

DA SACRALIZAÇÃO DO LEITOR AO SACRILÉGIO DO REAL:

proposta de leitura de
«Le sang d'agneau»

Lea Selma Amaral *

«L'oeuvre d'art est un crime»

GRIVEL

«De cet envahissement de la réalité par le merveilleux surgit un pays très vaste, où le témoin, assez habile pour observer sans faire fuir par trop d'attention les éléments fantasmatiques, pourra se promener avec fruit: il y verra comment naissent avec les oeuvres d'art les objets singuliers, et les monstres autour de lui s'incarneront des soupirs que l'homme, aux minutes orageuses de son existence, laisse descendre comme des bulles velues vers le peuple tiède et muet des animaux».

Mandiargues

A Cláudio da Cunha Pimenta, agora que sentinela sou do seu vulto negro, que em meu rumo vem mostrar a sua dor plantada nesse chão.

Minha leitura gira em torno do conto «Le Sang de l'agneau (O Sangue do Cordeiro, do livro «Le Musée Noir» (O museu negro).¹ Seu autor, André Pieyre de Mandiargues é francês e este-

* Monitora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

1. MANDIARGUES, André de — **Lé Musée Noir**, Paris, Gallimard, 1946.

ve de certa forma ligado ao grupo de artistas encabeçadores do movimento surrealista na França. Seu suporte de leitura vem sobretudo da literatura alemã. Seguiu intensa pesquisa arqueológica nos países do Oriente, o que influenciou bastante os cenários dos seus contos, sobretudo O Sangue do Cordeiro. Por ser um texto de difícil acesso, devido a publicação escassa e ainda por estar escrito num francês «dos demônios», para usar a expressão da Professora Ruth Silviano Brandão Lopes, resolvi anexar uma espécie de resumo do enredo do conto. O resumo foi feito pela referida professora, a quem devo agradecimentos pela disponibilidade e pela orientação eficaz e amiga. Esclareço ainda que meu texto foi escrito originalmente em francês, por ser trabalho apresentado em curso de Literatura Francesa. Trata-se pois, de apenas uma versão.

«Tentaremos um resumo do conto, correndo o risco de empobrecê-lo, já que há passagens em que se misturam o real e o onírico, de tal forma que o leitor permanece na dúvida quanto a seu sentido literal

Marceline Cain era a filha mal-amada do Sr. e da Sra. Cain que viviam fora da França; sendo ele, o pai, o engenheiro e construtor de trens da região onde moravam. Até a idade de 14 anos, Marceline nunca tinha amado a nada e a ninguém, salvo a um coelho gordo a quem dera o nome de Souci. Ela gostava de abraçar e correr com Souci, sentindo-o vivo junto a seu corpo quase nu.

Um dia a Sra. Cain levou a filha à cidade para fazer compras. Na volta, Marceline observou e guardou na lembrança algumas coisas que lhe chamaram a atenção: um galpão onde ela viu três peixes enormes, sacrificados pela garganta; os matadouros do açougueiro Pétrus, um negro alto que a olhava com insistência; o cabaret «Corne de Cerf», onde havia música e pessoas barulhentas.

Chegando em casa, após o jantar, a família reunida comeu um guisado de carneiro — como informaram a Marceline. Tal informação, contudo, era falsa, pois na verdade tinham eles comido o coelho Souci, pois os pais de Marceline chegaram à conclusão de que a filha já estava muito crescida para ter tanto apego a um animal. Marceline, sabendo da verdade, subiu para o

seu quarto, onde trancou-se a chave, ficando horas sentada numa poltrona, olhando a lua, pensando em Souci e na morte, inclusive na de seu próprio irmão, morto há dois anos. O quarto dos pais ficava ao lado do seu e ela escutava com desgosto, risos e ruídos que vinham daí. Quando Marceline se desligou desses sons, ela se viu fora da poltrona, transposta a janela, e, finalmente, no jardim de sua casa, sem saber como chegara lá, de camisola sobre a pele. Ela se sentia dividida e se observava como se fosse outra pessoa.

