

O espaço do fantástico como leitor das diferenças sociais: uma leitura de “O homem cuja orelha cresceu”

Marisa Martins Gama-Khalil | UFU

Resumo: O conto “O homem cuja orelha cresceu”, de Ignácio de Loyola Brandão, será analisado por intermédio de uma perspectiva que terá por objetivo demonstrar que a narrativa fantástica pode se abrir como espaço de crítica social, ainda que ela trabalhe com situações que fogem às práticas cotidianas. A direção transgressora e desestabilizadora da ambientação fantástica, que desencadeia no leitor a hesitação, permite que a literatura fantástica, ao enredar o inexplicável, promova a reflexão sobre acontecimentos cotidianos e explicáveis. Ao trabalhar com um protagonista cuja orelha cresce contínua e assustadoramente, a narrativa expõe a problemática do “mesmo” em contraposição ao “diferente”. As diferenças corporais configuram-se, no conto e na sociedade, como deformações, monstruosidades; o que foge à regra deve imediatamente realinhar-se a ela ou ser exterminado, como se sugere no final do conto. Para ampararmos nosso enfoque, partiremos das noções de Michel Foucault sobre práticas de subjetivação; de Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca do liso e do estriado; de Umberto Eco sobre a feiúra e sobre o sublime; de Roland Barthes sobre mimese; e de Seligmann-Silva e de Beatriz Sarlo acerca da exposição dos traumas e tragédias humanas pela palavra metamorfoseada da literatura.

Palavras-chave: fantástico, diferente, violência.

Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através de sua representação.

Jacques Leenhardt

No espaço discursivo da literatura temos a configuração de seres que encenam situações que sugerem similitudes com o real – seja em sua forma mais cotidiana ou na mais inusitada. Não só na literatura realista, como também na surpreendentemente fantástica, o mote tomado pelo artista para a sua representação é aquilo que se esquivava de toda e qualquer representação: o real. Se temos hoje uma história da literatura, de acordo com Roland Barthes,¹ é porque há o desejo do artista em representar o que “não é representável”, o real. E essa impossibilidade é desencadeada pela incongruência “topológica” entre o plano unidimensional da linguagem e o plano pluridimensional do real. Entretanto é a contradição de planos que faz da literatura um espaço em que o real pode ser não só reinventado, mas, sobretudo, repensado.

Pensar a literatura como espaço de contradição de planos e de reinvenção é refletir sobre sua direção labiríntica e sua natureza, que tem por base a sugestão e a incompletude. Assim, não cabe ao escritor, com sua escrita, a imposição de “uma forma (de expressão) a uma matéria vivida”, já que a “literatura está do lado do informe, ou do inacabamento” e é por esse motivo que a “escrita é inseparável do devir”.² O espaço artístico proposto pela literatura é o da imaginação: um entrelugar, um espaço de devir. De acordo com Gilles Deleuze, o devir

não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de **uma** mulher, de **um** animal ou de **uma** molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população.³

1. DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 22.

2. DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

3. DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11. (grifos do autor)

Nessa perspectiva, o devir concretiza-se como uma zona intermediária, um espaço entre, no meio. No caso da literatura fantástica, o devir se hiperboliza não para tornar o real mais distante, mas para fazer emergir as suas contradições.

Nosso objeto de análise no presente artigo é o conto “O homem cuja orelha cresceu”, de Ignácio de Loyola Brandão, que apresenta como artifício ficcional uma situação fantástica, na medida em que o protagonista da história é surpreendido pela inexplicável situação de ter a sua orelha crescendo contínua, assustadora e ininterruptamente. Um acontecimento inexplicável que se estabelece no bojo de uma situação cotidiana de um sujeito exemplarmente cotidiano – um escriturário que faz hora extra na firma de tecidos onde trabalha. Sua orelha começa a crescer e, devido a essa diferença corporal, ele se torna diferente, monstruoso – não mais adequado à vida numa sociedade que, em tese, aceita as diferenças, mas, na prática, abomina-as. O desfecho aponta para uma solução que tem por base a violência, a punição, conforme veremos no decorrer da análise.

