51) e “Bestiário” (1955). “Entretanto”, continua Aguilar,

as metamorfoses de *Bestiário* ocorrem em condições particulares: não se estendem em um sintagma narrativo (como é o caso tradicional de Ovídio) nem, completamente, descrevem o processo das transformações. Nesse conjunto de poemas, o estruturante é a figura retórica que Augusto de Campos relacionou com o barroco: a logodédalia, figura da descontinuidade e do corte abrupto.<sup>44</sup>

Esta “índole fragmentária, alógica, atemporal, descontínua”, é o “método formal adequado para a *mente* contemporânea”, nas palavras de Augusto de Campos.<sup>45</sup> Não se trata, portanto, apenas de anular a dualidade do signo, cindido entre significante e significado, mas de multiplicar, pela lógica associativa que o conforma, as possibilidades de significação em uma linguagem ampliada, onde as dimensões sonora e visual atuam cotidianamente.

Para identificar um poema de invenção, não basta verificar a presença frequente de metáforas que promovem o intercâmbio entre o

<sup>42</sup> ISER. *O fictício e o imaginário*, p. 14.

<sup>43</sup> ISER. *O fictício e o imaginário*, p. 220.

<sup>44</sup> AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 284.

<sup>45</sup> CAMPOS. *Verso, reverso, controverso*, p. 192-193.

código verbal e os demais códigos sógnicos, que, por estarem diretamente relacionados aos sentidos, colocam-nos aquém ou além da representação, como vemos no poema “Corsom”, de 1958. Se assim fosse, Cabral, autor de uma poesia adjetivada “seca” e “cartesiana”, não poderia participar dessa poética. Para identificar um poema de invenção, é preciso notar a maneira como ele questiona o signo. A aproximação entre os sistemas sógnicos é apenas parte de uma poética que tem por finalidade a ampliação da linguagem pela resistência que oferece às suas soluções mais fáceis. Essa intenção é bastante evidente no poema “Ad marginem”, publicado em *Não*, em que se lê automaticamente a primeira fileira, enquanto a segunda, nota Costa Lima, “ao contrário, exige o constante deslocamento do olho à primeira margem”.<sup>46</sup>

“Ad marginem”

do nada	do ninguém
inascível	nasce
o difícil	fácil
l	que me ex
pulsa	outra vez
ao	im
possível	fim
do vácuo	do vício
e reverte	ao início
do ninguém	do nada <sup>47</sup>

Jakobson, refletindo sobre a semiologia de Peirce, notava que a divisão entre *index*, *ícone* e *símbolo* articula variações da tríade estática – *signum*, *signans*, *signatum* – que vê “a essência dos signos, e especialmente dos signos verbais, em sua estrutura necessariamente dupla”.<sup>48</sup> Por isso, a distinção entre os signos auditivos, dispostos no tempo, e os signos visuais, dispostos no espaço, não satisfaz o conjunto de questões postas pela poética de invenção. De fato, a real inventividade não está em formalizar sistemas sógnicos, mas em confirmar pela produção de um efeito de presença a primazia do código verbal ao reconhecer, de modo paradoxal, o seu limite.

<sup>46</sup> COSTA LIMA. Duas aproximações ao não como sim, p. 127.

<sup>47</sup> CAMPOS. *Não*: poemas, p. 12.

<sup>48</sup> JAKOBSON. *Essais de linguistique générale*, p. 94. Cf. PEIRCE. *Écrits sur le signe*.

Particularmente instigante é o poema “canção noturna da baleia”, de 1990, no qual Augusto confronta a “brancura do cachalote”, que, como diz Ismael no romance de Melville, produz um “inominável horror”, “misterioso” e “inefável”. A brancura do cachalote não apenas lembra o horror produzido em Mallarmé pela página branca, mas, ao ser aproximada do debate travado no final da década de 1910, entre Ródtchenko e Maliévitch, sobre a brancura do branco e a negrura do negro, alude aos desafios postos ao concretismo pelas impressões proporcionadas tanto pela página branca, que só ganha vida quando é preenchida, como pela página finalmente preenchida, folha-morta, que, porém, ganha vida ao ser lida.<sup>49</sup> Desse modo, não são apenas as metamorfoses do sujeito que se evidenciam na sobreposição das vozes do poeta e da baleia, representada por uma sequência de “*m*”s que evocam, devido a sua singular tipografia, as ondas do mar. Entre o murmúrio noturno do mamífero marinho lemos:

a brancura do branco  
 a negrura do negro  
 Ródtchenko Maliévitch  
 o mar esquece  
 Jonas me conhece  
 só Ahab não soube  
 a noite que me coube  
 alvorece  
*call me Moby*”.<sup>50</sup>