Nesse estado duplo, ela foi andando até chegar ao cabaret «Corne de Cerf», que estava barulhento como sempre. Lá, diante de uma orquestra infernal, dançava e cantava o negro Pétrus, que, vendo Marceline, parou de cantar, segurou-a pela cintura e levou-a para o matadouro, onde ele guardava e matava carneiros. Quando os animais começaram a balir, a menina sentia que via um espetáculo proibido para os adultos, uma festa magnífica e um pouco suja. O negro atacou Marceline e lhe disse que ela era um pequeno cordeiro nas mãos de um açougueiro negro, cujo trabalho era tirar sangue. Pétrus, enfim, acabou por cair sobre ela, que quis gritar, mas sentiu que de sua boca saía um verdadeiro balido. Marceline desmaiou e não sentiu seu corpo, nem nada que o negro lhe impingiu. Quando ela se recuperou, estava sobre um monte de cadáveres. Ela se levantou e o negro estava pendurado numa corda.

Voltando para casa e entrando no quarto de seus pais, viu-se com a grande faca do negro em suas mãos. Mais tarde ela se encontrou em seu quarto, a casa cheia de guardas, por causa do crime. Ninguém duvidava de que o assassino era o negro, que teria se enforcado depois.

Marceline foi acolhida pelas religiosas francesas, antes de ser mandada para a França sendo muito amada pelas freiras e pelas órfãs e lhes diz que ela é um **cordeirino ensanguentado**. Convém ressaltar que o texto mostra, tanto a morte do negro quanto a dos pais de Marceline, de forma ambígua.»

A percepção dessa metaforização não pode ser descrita num resumo, devendo submeter-se a uma leitura simbólica, o que aparece, como tentativa, na leitura que se segue.

Este trabalho tratará da problemática, elaborada no texto, do real e da multiplicação do real, na sua imediata relação com o leitor. Trata-se de explicar um pouco, o mecanismo de uma prática produtiva que pretende dar ao seu leitor acesso e figuração às suas representações interditas, através de um complicado jogo de substituições, invasões, de sutis trapaças. Gostaria de levantar alguns dos mecanismos utilizados por esta prática produtiva, para expulsar o corpo repressivo que se situa na realidade de um leitor contemporâneo, inscrito num espaço múltiplo das sociedades industriais.

Mandiargues parece esboçar alguma coisa sobre o real no prefácio do livro «Le Musée Noir», no qual se encerra o conto.

«O panorama traçado pelos sentidos na consciência do homem é uma tela pouco sólida, perfurada a cada segundo, sacudida pelos turbilhões, e ela cega somente aqueles que procuram exatamente nada ver além de seu mediocre ready-made». ²

O autor imprime no leitor a consciência da mesquinhez do mundo fabricado, ou ainda, de todo o mundo pré-fabricado que ele — leitor — consome e a fragilidade do homem frente a tudo o que não pertença a esse mundo: isto porque ele não pode fabricá-lo, o produtor lhe é desconhecido, sombrio, inacessível, logo, aos seus olhos, sobrenatural. O mais engraçado é que o contato possível com esse mundo sobrenatural é um contato corporal; feito através dos sentidos, da sua estranha força.

Fica estabelecida, pois, uma valorização sobrenatural do homem — um contato corpo a corpo com o sobrenatural — em detrimento dos objetos por eles produzidos, ou seja, é esse o primeiro passo para conduzir o leitor a enxergar o seu próprio real em pedaços. Tal operação, entretanto, parece ter uma ressonância histórica, cultural: aquela bíblica, onde vem dito: «Lembra-te homem que és pó e em pó hás de tornar»; posição da-

2. Idem, *ibidem*, p. 9.

queles pobres cegos, que só enxergam o seu poeirento ready-made.»

Trata-se, aqui, de uma luta dos sentidos; é preciso não enxergar, apenas, o seu ready-made, mas conhecê-lo, após tê-lo enxergado, não no seu limite concreto, palpável, perecível, e sim na sua fabricação, tocando exatamente a ordem do sobrenatural.

