

Nilton Milanez
Analyz Pessoa-Braz
Marisa Martins Gama-Khalil
(Orgs.)



OUTROS

CORPOS

ESPAÇOS

³ OUTROS



OUTROS

CORPOS ESPACOS

³ OUTROS



Copyright @ 2014. Todos os direitos reservados ao Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo – Labedisco.



Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo - Labedisco
Estrada do Bem Querer, km 03, Módulo II, Bairro Universitário
Vitória da Conquista – Bahia – Brasil / 45.083-900
Telefone: (77) 3425-9392
www.uesb.br/labedisco

O97o Outros corpos, espaços outros [recurso eletrônico] / organização
Nilton Milanez, Analiz Pessoa-Braz, Marisa Martins Gama
-Khalil. --Vitória da Conquista: Labedisco, 2014.
272p.

E-book
ISBN: 9788566665055

1. Corpo (Filosofia). 2. Espaço (Filosofia) 3. Foucault,
Michel –1926-1984. I. Milanez, Nilton. II. Braz, Analiz Pessoa.
III. Gama-Khalil, Marisa Martins. IV. Universidade Estadual do
Sudoeste da Bahia. V.T.

CDD: 194

Elinei Carvalho Santana – CRB-5/1026
Bibliotecária – UESB - Campus de Vitória da Conquista-BA



Coordenação Editorial

Nilton Milanez

Capa - Fotografia

Bruno Pacheco

Capa - Projeto e Supervisão de Arte

Victor Pereira Sousa

Editoração

Victor Pereira Sousa

Revisão

George Lima

Renata Celina Brasil Maciel

Tyrone Chaves Filho

Conselho Editorial

Antônio Fernandes Júnior (UFG)

Denise Gabriel Witzel (UNICENTRO)

Elmo José dos Santos (UFBA)

Ivânia Neves dos Santos (UFPA)

Ivone Tavares Lucena (UFPB)

Luzmara Curcino (UFSCAR)

Jorge Augusto Alves da Silva (UESB)

Roselene de Fátima Coito (UEM)

Simone Tiemi Hashiguti (UFU)

Sumário

Apresentação	7
Utopias e heterotopias no interior e nas fronteiras do discurso-corpo no cinema francês de horror contemporâneo	8
Alex Araújo	
Lendo ambiências na literatura e no cinema: Espaço fantástico e materialidades em “A queda da casa de Usher” e “Sangue de pantera”	37
Alex Martoni	
As bases comunitárias de segurança baianas como lugares heterotópicos e como campo de intervenção biopolítica	55
Analyz Pessoa-Braz	
Corpo e indício em Edward Munch: reflexões sobre o paradigma indiciário	66
Anderson de Carvalho Pereira	
A condução das crianças em “Super Xuxa contra o Baixo Astral” e em “Xuxa Abracadabra”	78
Ceres Luz	
Nilton Milanez	
“Estar sendo ter sido” e “Cartas de um sedutor”: o sujeito diante da morte	92
Jaciane Martins Ferreira	
A caverna de José Saramago: o espaço heterotópico Centro de Compras e a constituição dos sujeitos	104
Karina Luiza de Freitas Assunção	
Um olhar sobre os espaços de “Perfecto Luna”: imagens do medo e da morte	120
Keula Aparecida de Lima Santos	

<p>“O abraço”, de Lygia Bojunga: um corpo-espaco de medo e horror Lilian Lima Maciel</p>	137
<p>Dor, horror e crueldade no insólito ficcional: a abjeção no conto “A causa secreta” de Machado de Assis Mariana Silva Franzim</p>	154
<p>Desejo e Lei: o realismo fantástico da função paterna em “Casa tomada” Milena Maria Sarti</p>	182
<p>A literatura fantástica e o cubo de Necker: um encontro com o estranho Paula Chiaretti</p>	203
<p>Transexualidade: corpo e discurso no curta-metragem “Joelma”, de Edson Bastos Ricardo Amaral Nilton Milanez</p>	215
<p>A corrupção da virgem: o sujeito noiva morta em “O esqueleto” Talita Souza Figueredo Nilton Milanez</p>	223
<p>Materialidades para um corpo suicida: modos de governo em vídeos de curta duração Vilmar Prata Nilton Milanez</p>	237
<p>Corpo e governo do outro: prática do <i>Cutting</i> em vídeos na internet Vinicius Lemos da Silva Reis Nilton Milanez</p>	254
<p>Sobre os autores</p>	267