“Em ‘walfischesnachtgesang’”, comenta Aguilar, “o sujeito se transforma em pura intensidade animal. [...] Não há um retorno ao sujeito, porque este não é nunca um ponto de partida, mas sim o espectro que o prisma da palavra poética pode compor”.<sup>51</sup>

A representação alegórica, ou metafórica, pode ser, portanto, aproximada de um modelo de conhecimento tópico e inventivo que veicula uma poética própria. A intercessão dos códigos verbal, vocal e visual, é, na poética de invenção, entendida como ampliação e consequente

<sup>49</sup> SÜSSEKIND. Coro a um.

<sup>50</sup> CAMPOS. *Despoesia (1979-1993)*, p. 113.

<sup>51</sup> AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 306.

confirmação do primado do semântico. De fato, embora participem desta empreitada o espaço, a cor e o som como elementos constitutivos do signo poético na poesia de invenção, não basta reconhecer, como fez Pound, a dimensão imagética visual (fanopéia), sonora e rítmica (menopéia) e significante ideal (logopéia) da poesia embaralhando, de modo lúdico, a profusa variedade de signos. Se tal procedimento é parte do afazer do poeta de invenção, a sua prática não apenas amplia o código verbal pela incorporação de outros sistemas signícos, mas o confirma ao reconhecer a sua primazia. À primeira vista, a constatação pode parecer contraditória, uma vez que a ampliação do código verbal termina por, estabelecendo sua primazia, reconhecer os seus limites. Observando-a com maior cuidado, vemos que a constatação favorece o questionamento das distinções, tidas como muito naturais, entre os sistemas signícos, e, portanto, entre os sentidos. Logo, a poesia de invenção pode ser identificada pelo tratamento que dá ao signo linguístico, pela concepção metamórfica do signo, que verticaliza a história da poesia rompendo como a sua linearidade.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo Moises. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BLUMENBERG, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Trad. Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CAMPOS. Intradução: Salamandra de Gôngora. *Musa Rara: Literatura e Adjacências*, 3 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/intraducao-salamandra-de-gongora>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

CAMPOS, Augusto de. Bestiário para fagote e esôfago. In: \_\_\_\_\_. *Poesia é risco: Antologia poético-musical de O rei menos o reino a Despoemas*. Rio de Janeiro: Polygram, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia (1979-1993)*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de. *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo: ARX, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Não: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas cidades, 1979.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta: memória e desmemória. In: \_\_\_\_\_. *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 70-90.

CAMPOS, Augusto de. Pontos – periferia – poesia concreta. In: PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas cidades, 1975. p. 17-25.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS. Intradução: Salamandra de Gôngora. *Musa Rara: Literatura e Adjacências*, 3 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/intraducao-salamandra-de-gongora>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

COSTA LIMA, Luiz. Duas aproximações ao não como sim. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora. (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; 7 Letras, 2004. p. 116-129.

CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Bollingen Foundation, 1953.

DELEUZE, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale: rapports internes et externes du langage*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. “Pirlimpsiquice” e o teatro impossível de teatro. *Revista USP*, São Paulo, n. 72, p. 121-128, 2007.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. *Maranhão – Manhattan: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

MAZZEO, Joseph Anthony. Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence. *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, New York, p. 44-59, 1964.

MAZZEO, Joseph Anthony. A Seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry. *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, New York, p. 29-43, 1964.

PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe: rassembles, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Paris: Seuil, 1978.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: AMÉRICA Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 161-68.

SARDUY, Severo. Rumo à concretude. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*: Signância quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 117-126.

SISCAR, Marcos. A crise do livro ou a poesia como antecipação. In: STERZI, Eduardo. (Org.). *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006. p. 115-135.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. São Luís: [s.n.], 1979. v. 302-304, p. 23.