Para conhecer a sua submissão, a sua redução a pedaços pré-fabricados da realidade, a pó, a cinza, o leitor será colocado numa posição suprema, aquela do produtor. Essa hora, diz Mandiargues, «é então a hora de vidência, é também a hora da cegueira, as duas figuras absolutas do que às vezes nomeamos de misticismo».³

O sagrado, o místico, o transcendental é lembrado ao leitor, mas para que numa primeira fisgada, numa primeira olhada, ele esqueça o seu sentido e com isto deixe de ser pó, única condição para que, num segundo momento, ele se desloque do seu ready-made, nomeando-o poeira, lixo, cinza, resto!

Entretanto, o cotidiano, o ready-made do leitor é aquele do qual afirma Mandiargues:

«Na maior parte do tempo a atividade mecânica continua a caminhar sobre os buracos percebidos nos quadros, a passos enferrujados. Esses quadros, às vezes se ligam à feiúra e ao horror, mas tornam-se aceitáveis pelo respeito às leis da casualidade e ao conformismo banal através dos quais eles se apresentam.»⁴

Ora, não é exatamente através dessas leis de casualidade que o retrato de Marceline é descrito? Diz-se no texto:

«Foi dito que ela estava cheia de cinzas, de areia e de sangue. Tinha um pequeno rosto estreito, triangular, testuda, dois olhos castanhos bem escuros, com traços amarelados, marcantes sobretudo devido ao desenvolvimento de-

3. Idem, *ibidem*, p. 9.

4. Cf. citação 2, onde o autor fala dos buracos que constituem o panorama construído na consciência do homem. MANDIARGUES. Op. cit., p. 17.

sordenado da pupila, uma boca que dificilmente ficava fechada, lábios finos sempre abertos devido os dentes muito pontudos, pouco pêlo, mas com cabelos grandes, cinzentos, com reflexos vermelhos como do nevoeiro de fábrica, ondulando nas costas, caindo pelo pescoço magro deformado pelos gânglios.»⁵

Geometricamente descrito, detalhadamente recortado, obediente às leis da causalidade, esse retrato esconde em si um valioso discurso: aquele, policial, da escola do Sr. Lombroso. Aquele «*hommo criminalis*», criminoso nato que, fisicamente, seria reconhecido por ter determinada estatura, tal tipo de crânio, tal consistência de mandíbula, tal tipo de orelhas, tal tamanho de braços.⁶

A crença em tipos criminosos existiu numa época em que se tinha por fito sacralizar o criminoso. É uma resposta social frente a sua própria ordem: o excesso de violência aplicada no social sobre o indivíduo provoca uma reação e, quando essa reação se torna visível, ela fica perigosa, podendo alterar a estrutura social. Para eliminar o perigo, às vezes, a sociedade recorre a processos de exclusão do mal sob a forma de um bode expiatório em que se transforma esse elemento destacado e destacável do social.

Mandiargues entra nesse jogo exatamente no momento em que se perguntaria: Não seria contraditório fazer o leitor ler o conto e assim eliminar (conhecer) o seu ready-made e ao mesmo tempo usar como modelo de tal projeto-conto um retrato falado desse próprio ready-made?

Não, responderia ele, porque, na verdade, ao diferenciar os homens entre aqueles que só vêem o seu ready-made e os outros que abrem portas, janelas para enxergar o além, ele já escolheu como tratar o leitor: sacralizado, ele vai se esquecer como médico, cego e, dessa forma, poderá conhecer a sua cegueira: a banalidade vivida cotidianamente.

5. MANDIARGUES, op. cit., p. 17.

6. COHEN, Dubois. «Estructura de la novela policiaca» In: **Estruturalismo y marxismo**, Barcelona, ed. Martinez Roca, 1969.

Mas, por que, exatamente, transformá-lo, ele, leitor, nesse criminoso? Em primeiro lugar, para iludí-lo, fazer com que ele pense que ele está vivo, que pode agir, pois, ao sacralizá-lo o autor já o assassinou. Em segundo, porque quer lembrar-lhe porque o matou, porque o sacralizou, para que ele esquecesse que era pó pecador, criminoso — para que curiosamente, fosse um bode expiatório que soubesse de sua função.

Por isso, não é nada espantoso para o leitor ver-se exilado de seu lugar mediocre, já que deve abandonar o seu pobre ready-made, para viver o texto, ser leitor e ver-se de volta, no texto, como retrato no personagem, uma pobre menina, retrato descrito que é preenchido de cinzas, como é Marceline. Dessa forma ele poderá melhor julgar sua posição real e quem sabe será sua vez de utilizar a palavra de seu signo criminoso, para assassinar essa verdade que o esmaga.