Apresentação

Quais são as forças e partes motrizes da arquitetura no ser da linguagem? Que caminhos percorrer no labirinto das palavras e das imagens em movimentos para se chegar ao discurso? Esses questionamentos, para nós, fazem parte da edificação de um planejamento que toma como constitutivo o corpo e o espaço. Mais especificamente, preferimos chamar de corpo-espaço, em palavra composta, para indicar o entrelaçamento dessas duas estruturas, cuja construção mantém uma relação de interdependência e amálgama.

O corpo como força criadora se movimenta em um espaço que pode ser religioso, sagrado, profano, e até mesmo aquele espaço do outro mundo. O corpo-espaço é constituído por seu teor heterotópico: a materialidade corporal se desdobra em corpos duplos, vários corpos, corpos inesperados, dilatados segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior. É nessa viga mestra que a configuração de um plano literário e visual em movimento desliza.

Nessa perspectiva, **Outros corpos, espaços outros** é um fruto das interações entre o **Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo** da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – LABEDISCO/CNPq/UESB – e outros Grupos de Pesquisa com foco em estudos discursivos sobre o corpo tanto no âmbito nacional quanto no internacional. Aqui, literatura e materialidades audiovisuais apresentam variados substratos para discussão do corpo, enquanto discurso, em sua existência histórica, como estatuto material e nas reconfigurações dos posicionamentos dos sujeitos.

Nilton Milanez
Analyz Pessoa-Braz
Marisa Martins Gama-Khalil

Utopias e heterotopias no interior e nas fronteiras do discurso-corpo no cinema francês de horror contemporâneo

Alex Araújo

“A própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais”

Eric Rohmer

Introdução

Michel Foucault sempre nos inspira e nos convida a caminhar por diversos espaços justapostos para percebermos, nas mais inusitadas materialidades discursivas, os modos como os seres humanos se tornam sujeitos. Neste artigo, vamos tratar do discurso-corpo demarcado pelas utopias em justaposição com as heterotopias em duas produções cinematográficas do horror francês contemporâneo. Dessa forma, o corpo que operamos é feito de discurso, ou seja, todo seu tecido, seus órgãos, seus sistemas, seus ossos são discursos sobrepostos pelo visível e pelo dizível, da mesma forma, como demonstrou Foucault na obra *O Nascimento da Clínica* em 1963¹.

Já, os instrumentos, que usamos para operar tal corpo, foram produzidos também pelo filósofo francês em seu *discurso método*², ou seja, em sua obra *Arqueologia do Saber*. Nessa operação, buscamos perceber no discurso-corpo a relação do (in)visível e(in)dizível (dito e não-dito) desenhada pelo jogo de poder e saber do corpo para o corpo. E, nesse jogo, vamos nos interessar também pela questão dos espaços que emergem do *Corpo utópico* e de *outros*

¹ Sua primeira edição para a língua portuguesa é de 1977, publicada pela editora Forense Universitária com tradução de Roberto Machado.

² O livro *Arqueologia do saber* publicado em 1969 é considerado por muitos estudiosos da obra de Michel Foucault como discurso método (cf. VILAS-BOAS, 1993).

espaços, já que o corpona qualidade de discurso é atravessado pelas utopias e heterotopias, sobretudo, no espaço cinematográfico de onde lançamos mão da materialidade fílmica discursiva, para demonstrar através da análise que iremos apresentar mais adiante, o visível e o dizível no discurso-corpo de horror que produz através dos espaços, sujeitos para o horror.

Lembremos que Foucault não foi o único a tomar o corpo como objeto dentro das Humanidades. Muitas vezes, teve como interlocutores em suas discussões Jean-Marie Brohm, Vladimir Jankélévitch, Jean-François Lyotard, Louis-Vincent Thomas, Paul Virilio, Jean-Jacques Courtine, quase todos inspirados pelo trabalho pioneiro de Merleau Ponty, de quem Michel Foucault foi aluno atento.