Na literatura fantástica, um importante recurso narrativo e retórico empregado é o trabalho com a passagem de limite e de fronteira, que pode ser associado ao conceito deleuziano de devir. De acordo com Remo Ceserani, nas leituras que fazemos dos contos fantásticos, diversificadas vezes deparamos com “exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo e da loucura”.⁴

O limite entre o cotidiano e o inexplicável foi objeto de discussão de alguns estudiosos do fantástico. Para Castex, o “fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real”.⁵ Roger Callois considera que “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”.⁶ Louis Vax revela que a “narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável”.⁷ Italo Calvino informa que o fantástico “diz coisas que se referem diretamente a nós”, porque seu tema “é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos

4. CESERANI. *O fantástico*, p. 73.

5. CASTEX citado por TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p. 32.

6. CALLOIS citado por TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p. 32.

7. VAX. *A arte e a literatura fantásticas*, p. 8.

por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda”.⁸

Calcado no antagonismo entre o explicável e o inexplicável, Todorov (2004) defende que a condição basilar do estilo fantástico é a hesitação, uma vez que ela se estabelece em dois planos: no plano da narrativa, deflagrado por um acontecimento que se contrapõe ao conforto e à regularidade das cenas cotidianas e familiares; no plano da recepção, no da leitura, já que a literatura fantástica tende a provocar no leitor a hesitação entre as esferas antagônicas que se descortinam para ele no ato da leitura: a esfera do familiar e a do insólito. É nesse sentido que Todorov argumenta que a narrativa fantástica desencadeia no leitor a hesitação entre “uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”.⁹

Em se tratando dessa hesitação, descrita por Todorov como condição primeira do fantástico, o que observamos e defendemos é que o plano da imaginação, do simbólico, suplanta o da realidade, fazendo com que o leitor mobilize sua interpretação no sentido de interrogar-se sobre a realidade que o circunda.

Em geral, na arte que se elabora como realista, há a instauração de um mundo que é erigido pelo artista por intermédio de uma ordenação que procura estabelecer semelhanças com o real. Na escrita realista não é comum, por esse motivo, a constituição dos espaços de fronteira com o plano onírico e com tudo o que dele advém – o inadmissível no cotidiano, ou a irrupção do mistério no plano da realidade. No caso da narrativa realista, a reflexão sobre o real é deflagrada especialmente a partir de cenas próximas das cotidianas que o leitor tem diante de si, bem como das críticas – diretas e indiretas – realizadas pelo escritor ao longo da narração. A literatura fantástica não descarta, de maneira alguma, a crítica sobre o real, porém ela encaminha a irrupção da crítica por outra perspectiva. Nela, temos a possibilidade de, diante da hesitação desencadeada pelo irreal e pela mistura de mundos e espaços, repensarmos a nossa realidade, aparentemente tão homogênea e ordenada. É importante ressaltar que esse efeito é inteiramente natural, já que, por mais que não queiramos aceitar, o nosso mundo cotidiano/real não existe fora da conjunção com outros planos, ou seja, a realidade por nós habitada nos oferece espaços fragmentados, multifacetados, que conjugam o vivido e o imaginado, o explicável e o inexplicável, o cômodo e o incômodo. Dessa

8. CALVINO. Introdução.

9. TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*, p. 39.

forma, a representação de zonas plurais e fronteiriças pode levar o leitor a refletir muito mais acerca de sua realidade.

De acordo com Todorov, a literatura que tem por fundamento o fantástico possui modos diferentes de trabalhar com a hesitação. Dentre os variados modos, temos dois principais: o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. No fantástico estranho, os acontecimentos parecem ilógicos, porém no decorrer da narrativa recebem uma explicação lógica, como, por exemplo, advindos do delírio, do pesadelo, da loucura ou da embriaguez; no fantástico maravilhoso, o enredo apresenta o sobrenatural sem ser seguido de uma provável explicação natural, lógica; em oposição a uma explicação natural, a narrativa imbuída de um fantástico maravilhoso deve mover o leitor no sentido de uma aquiescência do sobrenatural, ou melhor, no sentido de enxergar no ilógico uma metáfora crítica das situações aparente e ironicamente lógicas da nossa realidade, como no caso do conto de Ignácio de Loyola Brandão, que trabalha com construções fantásticas que têm por fito a reflexão acerca de como a nossa sociedade se comporta diante do “diferente”.