Seriam talvez essas as portas que o texto abriria ao leitor quando ele detectasse as cinzas, ou como ainda diz Mandiargues:

«O carvão, a areia, a fuligem, o gesso, o vidro, a neve, a lã, o ouro, o ferro, o chumbo, a madeira, a nata, o sangue, o pão, o leite e o vinho; todas essas matérias simples ou compostas»⁷ e fosse capaz de saber a sua mesquinha origem, a sua construção simbólica que lhe entre, perfura os poros. Seria possível então compreender «o pavor que provoca o sangue expelido pelo hímen rasgado, que vem «da morte» do pai e da mãe abolidos juntos da memória da menina, na ruptura violenta das disciplinas familiares.»⁸

A ordem assassinada desse real, rompida através de cortes que a multiplicam, a dessemینam e que é praticada pelo autor sobre o leitor nos leva a questionar, a relacionar as figuras desse modelo real — aquele de ordem policial — com esse leitor criminoso tão desejado pelo autor. Trata-se aqui de ver o porquê dessa repetição em diferença, obedecendo àquilo que diz Deleuze:

7. MANDIARGUES. Op. cit., p. 11.

8. Idem, ibidem, p. 11

Na repetição compreende a diferença como a variante essencial que a compõe, o deslocamento e o disfarce a constituem por uma diferença, ela própria, divergente e deslocada.»⁹

Tentaremos ver, pois, como que através dessa repetição mascarada por deslocamentos críticos do modelo, chega-se a uma repetição que «faz» a diferença.

II

Marceline Cain vai passar de morta — operação aberta pelo narrador, que a faz surgir como retrato (corpo ausente, em negativo, logo morto) — a matadora da qual será a narradora: eu sou um cordeirinho ensanguentado. E será ela quem como matadora «contará uma bela história que faz arrepios no meio da noite: uma história de pele e sangue.» Vamos entretanto ao mecanismo que permite esta falta capital, essa transgressão audaz do esquema narrativo.

Primeiramente, Marceline não passa de um retrato falado. É um corte fixado pela palavra do narrador, que nesse momento pode ser inscrito na ordem de um mundo, onde a fixação de um provável — o retrato feito de palavras — traduz uma necessidade que tem a ver com a ordem de um mundo que acha e precisa sempre, de um corpo para preencher essa ortografia falada. Processo corriqueiro, inserido nos cânones de um inquérito policial, no qual a preocupação sumária é a de reconstituir — eliminar a cena do crime, através da recuperação-fabricação do corpo do criminoso. Nessa ordem recupera-se o sujeito perdido da vítima e a ameaça que essa pedra traz consigo. O lugar do retrato, nesse mundo, é casa vazia¹⁰ que deverá ser preenchida por um sistema de provas, de índices, de objetos póstumos.

E, por que esses elementos, esses índices estão misturados de forma tão grotesca? Vale dizer que ainda há um índice para completar o ciclo do retrato: a areia. Ora, ela vai estar ligada ao

9. DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968.

10. Casa vazia: para maior esclarecimento do termo cf. em DELEUZE Gilles — *Lógica do Sentido*, SP, Perspectiva, 1967, p. 43.

coelho, pela sua cor amarelo-laranja. Nesse momento, o retrato dissolve-se no corpo do coelho-corpo da vítima-vítima do sacrifício do pai. É bom lembrar que ambos, coelho e Marceline, estão submersos no mesmo mundo — aquele do Sr. Cain. Marceline habita o bungalow — casa do pai —, o coelho, a caixa de tabaco. Ambos estão encaixados, superpostos, um sob o outro, no mundo do Sr. Cain.