Talvez por esse fato que em seu trabalho a questão do corpo veio a ocupar um lugar de destaque, afinal seria impossível pensar n'*A história da loucura*, n'*O nascimento da Clínica*, em *Vigiar e Punir*, ou ainda na *História da Sexualidade* sem a presença do corpo, já que ele é tomado como artefato de um trabalho arqueológico, além d'*O nascimento da clínica* que citamos anteriormente, ou seja, é em Foucault que o corpo aparece como discurso.

Por meio de suas escavações arqueológicas que Foucault vai desvendar lugares chamados por ele de utopias e de heterotopias (Cf. FOUCAULT, 2009). Os primeiros dizem respeito a lugares sem uma localização real, ou seja, “são posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa” (FOUCAULT, 2003, p. 414-415). Nessa perspectiva, as “utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (FOUCAULT, 2003, p.415). Sendo assim, podemos dizer com Foucault que “as utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (FOUCAULT, 1981, p. XIII). Em contrapartida, os espaços heterotópicos podem ser vistos como “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam efetivamente localizáveis”, ou seja, “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na

constituição mesma da sociedade”. Em relação às utopias, podemos dizer que “as heterotopias inquietam” (FOUCAULT, 1981, p. XIII).

Podemos dizer ainda que é a partir desses lugares utópicos e heterotópicos que o corpo se torna corpo por meio do discurso-corpo, isto é, os lugares estão na constituição dos corpos. Assim, ainda que Foucault diga que o corpo é o contrário de uma utopia, não podemos negar que a forma como o vemos tem uma ligação com a forma como incorporamos o discurso-corpo ao nosso corpo (FOUCAULT, 2009). Portanto, a constituição do corpo não se dá sem as utopias que são criadas por nossas sociedades nem sem o atravessamento das heterotopias. Hoje isso se torna mais evidente porque vivemos numa época em que os espaços são simultâneos, ou como diria Foucault, “estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande Via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2003, p. 411). As heterotopias estão presentes em nossa cultura, sobretudo, nesses tempos de globalização. Daí, podemos afirmar que vivemos uma época dos espaços. Espaços sobrepostos.

É com base nesses dois conceitos que nos aventuramos pela temível materialidade fílmica do discurso corpo horror para pensar plano a plano, olho a olho, talvez na rapidez de um simples piscar de onde se vê pelo olho mágico de uma câmera que (im)põe o corpo para o corpo, direcionando o olhar de quem vê, para daí pensarmos com Foucault na questão: “somos vistos ou vemos?” (FOUCAULT, 1981, p. 6).

Dessa forma que iremos pensar o corpo enquanto lugar constituído por utopias e por heterotopias, ou seja, no discurso-corpo. Nessa perspectiva, trazemos a questão do horror como algo que se constitui no discurso-corpo à medida que sem corpo, o horror não existe. Com efeito, o horror do corpo para o corpo está inscrito em espaços tanto utópicos quanto heterotópicos. Espaços onde habitam o visível e o invisível, o dizível e o indizível. Espaços que constituem os corpos, discursos, sonhos ou pesadelos de que fala Foucault em *Le corps utopique* (o corpo utópico).

É sob o olhar soberano do cinema que nossa aventura pelo corpo busca desarmar a(s) arquitetura(s) do medo tecidas pela pena do horror, ao sobrepor nosso olhar de analista ao olhar da câmera cinematográfica através das imagens que se constituem, para nós, como espaços utópicos e heterotópicos permeado pelas imagens. Para tanto, utilizaremos as ferramentas forjadas por Foucault em sua arqueologia nesta nossa escavação quando tomamos como objeto analisável duas produções francesas lançadas em 2007, *A L'interieur*, de Alexandre Bustillo e Julien Maury, e *Frontière(s)* de Xavier Gens; as quais trazem em suas materialidades fílmicas um discurso-corpo sob a força do horror numa temática que nos faz pensar na biopolítica, na questão do sentimento de pertencimento como algo que se forja nos processos de identificação e subjetivação como forma de controlar a população em torno de um ideal de nação e nacionalidade num território onde as utopias e as heterotopias estão sempre sobrepostas. Estes dois filmes ainda trazem imagens televisivas do *Outubro de 2005*³ em sua tessitura fílmica e, ao mesmo tempo, mostram jovens, supostamente de origem muçulmana, sendo mortos pelos antagonistas de cada obra.