SÜSSEKIND, Flora. Coro a um: notas sobre a “canção noturna da baleia”. In: STERZI, Eduardo. (Org.). *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006. p. 49-92.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989.

# Resenhas





**CHAVAUD, Frédéric; RAUCH, André; TSIKOUNAS, Myriam (Org.). *Le sarcasme du mal*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016.**

Soumaya Midouch

Université Ibn Tofail, Kénitra / Maroc

soumayamidouch@yahoo.fr

Recebido em: 5 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 7 de março de 2017.

Une rétrospective du « Mal » dans tous ses états, c'est bien ce que nous propose le livre intitulé *Le sarcasme du mal*, publié sous la direction de Frédéric Chauvaud, André Rauch et Myriam Tsikounas, dans la collection « Histoire », aux éditions Presses Universitaires de Rennes, 2016. Le Mal y est scruté jusqu'aux moindres détails, et dans tous les espaces, même là où il est le moins attendu. Allant de l'ordinaire jusqu'à dévoiler l'intime, passant par l'excessif et enfreignant l'art du beau jusqu'à atteindre le sarcasme, le livre retrace l'Histoire de la cruauté depuis le Moyen âge jusqu'à nos jours.

L'Histoire de la cruauté, c'est d'abord une Histoire linguistique, sémantique en l'occurrence, celle des mots et de leurs sens et que nous découvrons en diagonale à travers la lecture des différents textes. Mais si le mot « mal » figurant dans le titre acquiert une acception plus générique en les regroupant, le livre met en exergue celui de « cruauté » et de « violence » en les alternant à quelques endroits et en les distinguant à bien d'autres.

L'Histoire des mots est indissociable de celle des mœurs sociales, elles-mêmes intimement liées à l'Histoire institutionnelle (juridique, ecclésiastique) en termes de pratiques et de droits acquis, et à l'Histoire

des idées. Un va et vient permanent entre ces divers domaines d'influence réciproque, dans l'Histoire de l'humanité, plutôt de la cruauté.

Cette Histoire de la cruauté est, surtout, une histoire de résistance. Celle des femmes battues, malmenées... par les hommes dans le cadre de la vie conjugale. La famille, premier territoire où sévit le Mal, donne lieu à tout type de crimes atroces (homicide, parricide, inceste, viol...). Elle est aussi celle de toute une procédure judiciaire mais aussi médiatique et scientifique en quête, chevrotante, confuse, sexiste, inégalitaire et non loin des préjugés qui ont tendance à légitimer la violence, d'une définition saisissable et non réduite au simplisme du « portrait cruel ».

C'est une Histoire qui n'épargne pas les enfants. Cette forme de cruauté mise en avant notamment par la littérature de jeunesse et reconnue par les psychiatres est rarissime, certes, mais dont la réalité ordinaire n'échappe pas à l'atrocité. La littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle en offre un témoignage frappant, illustrations à l'appui, à des fins, croyait-on éducatives. La cruauté y est « conçue comme une mécanique de dressage » (p. 80) en variant les dispositifs de fond et de forme, et en donnant à voir une multiplicité de supplices.

La cruauté envers les enfants, lorsqu'ils sont placés en statut de victimes se retrouve fortement liée à la sexualité et dans des états moindres à l'assassinat. Dans le domaine de l'éducation, la cruauté devient synonyme de châtement corporel et de brutalité. Une brutalité à laquelle se soumet impitoyablement, depuis des décennies, l'espace environnemental dans toute son ampleur et en la personne de ses composantes animales et végétales, sous formes d'actes abusifs. Dans tous les cas, la résistance et le refus de la violence dans toutes ses formes, visant sa répression, a constitué un moteur d'évolution, non sans complexité, des pratiques sociales, culturelles et législatives à travers les époques.