Mas o narrador, outra vez, fixa o retrato de Marceline. A descrição do coelho obedece ao mesmo feitiço do retrato falado: «um gordo coelho amarelo-laranja, peludo, de orelhas negras, barriga e pés brancos».¹¹ A intenção é clara — na justaposição dos dois retratos há um interesse em disseminar a idéia de semelhança entre eles. Mas, que tipo de semelhança? Parece que tocamos na ordem das perguntas anteriores. Primeiramente, quão patético não é, segundo o modelo policial, investir no corpo do mundo, para constatar o retrato e encontrar desse outro lado, um outro lado, um outro retrato. E curiosamente os dois retratos vão se encontrar, na ordem do sacrifício. Marceline portando Cain o sacrificador — e o coelho — vítima de sacrifício do ritual de iniciação sexual de Marceline que antecipa essa ligação no seu contato pêlo-pele com ele sem mexer mais.

«Marceline se observava curiosamente: a sensação de contato entre pêlo e pele lhe parecia vagar sobre seu corpo e se estender finalmente por todo o seu corpo, a envolvê-la da cabeça aos pés num odre de pelica quente. Ela se maravilhava de ver as pequenas ondas correrem sobre sua epiderme, um tremor ondulava sua barriga, e ao mesmo tempo seus seios ficavam mais duros e o sangue os coloria em cor-de-rosa (. . .) a estranha sensação de presença que marcava cada parte de sua pessoa, como se a vida fosse se colar lá, bem mais longe, seus lábios de repente secos e grandes, depois seus seios, depois sua barriga.»¹²

11. MANDIARGUES. Op. cit., p. 17.

12. Idem, ibidem, p. 22.

Ela diz aqui, já a significação ritualística da sua iniciação sexual: ela vê seu corpo em pedaços, sua própria pessoa despedaçada, ou ainda, como produto de uma construção anterior, de pedaços.

A função do coelho-brinquedo, descarregador de fantasmas denunciadores inverte e completa a função do coelho exigida pelo pai: de ser vítima de sacrifício, operado pelo pai, que quer a eliminação da função brinquedo do coelho. Vemos tal desejo expresso nas próprias palavras do Sr. Cain dirigida a Marceline:

«Minha querida filha, diz ele a Marceline, nós pensamos muito, sua mãe e eu, e chegamos a conclusão que você não está mais na idade de perder quase todo o seu tempo brincando de boneca com um coelho.»¹³

É preciso eliminar esse amor perigoso entre Marceline e o coelho, para impedir uma declaração contagiosa como essa, feita por Marceline: «**Querido coelho eu te amo**».¹⁴ E, principalmente, para eliminar o estranho sentido que traz essa ligação: pertencente ao mundo do coelho, Marceline tinha os traços de um animal selvagem, exatamente o que ela vai perder logo a seguir.

A leitura do papel sexual iniciado pelo pai em Marceline fica feita com essa ligação: iniciar-se sexualmente é perder a função brinquedo, animal, a ordem da denúncia do despedaçamento do próprio corpo

Entretanto, essa iniciação sexual tem um outro começo: a viagem que Marceline fez com a mãe para a cidade. Trata-se de trocar a roupa suja, pela limpa. Mas, desta vez, não na mesma ordem, pois a mãe revela sua própria posição sexual, no espaço da família ao afirmar: «**se a outra se alimentava das novidades que via, seu velho rancor era contra seu marido, filha ou trens, tudo o que ele nunca procriou na vida?**».¹⁵

13. Idem, ibidem, p. 39.

14. Idem, ibidem, p. 23.

15. Idem, ibidem, p. 28.

Essa ação da mãe liga-se àquela do pai ainda, noutra ordem pelas seguintes palavras da mulher para definir o marido:

«nunca ele pareceu tanto com um animal! Mas que animal? (...) depois tocar ao som de Non ti scordar de mi esta frase singular que não será a mais esquecida: «Meu marido é um bode.»¹⁶

O afastamento de Marceline, pela mãe, corresponde ao próprio afastamento desta, nas relações familiares. A relação marido mulher, no espaço social da família é denunciada, porque se iguala ao papel sexual de Marceline anunciado pelo seu ritual de iniciação Marceline-retrato corporificado-mascarada em menina no espaço de uma família. Dessa forma o retrato-corpo de Marceline inscreve-se no mundo.