A nossa análise vai justamente operar nesses dois filmes para mostrar como o espaço é arquitetado na materialidade fílmica para fazer o horror acontecer na telona pelos movimentos do corpo situado nos espaços utópicos e heterotópicos produzidos pelo cinema. Consequentemente, podemos afirmar que esta arquitetura se estrutura sempre por meio de utopias e heterotopias. E nessa operação contaremos também com uma ferramenta teórica cara a nossa análise: a intericonicidade courtiniana. Nessa análise, vamos perceber que o corpo é discurso, logo ele é feito de imagens inscritas no campo da cultura visual, lugar para a intericonicidade courtiniana em sua aventura pela “arqueologia do imaginário humano”, sem perder de vista que “o espaço que hoje aparece no horizonte de nossas preocupações, de nossa

³O Outubro de 2005 foi uma série de eventos marcados pelos protestos contra morte de dois jovens franceses de origem muçulmana, perseguidos pela “polícia de Sarkozy”, então ministro do interior da França.

teoria, de nossos sistemas não é uma inovação”, como nos lembra Foucault (2003, p. 411). Portanto, a questão do espaço está na ordem de nossa discussão que ora apresentamos, sobretudo, porque estamos lidando com a materialidade fílmica, ou seja, com um produto do cinema, “a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena” (MARTIN, 2011, p. 219). Nesse espaço, “os elementos que nos propomos a analisar são bastante heterogêneos” (FOUCAULT, 1997a, p.66). No entanto, “cada elemento considerado é recebido como expressão de uma totalidade à qual pertence que o ultrapassa” (FOUCAULT, 1997a, p. 137).

Os espaços utópicos e heterotópicos do corpo no cinema de horror

O cinema é um lugar de materialidade para o visível e o dizível do discurso-corpo constituído pelos espaços fílmicos (utópicos e heterotópicos) criados para o corpo, pelo movimento do corpo e enquadrado pelo olhar das lentes das câmeras cinematográficas. O seu surgimento no século XIX tem possibilitado ao homem contemporâneo registrar fatos e acontecimentos do seu *modus vivendi* num percurso de movimentos de corpos que são exibidos na grande tela (ARAÚJO; MILANEZ, 2012) e que estão sob a ordem do enquadramento do olhar que olha e impõe para que parte do corpo deve-se olhar. E este fato de certa forma acabou transformando o cinematógrafo num lugar de superposições de utopias e de heterotopias onde elas se materializam por meio das imagens e do discurso-corpo por meio da imposição de olhares, logo, o cinema também se transformou na arte do espaço, como escreveu Maurice Schérer (1948 *apud* MARTIN, 2011, p. 219). Um lugar ideal para percebemos também a questão da intericonicidade trazida à tona por Jean-Jacques Courtine (2005, 2011), para a sua arqueologia das imagens ou do imaginário humano. Em se tratando de produções fílmicas de horror, Baillon (2010, p. 36) afirma que estão a cargo de nossas angústias mais antigas, as quais são, por natureza, difíceis de historicizar.

Daí advém nosso interesse em buscar nas produções fílmicas de horror uma história o discurso-corpo de horror é tecido na contemporaneidade através do movimento, ou seja, os corpos, que aparecem em planos, seguem os movimentos da câmera operada por um corpo que filma e um outro corpo que é filmado e que produz horror. E essa operação vai indicar para onde o nosso olhar deve olhar. Cada espaço do corpo vai sendo construído pelo olhar soberano da câmera cinematográfica. Esses movimentos também são constituídos de utopias e heterotopias, ou seja, os movimentos se inscrevem nos espaços sobrepostos na produção fílmica à medida que os corpos estão sempre num determinado lugar real, um espaço possível para a História, uma vez que os corpos do presente se tornam imediatamente, na imagem, corpos do passado (BAEQUE, 2008) e isso possibilita, pelo prisma de uma certa arqueologia, tomar essa inscrição como discurso porque é “essencialmente histórico” e, com efeito, “não se pode analisá-lo fora do tempo em que se desenvolveu” (FOUCAULT, 1997a, p. 226). E isso significa dizer que não podemos nos esquecer de que os espaços utópicos e heterotópicos, sobrepostos uns nos outros, estão na ordem deste discurso fílmico.