De la cruauté ordinaire, on passe à la cruauté passion, la passion de la cruauté dans tous ses éclats. La cruauté est donnée en spectacle dans cette seconde partie du livre. Elle est plus que violence. Elle est plaisir intense qui se veut durable dans la destruction voire la réduction à néant de l'être-ennemi. Là encore, nous assistons à une découverte, à travers le temps et l'espace, des pratiques cultivées, mises en œuvre depuis la Renaissance, et qui les donne à voir dans tous leurs excès (mutilation imposée ou volontaire, déshonneur, martyr, violence des discours confessionnels, guerre, crime rituel, violence psychologique). Ce qui est visé, c'est bien l'Homme dans sa grandeur, ses idéaux, sa dignité et donc

son identité. Le contexte de la guerre est mis en avant pour évoquer une cruauté à laquelle seul le pouvoir d'une justice acharnée peut faire face (procès de Pleumartin).

Il est question enfin, dans la troisième partie du livre, des images représentatives de la cruauté (dessins, photos, reportages, films, théâtre). Des images où sont exhibées notamment, les sauvageries et les atteintes à l'intégrité physique. La cruauté y est certes vivement montrée du doigt, démasquée même quand elle est dissimulée derrière la culture, la civilisation et le raffinement. Néanmoins, à la cruauté des images s'ajoute celle de les montrer.

Il faut dire que le Mal comme comportement ou comme sentiment a varié selon « les individus, les sociétés, les époques et les formes d'expression » (p. 237) et j'ajouterai les sensibilités. Mais si à travers ces éléments et en les traversant « les comportements qui ont changé, les discours sur les gestes, les mots ou les situations [pour le rendre] intolérable » (Quatrième de couverture), il n'en demeure pas moins que le Mal, dans toutes ses formes, son instabilité, persiste avec sarcasme. Il se nourrit, dans sa créativité et dans son évolution de celles de l'Homme, son ultime source d'inspiration.

Lire *Le sarcasme du mal* offre au lecteur un voyage dans le temps et l'espace, mais non sans développer chez lui ce regard lucide sur ce qu'est le Mal et ce, grâce à un travail colossal de documentation, d'analyse critique, de chiffres, et de dates et qui place le Mal dans une chronologie des faits où l'exemple réel ou de fiction est roi. Ce qui le rend en retour, indispensable à tout travail de recherche en la matière.



**GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. (Coleção Entrecríticas)**

Rafaela Scardino

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo / Brasil

rafaelascardino123@gmail.com

Recebido em: 8 de agosto de 2016

Aprovado em: 18 de janeiro de 2017

A questão das vidas que devem ser preservadas e daquelas que serão relegadas ao apagamento é um tema que vem pautando significativamente a produção intelectual contemporânea, e ganha contornos muito instigantes nas análises feitas por Gabriel Giorgi em *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*, obra lançada recentemente pela Rocco como parte da coleção Entrecríticas, coordenada por Paloma Vidal. O livro, dividido em quatro capítulos, aborda a discussão sobre biopolítica na literatura latino-americana das últimas décadas, através das figurações animais que perpassam os textos a serem analisados ao longo do volume.

O autor, logo na introdução do livro, nos fala de um reordenamento das relações entre animais e humanos nas produções literárias de nosso continente a partir da década de 1960: o animal deixa de representar a “natureza”, que deve ser combatida em nome da “civilização”, para, ainda em suas palavras, passar a “*funcionar de modo cada vez mais explícito como um signo político*”.<sup>1</sup> O animal trazido à discussão por Giorgi nos dá a ver, nas narrativas por onde circula, as hierarquias que se abatem sobre os corpos. Há, diz o autor, um deslizamento entre o animal e o vivente, encenado nos textos eleitos para análise, que deixará descobertas

---

<sup>1</sup> GIORGI. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*, p. 10, grifos do original.

as relações que se estabelecem entre as vidas que devem ser protegidas e aquelas que se destinam ao abandono.