O conto é curto e inicia-se com um protagonista inominado, um escriturário, de 35 anos, solteiro, que se encontra fazendo hora extra na firma de tecidos onde trabalha para reforçar o seu salário. A não nomeação é importante para os efeitos de sentido que o conto deflagra, pois o espaço vazio do nome cria uma lacuna que pode alojar qualquer leitor no lugar do escriturário. Lembremo-nos de que esse recurso é muito utilizado nos contos de fadas, ricos em simbologias e metaforizações que permitem analogias com situações reais.

O espaço geográfico em que se desenrola a história desse homem é o urbano, e a sua situação é de muitos que vivem nas cidades: a solidão. O narrador deixa evidente que ele não tinha amigos nem namorada, apenas colegas, os do trabalho. A cidade é palco contraditório, no qual os indivíduos convivem com muitas pessoas, contudo, geralmente, não mantêm com elas relações de amizade, mas de aparência, de superfície. Vivendo com muitos acaba não se vivendo com ninguém. A solidão das cidades, vivida pelo protagonista do conto em análise, já foi retratada por personagens de várias outras narrativas que enfocam o homem citadino da modernidade e pós-modernidade, como a Macabéia de Clarice Lispector, o Gregor Samsa de Franz Kafka, ou o homem-arquivo de Victor Giudice. E esse tema da solidão do homem encontra-se aliado ao das práticas de subjetivação em nossa sociedade, as quais interpelam os indivíduos em sujeitos a partir de um molde, que deve ter como característica a identidade e não a diferença.

O protagonista do conto de Ignácio de Loyola Brandão é surpreendido, desde as primeiras linhas da narrativa, por uma situação insólita: sua orelha começa a crescer. Eram 11 horas da noite e ele estava sozinho em seu ambiente de trabalho. A princípio ele sente a orelha pesada e atribui aquela sensação ao cansaço da labuta, mas logo, com o peso das orelhas aumentando, ele descobre que elas estão crescendo rapidamente, pois logo atingem o tamanho de aproximadamente dez centímetros, depois alcançam o seu ombro, a sua cintura. Cresciam como “fitas de carne, enrugadas”.¹⁰ Sua primeira intenção, ao ver que uma parte do seu corpo foge ao seu controle, é cortar as orelhas, mas não acha as tesouras, porque todas elas estão trancadas nas gavetas de suas colegas de trabalho. Vai então para a sua pensão e, para isso, enfia as orelhas por dentro de sua camisa e enrola “uma toalha na cabeça, como se estivesse machucado”.

A ideia de praticar uma violência contra si, cortando as orelhas, implica uma automutilação e também a consciência do protagonista de que esse alongamento corporal não será bem visto pelos outros. O seu corpo seria visto, porque diferente, como uma monstruosidade, uma anomalia. Suas orelhas, maiores do que a média de orelhas do mundo, seriam com certeza rejeitadas pelos olhares da sociedade. Sabemos que vivemos em meio a uma coletividade que busca suas bases na identidade e não na diferença. Por intermédio da noção de “sociedade de normalização” de Michel Foucault (1999), e, discutindo sobre a noção de desgoverno de si, Nilton Milanez afirma que a sociedade estabelece “um saber sobre o corpo que segrega as diferenças das práticas corporais e, por isso, exclui esse sujeito da ordem da utilidade, porque se fecham no limite de discursos classificatórios e hierárquicos de uma **sociedade de normalização**”.¹¹ Por isso o protagonista procurar vingar-se da parte do seu corpo que foge ao seu controle, parte não obediente ao útil e ao belo instituído historicamente pela sua cultura.

O descontrole do corpo é ininterrupto e veloz, pois, quando chega à pensão, percebe que a “orelha saía pela perna da calça”. Resolve dormir para esquecer e dorme de “desespero”. Quando acorda vê que o crescimento é constantemente evolutivo: “Ao acordar, viu aos pés da cama o monte de uns trinta centímetros de altura. A orelha crescera e se enrolara como cobra.” Começa a sentir-se impedido

10. Todas as passagens do conto que serão citadas nesta análise foram extraídas da página 135 de BRANDÃO. O homem cuja orelha cresceu.