É ainda nesse mundo da viagem que Marceline repete a sua ligação perigosa com o coelho. Ela vai deixando pelo caminho, os pedaços do corpo, logo nesse caminho perigoso e detestável. Os espadões ensanguentados dentro do carro, as tartaranhas mortas no beco, o parque de cordeiros prestes a serem sacrificados, o cabaret Corne de Cerf, que contém as moscas vivas, enfim o açougueiro sacrificador. Nesse percurso serão contidos todos os semas relacionados no retrato e no nome, e que a mãe de Marceline devolve ao mundo. E esse mundo tem um dono — é o mundo barroco do Sr. Cain. O desejo de morte, de desligar-se do marido é alcançado nesse assassinato cruel, que é o despedaçamento de Marceline. O mundo que deveria conter pistas de Marceline, vira Marceline.

Nessa ordem, o narrador iguala-se essa mãe assassina — ambos funcionam como investigadores, constatadores do retrato no mundo. Existe mesmo uma substituição entre os dois. A mãe é quem percorrerá o mundo e reconhecerá nele a semelhança inconfundível do retrato. Resta uma pergunta: por que o narrador transferiu para a mãe essa confidencial missão policial? A resposta ainda não deve ser dada aqui. Falta ainda entrar na segunda e fatal viagem, que começa na volta da primeira viagem.

16. *Idem*, *ibidem*, p. 25.

Partiu-se apenas a metade do retrato. Só aquela metade do mundo do Sr. Cain pode ser denominada bode (expiatório), como cantou anteriormente a Sra. Cain. Só o retrato de Marceline foi retalhado. O segundo retrato precisa ainda de cortes. Curiosamente, não vai ser mais com a palavra da Sra. Cain, mas do próprio bode — Sr. Cain que vamos recortar esse retrato. É como se ele ouvisse essa estranha injúria, proferida pela mãe, e tratasse de devolvê-la, de desmanchá-la. E também porque, assim inacabado, esse retrato é ambíguo: Marceline fragmentada é operação do poder do pai, única forma de sobrevivência do seu domínio. Ora, o retrato do coelho lembra exatamente o despedaçamento da menina.

Recompor a sua ordem, eliminar a junção perigosa dos retratos será uma função do pai. Matar o coelho e comê-lo como pequeno cordeiro de leite será a solução. O coelho deve ser comido como bode expiatório, vítima de sacrifício, como a menina foi «comida» pela mãe na medida em que a mãe assassinou a filha.¹⁷ A tentativa de assassinato, que inaugura a ordem da família, está pois pendurada no Sr. Cain, no seu próprio nome. Essa ordem simbólica, onde, por um crime inscreve-se no sujeito o próprio assassinato, a sua própria morte, é o que fica no ritual de iniciação de Marceline. Matando o coelho, o Sr. Cain assassina a mulher, pois ao inscrever o coelho como bode expiatório anula a morte da filha, feita pela mãe. A morte da mãe fica clarificada no **assentimento** ao assassinato do coelho: ela se iguala ao marido, concorda com o marido, e se anula; elimina a morte da filha que havia tecido, para denunciar o seu lugar de morta na família.

Mas ainda falta a metade da profecia da mãe, quanto a esterilidade da produção do marido, da qual a filha seria fruto. Vemos que isso se realizará exatamente na segunda viagem. Incorporada ao coelho, após ter participado do banquete do pai, Marceline é fantasma de corpo (coelho) e fantasma sem corpo: o seu, foi despedaçado na volta da viagem. Marceline agora vai ler a letra do corpo do mundo, no qual é inscrita ao perder o

17. Como foi dito anteriormente a mãe leva a filha em viagem para que ela deixe no percurso os pedaços do seu corpo.

corpo, no seu avesso. Assim começará a viagem noturna de Marceline. É um retorno ao caminho de volta da primeira viagem. É uma volta que inverterá todo o ciclo anterior, onde o narrador vai, através da circulação do papel de assassino, constatar a ordem do retrato no mundo. Aqui Marceline reconhece o caminho de volta. Ele contém os pedaços dele, retrato fixado pelo narrador. Ora, o mundo que ela vai tentar escrever como fantasma, virou retrato, é o seu corpo perdido, grotesca situação.