O primeiro capítulo, intitulado “Os animais desaparecem: ficção e biopolítica menor”, traz uma perspicaz leitura do conto “Meu tio o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, em diálogo com produções argentinas da mesma época, como o *Bestiário*, de Julio Cortázar, e o *Manual de zoologia fantástica*, de Jorge Luis Borges. Diferentemente de leituras já canonizadas do conto rosiano, que enxergam no narrador a permanência, ou o resgate, de uma cultura ancestral que se perde com os progressos supostamente civilizatórios, Giorgi vê no narrador do conto um ente caracteristicamente moderno, como força de trabalho que já perdeu suas relações de pertencimento a qualquer lugar ou agrupamento humano. Assim, o narrador não reafirmaria uma cultura tradicional em oposição à modernidade, mas traria inscrito em seu corpo um corpo em devir entre a animalidade e a humanidade, “um fazer variar a partir das novas regras de jogo próprias da modernidade”.<sup>2</sup> Esse vivente, numa indefinição entre humano e animal, expõe, segundo o autor, uma “lógica de variações” que traça as coordenadas de uma nova comunidade possível, que não parta mais da premissa do pertencimento e da identidade, mas uma comunidade que, tal como o narrador, esteja em devir, reconfigurando as noções mesmas do comum. Outro ponto inovador da análise de Gabriel Giorgi sobre o conto de Rosa são as relações linguísticas estabelecidas pelo falar do narrador, ou melhor, as indeterminações entre palavra e voz que a constituem, inscrevendo “o animal como o barulho na língua”.<sup>3</sup> O barulho faria parte do que escapa ao mundo público, político e (bio) politizado. Os sentidos que se mobilizam, então, ultrapassam a questão do entendimento e instalam na língua uma indeterminação repleta de potencialidades, que teriam a capacidade de redefinir os limites da compreensão e do comum na linguagem.

Já o segundo capítulo volta-se para a obra de Clarice Lispector, em especial para os volumes *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*. Em sua análise de *A paixão segundo G.H.*, Giorgi põe em discussão a proximidade humano/animal, analisando como questões de classe e raça interseccionam-se com as figurações da animalidade, deixando claras contiguidades entre corpos humanos menores e corpos animais. O espaço

---

<sup>2</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 59.

<sup>3</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 83, grifos do original.

interior, doméstico, torna-se espaço político, ou melhor, biopolítico, aproximando e distanciando “os corpos da narradora, da empregada e do animal; os corpos da proprietária – o corpo ‘próprio’ – e o das invasoras”,<sup>4</sup> que deverão ser assimilados, apropriados pelo ordenamento docilizador e civilizatório cuja figura-chave é, a princípio, G.H. A escrita de Clarice, afirma Giorgi, contesta e disputa sentidos estabilizados para os viventes, as balizas que demarcam limites entre os corpos. Na obra clariceana, afirma o autor, a vida é “espaçamento, adesão e desvio; variação e impropriedade”.<sup>5</sup> Ao analisar *Água viva*, por sua vez, o autor se volta para a conhecida frase “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’”,<sup>6</sup> colocando em cena as indeterminações e o informe que caracterizam esse “bio” clariceano, que “é o inapropriável, o impróprio, o que não pode ser reduzido ou codificado sob o signo da propriedade, do sujeito, do social ou do humano”.<sup>7</sup>

Entre o segundo e o terceiro capítulos, demarcando um ponto de virada no livro, Giorgi faz um excuro para analisar o recurso do advogado Sobral Pinto aos direitos dos animais, na defesa de um dos presos políticos envolvidos na Intentona Comunista de 1935. Antes da criação da ONU e da elaboração da Declaração Universal dos Direitos Humanos em 1948, Sobral Pinto recorre ao Decreto de Proteção dos Animais, promulgado por Getúlio Vargas em 1934. Assim, movimentando os limites entre animal e humano, Sobral Pinto desloca as diferenciações biopolíticas que estão no cerne do poder soberano. A análise de Giorgi destaca a coincidência entre o ato legal de borramento deste limite e o aparecimento, pouco tempo depois, das obras de Rosa e Clarice, que se valem de mecanismos semelhantes, ainda que no terreno estético.

O terceiro capítulo do livro, “A lição animal: pedagogias *queer*”, nos traz três “lições” a partir das obras do argentino Manuel Puig, do brasileiro João Gilberto Noll e da uruguaia Marosa di Giorgio. Nesse capítulo, as sexualidades desviantes, costumeiramente associadas, em tom negativo, à animalidade e à monstrosidade, serão analisadas como ícones de uma nova fronteira no uso dos corpos e na contestação ao

---

<sup>4</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 105.

<sup>5</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 127.

<sup>6</sup> LISPECTOR. *Água viva*, apud GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 133.