11. MILANEZ. A possessão da subjetividade – sujeito, corpo e imagem.(grifo do autor)

de ações em função do crescimento das orelhas: “Tentou se levantar. Difícil. Precisava segurar as orelhas enroladas. Pesavam. Ficou na cama.” E o narrador a partir daí passa a relatar a passagem do tempo, o crescimento incessante das orelhas e a imobilidade do protagonista imerso nessa situação. Até que as orelhas derrubam a porta, saem para o quintal e invadem a rua. Ou seja, a partir desse momento elas se expõem para a sociedade.

Diante do desordenado, a sociedade procura a ordenação do incontrolável, a solução para o controle:

Vieram os açougueiros com facas, machados, serrotes. Os açougueiros trabalharam o dia inteiro cortando e amontoando. O prefeito mandou dar a carne aos pobres. Vieram os favelados, as organizações de assistência social, irmandades religiosas, donos de restaurantes, vendedores de churrasquinho na porta do estádio, donas-de-casa. Vinham com cestas, carrinhos, carroças, camionetas. Toda a população apanhou carne de orelha. Apareceu um administrador, trouxe sacos de plástico, higiênicos, organizou filas, fez uma distribuição racional.¹²

As ações descritas pelo narrador demonstram como a sociedade procura fazer com que mesmo o inusitado e desgovernado se alinhe às necessidades, entre na ordem da utilidade. A carne de orelha foi, assim, distribuída para aquela cidade e para muitas outras. Até que chegou um momento em que ninguém “suportava mais carne de orelha”. E as instâncias do panoptismo social são acionadas: o povo pede providência ao prefeito, que pede providência ao governador, que pede a solução para o presidente. A solução parecia estar longe de ser alcançada, quando um menino, que olhava a rua repleta de carne, dirige-se a um policial e diz: “– Por que o senhor não mata o dono da orelha?”

O conto se encerra com essa indagação do menino, carregada de violência e desprovida de humanidade, porque por trás do monte de carne de orelha havia um homem, o dono da orelha. E a indagação, que sugere uma ação brutal, vem justamente da boca de uma criança. Sabemos que a lógica da criança é bem diversa da lógica do adulto; a sua voz não segue os limites impostos pelas leis sociais. A criança nos surpreende muitas vezes, porque seu raciocínio é direto e posiciona-se à margem das convenções. Por isso, no senso comum, temos repetida a ideia de que as crianças falam o que muitos adultos gostariam de falar. E

12. BRANDÃO. O homem cuja orelha cresceu.

assustadoramente é da criança a voz da solução cruel para o destino de um homem que possui uma orelha que não para de crescer: a morte. A voz da criança representa, nesse caso, a vontade reprimida dos adultos – que já estavam desesperados por não acharem saída para o impasse. Vemos, então, que se tratava de achar um meio para que se legitimasse o ato de violência que restauraria a paz social e por isso esse meio foi sugerido pela voz da criança.

Jacques Leenhardt faz algumas observações importantes que dizem respeito à legitimação da violência:

A violência nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, onde se apaga a idéia do corpo social, com tudo o que a metáfora orgânica implica na ordem do simbolismo e da interdependência do direito e das liberdades, dos teres e dos deveres. A violência é um termo que aplicamos para designar, na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva.¹³

E é nesse sentido que vemos a escolha da criança como veículo da pena de morte para o homem que deveria ser punido porque trazia o seu corpo como um organismo não obediente às regras sociais. A sociedade não possui em suas regras – ao menos até hoje – uma lei que delegue a pena de morte a um indivíduo que possui uma orelha de crescimento irrefreável. Assim, era necessário entrar a criança para sugerir a sentença de morte para o homem. O conto termina com a fala do menino; abre-se, dessa maneira, uma lacuna para que o leitor decida pela morte ou não do homem.