A ordem da noite estará entregue a Pétrus, negro, confirmando-se na própria pele, como índice da noite. À noite, os pedaços do corpo de Marceline tomam vida. O cabaret iluminado, reluzente como lanterna vienense e seus freqüentadores do cabaret são exatamente os habitantes do cais do porto, do mundo que a mãe detesta. É a penetração do corpo do mundo no fantasma da noite e os insetos viscosos movimentam-se. Inversão da ordem do dia, conduzida pelo pai onde ela está morta, fixada como retrato. Eliminação também do papel do narrador, que procurava colar o retrato no corpo do mundo, na sua letra. Ela acabou constatando, revelando esse corpo colado pelo narrador.

Trata-se, nessa segunda viagem, também de uma iniciação sexual. Simbolicamente, ela aparece repetindo o ritual da iniciação de Marceline trabalhado pelo pai. Ela é assassinada por Pétrus, o matador de cordeiros. Grotescamente, o ritual do sacrifício volta na ordem da noite. Mas a ordem da repetição é ampliada e subvertida. Marceline, transformada em cordeiro, flagela o corpo do negro: de cortador de carne, valet criminal, ele passa a ter a sua carne cortada.

Na ordem do dia, não é exatamente em cordeiro que ela é transformada, ao comer o coelho morto como pequeno cordeiro de leite? Matar Pétrus é pura farsa, que permite Marceline esvaziar a letra do mundo.¹⁸

Aqui ela explica facilmente a diferença entre a ordem do seu nome, Cain, e do retrato-vítima. Ela é a vítima e assassina, é bode expiatório, mas também expulsa essa ordem.

18. Para maiores esclarecimentos sobre a utilização do termo letra cf. em LECLAIRE, Serge *Psicanalisar*, SP, Perspectiva, 1977, p. 99.

Pétrus, ao contrário do pai, equivale a Marceline. Ele é duplo e sua duplicidade está contida no seu próprio corpo: a roupa bufonesca, a calça larga de tabuleiro xadrez branco, sapatos brancos e envernizados e ligados por cordões. A jaqueta curta, de pano sedoso, de cor violeta, revestida de botões em porcelana japonesa com estamparia de dançarinas fushias e com o peitilho aberto, fazendo aparecer uma camisa rosa fushia com uma ofuscante gravata malva e verde como o pescoço dos canários.

Vai ser a dança desse corpo duplo que causará a metamorfose do sacrificador em vítima e vice-versa. Pétrus, imitando o ato de matar, de sangrar um cordeiro com a faca que leva o mesmo símbolo — um pedaço do corpo do cordeiro — é sangrado por Marceline — fantasma, com a mesma faca. E é pelo corpo da letra e palavra do corpo que o açougueiro negro enuncia a ordem do sacrifício da noite, como sendo a morte do corpo enquanto letra — a ordem da família — e não mais a sua vitalidade. Nas palavras dançadas por Pétrus está realizada aquela profecia de Mme. Cain: constatar a esterilidade do marido. Diz o açougueiro: «Vá, mamãe carneiro / vá meu doce cordeiro / vá encaracolado / vá, lãzinha fofa /, pois, o sangue, fita, jóia, o açougueiro te furtou. »¹⁹

Pétrus contém o sangue, a fita, a jóia, os índices da morte de Marceline. Mostrando Marceline morta-vítima é transformado em assassino e ele deixa revelado o crime do pai, fundador da ordem da família, que começa com essa pequena imolação.

O desejo da mãe, de despedaçar o corpo do mundo cotidiano, representado pelo marido, está plenamente realizado. Matar Marceline e envolver nela a função do marido será devolver a ordem do mundo o seu sacrifício na ordem da família, onde é bode expiatório. Tal ordem fica finalmente transgredida pelo assassinato final, onde Marceline mata o casal, germe da família. Elimina-se, de uma vez por todas, essa ordem da família que tanto incomoda essa pobre mãe. E é por isso que Marceline passa de retrato-índice a cordeiro ensanguentado: incesto e parricídio são aí repre-

19. MANDIARGUES, op. cit., p. 53.

sentados. Dessa forma irrealiza-se o crime social, onde a mulher é assassinada e fixada, morta no espaço da família.