<sup>7</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 134.

ordenamento biopolítico da reprodução, pois, escreve o autor, “*sair do gênero normativo é sempre, em alguma medida, sair da espécie*”.<sup>8</sup> O animal, em Puig, seria um umbral de “desfiguração” do humano, num corpo que perde os contornos daquilo que, demarcando sua humanidade, garantia sua pertença às vidas por preservar. Desse modo, o corpo do homossexual e o do prisioneiro político animalizam-se numa ambivalência “onde a fronteira entre a vida e a morte se torna indeterminada, e por isso mesmo política”.<sup>9</sup> Já na obra de Noll, ao analisar o romance *Acenos e afagos*, Giorgi aproxima a fluidez entre gêneros presente na narrativa da ilegitimidade de uma fronteira interespecie. Fora das circunscrições de gênero e espécie, os corpos de Noll abdicam do próprio, apresentando uma corporalidade aberta, nômade. O corpo, em Noll, é encarado “como tecido de relações mais que como entidade voltada sobre si mesma; o corpo, enfim, como crítica – e não como suporte – da individualidade”.<sup>10</sup> Os relatos contidos nos *Misales*, de Marosa di Giorgio, destaca o autor, são de uma heterossexualidade restrita, abalada, no entanto, pela presença animal. Tal como no romance de Clarice Lispector, novamente estamos lidando com um mundo doméstico, familiar, mas inundado de um desejo que defronta os limites que lhe são tradicionalmente impostos. Nesse contexto, os animais, um terceiro elemento sempre presente nas relações entre as personagens masculinas e femininas dos relatos, interrompem, afirma Gabriel Giorgi, não apenas as fronteiras entre espécies, mas também entre gêneros, fluidificando as performances masculina e feminina que se apresentam, no registro do humano, fortemente demarcadas. Os corpos humanos, em relação com os dos animais, perdem seu contorno definido, apresentando-se num desbordamento múltiplo. Isso, escreve o autor, não se deve apenas à presença animal, mas também à sexualidade, “como se o sexo empurrasse os corpos para uma borda onde se tornam indefinidos, se tornam secreções, pontos de intensidade, zonas de sensação, mas não organismos nem corporalidades legíveis”.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 159, grifos do original.

<sup>9</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 172, grifos do original.

<sup>10</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 190.

<sup>11</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 195-196.

Por fim, o quarto capítulo do livro analisa a narrativa *La ciudad de las ratas*, do argentino Copi. Nesse texto em que ratos e humanos subalternizados estabelecem uma aliança contra a dominação por outros humanos, encontramos a encenação do não cidadão como mais próximo do animal que do humano: “estes humanos são como nós”, afirma um dos ratos da narrativa de Copi, “a prova: são prisioneiros de humanos”.<sup>12</sup> O animal, reitera Giorgi, “serve à cultura para contestar *mecanismos ordenadores de corpos*”.<sup>13</sup> O texto de Copi encenaria uma comunidade que abdica do humano como índice de pertencimento, abrindo-se para a heterogeneidade de corpos viventes “contra a ordem de uma cidadania fundada na violência da lei”.<sup>14</sup> Esses corpos supérfluos, humanos e animais, deslocam os ordenamentos de instauração da cidadania e do pertencimento, desafiando e criando uma nova possibilidade de políticas do comum.

O contundente livro de Giorgi se encerra com uma coda em que se retomam e aprofundam as questões colocadas pelos textos analisados à noção de indivíduo e àquela que aproxima vida e propriedade. Os corpos que resistem às demarcações, e se abrem para aquilo que transborda o indivíduo, são “a uma só vez pré-individuais e múltiplos: têm lugar ali onde são irreduzíveis ao contorno demarcado e delimitado do individual”.<sup>15</sup> A capitalização da vida, processo de que os animais são vítimas e testemunhas, chega ao humano, à vida e ao corpo entendidos como “próprios” e, por isso, apropriáveis. Contra tal ordenamento, o livro de Gabriel Giorgi se propõe a pensar a literatura e a cultura como práticas fundadoras de outras lógicas possíveis, buscando delinear novas configurações do comum e das relações entre viventes, sejam humanos ou animais.

---

<sup>12</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 207.

<sup>13</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 211, grifos no original.

<sup>14</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 215.

<sup>15</sup> GIORGI. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica, p. 224.