Como pontuamos anteriormente, a literatura fantástica nos coloca em contato com cenas insólitas para nos surpreender e fazer com que dessa surpresa seja desencadeada uma reflexão sobre o real. Lins também concorda com a perspectiva crítica instaurada pela literatura fantástica, porque ela “também aspira à recomposição e à integração, mesmo como metáfora e denúncia”.¹⁴

Para Beatriz Sarlo,¹⁵ a literatura pode ser comparada a Pandora pelo fato de conseguir eternizar denúncias muitas vezes interditas pela História. Como

13. LEENHARDT. Prefácio, p. 14.

14. LEENHARDT. Prefácio, p. 33.

15. SARLO. *Paisagens imaginárias*: intelectuais, arte e meios de comunicação, p. 33.

Pandora, ela persiste em “manter aberta a caixa que os outros querem fechar”, porque as palavras são “testemunhas informantes”, elas “fedem mas não apodrecem”, porque as palavras são mais resistentes que os corpos que são punidos em função da sua desobediência, da sua diferença, como o do protagonista do conto de Ignácio de Loyola Brandão.

É importante pôr em relevo o que está como força motriz da alternativa pela violência implantada na última linha do conto, que é a relação da sociedade com o diferente. No conto analisado, a diferença se estabelece fisicamente – as orelhas que não cessam de crescer. O que está em jogo de forma sugestiva e simbólica é a disciplinarização do corpo. O homem que vê sua orelha crescer tem a consciência clara de que o que passa a ocorrer com ele é um desgoverno de si. Ele passa a ser diferente. Metáfora que desencadeia nosso olhar crítico na direção de tantas diferenças sociais – físicas ou ideológicas – que regem uma sociedade tão marcada pelo preconceito, uma sociedade da normalização. Nessa sociedade tudo tem que entrar numa ordem e estar de acordo com vontades de verdade,¹⁶ que devem ser seguidas para não romper com as regras de disciplinarização.

O corpo tem que seguir as normas – da beleza padrão –, e o que se afasta delas é considerado diferente, não idêntico. Prova disso são os apelidos atribuídos para um corpo desgovernado; um nariz ou uma orelha grande, por exemplo, logo ganham nomeações aviltantes. O corpo tem que ser estriado, não liso.

Os conceitos de liso e estriado foram esboçados por Gilles Deleuze e Félix Guattari no estudo que realizam acerca da sociedade, ou mais especificamente dos espaços sociais. Aqui tomaremos o corpo como um espaço, e ele é um espaço por excelência, o nosso espaço que nos coloca em contato com outros espaços. Deleuze e Guattari (1997) compreendem o espaço liso como nômade, constituindo-se enquanto superfície que se alastra em diferentes direções, daí a sua composição ter como fundamento a heterogeneidade e o desgoverno. O espaço liso possui uma composição descentrada, obtida através de transformações contínuas, desencadeando-se pela metamorfose, num entrelaçado de linhas, planos e formas. O acontecimento é que define a ordem do espaço liso. O espaço estriado, inversamente, é composto a partir das sedimentações históricas de regras e movimentos disciplinares, e por essa razão ele se estrutura de forma linear e organizada. No estriamento, existe a organização das linhas, planos e formas, apontando para a normatização das ações.

16. FOUCAULT. *A ordem do discurso*.

É possível ler o corpo do protagonista de “O homem cuja orelha cresceu” a partir da oscilação entre o liso e o estriado. O corpo do protagonista, antes de a orelha começar a crescer, é um espaço estriado, na medida em que segue o padrão dos outros corpos, mas, quando o crescimento da orelha se inicia, ele se alisa, torna-se descentrado, metamorfoseado e se esquiva da subjugação social.

Entretanto, os espaços lisos e estriados se embaralham com frequência. Um espaço liso se estria constantemente, assim como o estriamento pode se alisar, dependendo das vontades de verdade envolvidas e determinadas pelos sujeitos. De acordo com Deleuze e Guattari, “os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso”.¹⁷