Tornemos mais clara nossa discussão, tomando o exemplo do espelho dado por Foucault para entendermos melhor a questão dos espaços, quando explica que há uma mistura intermediária entre as utopias e as heterotopias que seria o espelho, ou seja, o espelho é antes de tudo uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar e, ao mesmo tempo, uma heterotopia (FOUCAULT, 2003). Assim,

No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me

descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está longe. (FOUCAULT, 2003, p.415).

Este exemplo dado por Foucault mostra como somos atravessados pelos espaços que estão diante de nós, na maioria das vezes, sobrepostos uns com os outros e em nossa memória, já que o percebemos sempre com o nosso corpo e internalizamos em nossa mente as imagens enquanto arquivos de memória. Quando Foucault diz que o espelho é uma utopia, basta lembramos aqueles dias em que nos olhamos para o espelho e nos deparamos com um ser estranho, feio, sem luz, uma imagem que parece não ser a nossa; enquanto noutro dia, vemos uma imagem plena de beleza e alegria, cheia de luminosidade e isso tem a ver com a subjetivação de que fala Foucault. Daí a primeira coisa a notar é que a concepção de imagem que adotamos nessa análise está ligada à ideia de sujeito, uma vez que “imagens são como representações de lembranças ou domínios visuais culturais, inscrevendo-se e ocupando lugar em nosso corpo”, como ressalta Milanez (2009, p. 287). E a partir daí que podemos falar na intericonicidade como parte construtiva dos espaços utópicos e heterotópicos, à medida que a entendemos como a associação de imagens que fazemos quando vemos outras imagens e aí as acessamos em nossa mente, como memória visual, cujo lugar é e está no nosso corpo. Logo, é preciso admitir que, sem imagens, o discurso-corpo não é operado. E isso significa dizer que os espaços e as imagens estão na arquitetura do discurso-corpo.

O corpo nacional utópico e as crises identitárias no corpo contemporâneo

Podemos dizer que boa parte dos espaços nacionais surgiu em torno de um mito fundador, o qual sempre está ligado a um corpo de heróis (ou heroína) que conquistou algo. No caso francês, Foucault lembra que circulou durante muito tempo uma narrativa de que os franceses descendiam dos francos, e estes, por sua vez, eram troianos que conduzidos pelo rei Franco, filho de Príamo, deixaram Tróia no momento do incêndio da cidade (FOUCAULT, 1999, p.136). Este mito construído por meio de uma utopia foi produzindo imagens de um corpo francês cuja origem era helênica.

A partir desse exemplo, vamos mostrar como a construção do espaço nacional e do corpo nacional têm em sua ordem as utopias para um espaço heterotópico. Logo estamos lidando com o plano da linguagem, como ressalta Foucault na introdução de *As palavras e as coisas*, ao falar dentre outras coisas das utopias e das heterotopias. Elas, as utopias, operam na linguagem por meio dos discursos e suas práticas instaurando processos de subjetivação. É justamente neste espaço utópico que Foucault afirma que podemos ter um corpo *sem corpo*, um corpo que seja belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em sua potência, infinito em sua duração, delineado, invisível, protegido, sempre transfigurado; e a utopia primeira pode ser aquela que não é mais possível ser arrancada do coração dos homens, sendo precisamente a utopia de um corpo incorpóreo (FOUCAULT, 2009, p. 10).