A ordem dos retratos, mais uma vez, pode ser apresentada: pelo seu traje, por sua cor, Pétrus é o negativo do retrato-corpo de Marceline (fantasma branco). O corpo que ele apoderou com o sacrifício — os pedaços do mundo que estavam colados em Marceline-retrato — colam-se nele, que é puro retrato em avesso.

Que bela trapaça: a ordem do policial, de escrever no retrato falado do criminoso a letra do mundo é colada no avesso do retrato, ou seja, no próprio mundo. Não é por menos que a polícia — fragmento do mundo policial — se engana ao investigar e tentar inscrever no corpo de Pétrus o crime: ela está cega à duplicidade de Pétrus. Ele é o espelho da noite, que reflete o dia no avesso: esse fantasma que percorre o corpo do mundo, nas suas dobras, para constatá-lo como pertencente a ordem do real cotidiano, do qual o casal Cain é fragmento. Nesse mundo, o corpo-Marceline significava uma lembrança sagrada e perigosa, de corte, de sangue e que precisava ser expulsa. Entretanto, por um golpe de lua, a ordem da ficção, onde se invertem e se permutam os papéis de sacrificador-vítima, não só impede, como inscreve o profano na ordem do sagrado.

A polícia deve se enganar mesmo, porque perdeu o lance de dados, não podendo entender o simbólico, no qual foi construída e está inscrita e assim perde-se no seu próprio labirinto.

É hora de lembrarmos de nosso narrador. Ele também está morto, assassinado. A mãe-personagem mata-o, pois seu fito é passar a palavra a Marceline. E o narrador está modelado no mundo policial, que pertence ao pai e que tem a função de desmanchar a palavra da mãe. E, finalmente, ele deverá ser morto, para realizar aquele fito do autor: assassinar o readymade de seu leitor, abrindo-lhe portas para entender seu próprio assassinato, no cotidiano.

Foi preciso recorrer à ação da Sra. Cain, para alterar o esquema narrativo, e nessa troca de vozes, realizar o fito do autor.

Matando o narrador, metonímia do produtor social do leitor, o texto opera uma empresa criminosa: assassina a sua própria morte, reconstituindo-a e, nesse passo, construindo a ordem as-

sassina da sociedade na qual se inscreve: Não é por outro motivo que a noite persegue o filho branco do dia: o texto vai ser exatamente esse perseguidor simbólico-noite, sonho que perseguirá o fruto, o produto da ordem do dia, despedaçando-o.

Esse jogo corpo-espaço, trabalhado no texto, liga-se imediatamente ao econômico das sociedades industriais: nesse espaço a economia da sociedade é garantida pela dissolução do sujeito em objetos, que são dados como fragmentos, pedaços dele. Ora, esse fantasma capitalista implica que o objeto seja visto como um pedaço do real do próprio sujeito e que o sujeito aí se perca.

Ao contaminar o mundo com a sua própria estrutura-multiplicação de objetos, o texto revela essa ordem. Explica-se aí a utilização do modelo policial, na medida em que este opera um despedaçamento do sujeito. A idéia de crime aparece socialmente, relacionada com as forças de desequilíbrio da ordem. Vai ser exatamente na apuração do crime que a sociedade tentará apoderar-se do perigo que o crime estabeleceu. No texto policial, corporifica-se toda a desordem social, levando o leitor a, catarcticamente, expurgar a violência à qual ele é submetido cotidianamente.

Trabalhando no mesmo nível, nesse mesmo processo de corte feito pelo texto policial — metonímia da ordem policial do mundo — o texto repete tal modelo, inscrevendo-o na sua palavra mas com uma diferença radical: no lugar de esconder, camuflar pelo alívio as tensões sociais provocadas pela multiplicação do sujeito na ordem do real, ele historia as funções de assassinato do sujeito na ordem do real.

É por isso, que é preciso a disseminação do assassino no próprio esquema do sistema narrativo. O narrador morre para que Marceline «pequeno cordeiro ensangüentado» possa, ela mesma, contar a sua história. Nesse momento o leitor reconhece a sua própria fala e deixa de ser cego! Ele será como Marceline, que compreendeu porque tinha fugido de seu quarto, e porque ela tinha ido passear precisamente lá, no cabaret Corne Cerf.

Agradeço à amiga e professora Marie-Monique BERNARD, pela ajuda na tradução do original em francês.