No conto, quando as pessoas decidem cortar a orelha e distribuir a carne, temos o estriamento do liso, que fica bem evidenciado no trecho: “Apareceu um administrador, trouxe sacos plásticos, higiênicos, organizou filas, fez uma distribuição racional.” E aí temos o estriamento, uma vez que a sociedade passa a atribuir uma utilidade àquilo que antes era inútil – uma orelha com tamanho fora do normal. A diferença passa a ser aceita por causa da utilidade social que dela se obtém. O corpo desgovernado, em nossa sociedade, costuma ser útil ao espetáculo, como no caso de pessoas diferentes que são servidas aos olhos dos espectadores na sessão de aberrações dos circos, parques e outros espaços de espetáculo. Olhar o monstruoso para deleitar-se com o diferente – sublimar-se, como veremos adiante na correlação do conto com o conceito do sublime artístico. No caso do homem cuja orelha cresceu, a sua utilidade dirige-se mais especialmente a uma utilidade emergente em nossa sociedade: matar a fome. Contudo, a orelha, mesmo tão utilmente estriada, voltou a mostrar sua força alisadora, já que ninguém sabia o que fazer mais com tanta carne, ou melhor, porque as pessoas não aguentavam mais comer carne de orelha e a carne alastrava-se. O estriamento total só seria possível, pelas palavras do menino, com a morte do homem. O porquê da pena de morte sugerida é, assim, delegado ao fato de o homem ser diferente.

A questão da diferença e da identidade remete-nos às práticas de subjetivação. Michel Foucault compreende a subjetivação como “um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma

17. DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 180.

subjetividade”.¹⁸ A noção de sujeito foucaultiana é designada por intermédio das relações de poder que se constituem historicamente. Nesse sentido, os mecanismos de poder interpelam o indivíduo e o subjetivam. Contudo, nesse processo, o sujeito, para constituir-se como sujeito de sua própria existência, afronta as regras, rebela-se contra os mecanismos de poder, questiona os modos de sua sujeição. Mas isso não ocorre com o homem cuja orelha cresceu, visto que, logo no início da narrativa ele pensa na sua autopunição, porque sabe que não foi constituído sujeito para ser “diferente”, mas para ser o “mesmo”, igual.

Nos processos de subjetivação, Foucault estuda o que nomeia como práticas divisoras, que estabelecem que o sujeito “é dividido no seu interior e em relação aos outros. Esse processo o objetiva. Exemplos: o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os bons meninos”.¹⁹ E nós diríamos, dirigindo o enfoque para o conto, aquele que fisicamente se encaixa nos padrões físicos de beleza ocidentais *versus* aquele que se distancia desse padrão. E esse último, para constar no quadro humano da sociedade, sofre uma interpelação que o classifica em categorias diversas, dentre as quais: aberração, monstruosidade, deficiente. Vale abrir um parêntese para ressaltar que o vocábulo deficiente, tão politicamente correto atualmente, traz em si a prática divisora da subjetivação, uma vez que se coloca como par antagônico de eficiente.

O espetáculo que é apresentado pela narrativa, por intermédio de um protagonista que é diferente das demais personagens, remete-nos ao conceito de “sublime”. Umberto Eco mostra-nos que em geral as pessoas costumam, para designar o feio, opô-lo ao belo, e, ainda, que um estudo mais apurado pode conduzir a “uma espécie de autonomia do feio, que o transforma em algo bem mais rico e complexo que uma série de simples negações das várias formas de beleza”.²⁰ Ao longo dos séculos, artistas e estudiosos procuraram definições do belo para definir a arte, mas não só do belo, sabemos, vive a arte. Ela é palco, conforme nos expõe Eco, em sua *História da feiúra*, do monstruoso, do horrível. Aristóteles, em sua *Poética*, já afirmava que a mimese trágica tinha a capacidade de depuração dos sentimentos de compaixão e medo. O que temos em Aristóteles já é o esboço do conceito da teoria do sublime na arte. Umberto Eco elucida-nos o conceito de sublime:

18. REVEL. *Michel Foucault: conceitos essenciais*, p. 82.

19. FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 231.

20. ECO. *História da feiúra*, p. 16.

Experimenta-se a sensação do Sublime diante de um temporal, de um mar tempestuoso, de penhascos inacessíveis, extensões sem limites, cavernas e cataratas, quando se goza do vazio, da escuridão, da solidão, do silêncio, da tempestade – todas impressões que podem resultar deleitosas quando se sente horror de algo que não nos pode possuir nem fazer mal.²¹

O vocábulo deleitosas define a recepção que o sublime evoca. Márcio Seligmann-Silva demonstra que Edmund Burke, estudioso do sublime, “reserva o termo *pleasure* (prazer) para o prazer simples ou positivo e o termo *delight* (deleite) para o prazer relativo, advindo, por exemplo, da diminuição da dor física, do perigo ou de um sofrimento qualquer”.²² O espectador/leitor sente deleite ao observar as adversidades e dores do “outro”. Por isso, para Seligmann-Silva, a poesia – a literatura – “é particularmente propícia para a representação do sublime justamente pelo seu aspecto extramaterial, pelo seu caráter de não objeto, pela sua indefinição”.²³

O sublime relaciona-se, conforme Seligmann-Silva,²⁴ muito mais ao espiritual e, quando as sensações de horror e repulsa se apresentam mais diretamente ligadas ao corpo, temos a manifestação do abjeto. Para muitos teóricos, entretanto, não há distinção entre o sublime e o abjeto, na medida em que ambos representam situações em que o horroroso é colocado diante de nós, mas não em nós. A pele e os excrementos são canais principais da arte abjeta, que simboliza o incontrolável que não se controla. As orelhas que crescem (“como fitas de carne”), no conto, representam a falta de controle, o desgoverno de si, do corpo.

Para Hal Forster, a arte que apresenta situações que incomodam e causam repulsa sugerem que “o sujeito deve possuir um domínio, ainda que incompleto, do abjeto; ele deve mantê-lo sob controle e a distância para se definir como objeto”.²⁵

21. ECO. *História da feiúra*, p. 272.

22. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.

23. SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, p. 35.

24. SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, p. 40.

25. Citado em SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, p. 43.

De objeto social, o homem cuja orelha cresceu torna-se abjeto social, dejeito, cuja limpeza só pode ser alcançada com a morte. Ignácio de Loyola Brandão consegue, por intermédio do insólito, expor um trauma muito visível e real em nossa sociedade, trauma que se torna muitas vezes invisível na agitação ininterrupta do cotidiano: como o sujeito diferente é percebido pelas pessoas e qual o destino dele se essa diferença insiste em ampliar-se. O conto incita-nos na direção da necessidade de reflexão sobre a fragilidade de nossas identidades, sobre os modos de sujeição a que somos cotidianamente subjugados. Mas ele não se apresenta como uma resposta para as agressões sociais, mostra-nos, ao contrário, que não há respostas prontas, pois a narrativa se encerra com uma pergunta, que funciona como o ponto de convergência entre o explicável e o inexplicável, entre o dito e o sugerido. O que há é a sugestão da necessidade de elaborarmos novas ações e respostas diante do diferente, diante do que nos incomoda.

Abstract: The story “The man whose ear grew”, by Ignácio de Loyola Brandão will be analyzed under a perspective which aims at demonstrating that fantastic narrative can open a space for social criticism, even if it works with situations which could be out of quotidian practices. The transgressor and destabilized direction of fantastic environment, which provokes hesitation in readers, allows fantastic literature, evoking the non-explicating. It promotes a reflection on quotidian and explicating happenings. Working with a protagonist whose ear grows continuous and frighteningly, narrative exposes the problematic of “same” in contraposition to “different”. Corporal differences are figured in the story and society as deformations, monstrosities, what is out of rule must immediately be conditioned to it or being exterminated, as suggested at the end of the story. To support our focus, we consider Michel Foucault’s subjectivity practices; Gilles Deleuze and Felix Guatari’s notions of “smooth” and “grooved”; Umberto Eco’s on “ugliness” and “sublime”; Roland Barthes’ on “mimesis”; and Seligmann-Silva and Beatriz Sarlo’s on their exposition about human traumas and tragedies by metamorphosed words in literature.

Keywords: fantastic, different, violence.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. O homem cuja orelha cresceu. In: SILVA, Deonísio da (Org.). *Os melhores contos de Ignácio de Loyola Brandão*. São Paulo: Global, 1993.
- CALVINO, Italo. Introdução. In: _____. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. v. 5.
- ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- LEENHARDT, Jacques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Prefácio de Jacques Leenhardt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- MILANEZ, Nilton. A posseção da subjetividade – sujeito, corpo e imagem. In: SANTOS, J. B. C. (Org.). *Análise do Discurso: sujeito e subjetividade*. Uberlândia: Edufu. v. 7. (Coleção Linguística In Focus). No prelo.
- REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin e Nilton Milanez; Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. Rubia Prates Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.