Como primeiro gesto para adentrar a questão da subjetivação, ou como nos tornamos um corpo nacional pela subjetivação, propomos com Foucault a questão do “*quem somos nós*” que encontramos no texto “*Qu’est-ce que lês Lumières*” em resposta ao texto “*Was ist Aufklärung?*” de Kant que buscamos refletir sobre o “quem somos nós franceses hoje?” na análise desse discurso fílmico inscrito nessas duas produções cinematográficas, para pensarmos nos discursos que emergem daí sobre pátria/nação enquanto corpo materno, enquanto utopia num espaço de heterotopias, num espaço

discursivo que (im)põe um certo posicionamento para o sujeito nacional. E daí, podemos pensar sobre: Qual o papel do Estado na construção da subjetividade dos indivíduos? O que está em jogo nesse espaço quando um corpo estranho nele adentra? Qual o posicionamento dado aos sujeitos nesse discurso? De um lado, estas questões têm a ver com aquilo que Foucault chama de formação das modalidades enunciativas; e, do outro lado, elas se articulam àquelas propostas por nós enquanto analistas desse discurso, a saber: O que se quer fazer pensar com as imagens do outubro de 2005 tomadas da televisão? O que estas imagens colocadas num plano querem dizer? As repostas a estas questões nos levaram a outros caminhos onde nos deparamos com questões ligadas a um discurso (ultra)nacionalista e um outro mais humanista, ou seja, “De que fronteira(s) nós estamos falando? Quem está na(s) fronteira(s)? Ainda há fronteira(s)? E quem está no interior da nação? É preciso fechar o país ao outro? Quem é esse outro que ameaça os filhos da nação?”. São questões que ecoam nessas duas produções fílmicas. Todas essas questões nos levam à biopolítica e ao biopoder que controlam o corpo e o território, como veremos mais adiante, tomando o nazismo de Hitler como um exemplo mais próximo de nós em nosso tempo presente.

O(des)controle do corpo no discurso-corpo da biopolítica

A política nazista de Adolf Hitler no século XX é um exemplo clássico de construção de um corpo ideal para uma nação idealizada em nosso tempo, e isso tem a ver com a questão da biopolítica levantada por Foucault ao buscar compreender a governamentalidade como relação entre segurança, população e governo (FOUCAULT, 1979) e, ao mesmo tempo, coloca-nos diante da questão das utopias e heterotopias. Um corpo alemão não é um corpo judeu, mas um corpo de uma raça ariana, utopicamente construída, para o III Reich. O Nazismo é um caso clássico de biopolítica e de controle do corpo. Dessa maneira, explica Foucault, *Em defesa da Sociedade*, que

o nazismo vai reutilizar toda uma mitologia popular, e quase medieval, para fazer o racismo de Estado funcionar numa paisagem ideológico-mítica que se aproxima daquela das lutas populares que puderam, em dado momento, sustentar e permitir a formulação do tema da luta das raças (...) Ele também foi acompanhado pelo tema da volta do herói, dos heróis (o despertar de Frederico, e de todos os que foram os guias e os *Führer* da nação); do tema da retomada de uma guerra ancestral; do tema do advento de um novo *Reich* que e o império dos últimos dias, que deve garantir o triunfo milenar da raça, mas que e também, de uma forma necessária, a iminência do apocalipse e do ultimo dia (FOUCAULT, 1999, p. 96-97).

É nessa discussão que podemos pensar sobre a questão do controle do corpo e, conseqüentemente, do seu descontrole. Com isso, entramos num campo minado para pensar o biopoder que transforma homens em monstros sob o estigma da anormalidade, um poder pelo qual se criam lugares para *vigiar* e *punir* corpos e, ao mesmo tempo, um biopoder que transformam homens em deuses. E nesse campo minado não há como não pensar na questão do horror em meio à questão da intericonicidade pensada por Courtine, como discutiremos mais adiante. Mas o que é o horror? Como ele é produzido? A princípio, podemos dizer que em sua tessitura, há imagens e sons, que articulados aos espaços, impõem-nos uma direção para onde olhar. Tomemos os dois filmes franceses de horror para tornar mais precisa nossa discussão sobre o horror no discurso-corpo em sua materialidade fílmica a partir dos fotogramas a seguir:



Fig. 1 (*L'interieur*, 2007)



Fig. 2 (*Frontière(s)*, 2007)

No primeiro fotograma⁴ extraído do filme *A l'intérieur*, temos sob o olhar da câmera um plano de enquadramento do corpo que vai da cabeça à cintura. Esse posicionamento da câmera nos indica para onde olhar e como olhar. Observemos que o olhar da personagem, o qual está fitado num braço sujo de sangue, cuja mão encontra-se perfurada por uma tesoura, o fora do quadro, neste momento não nos interessa já que no movimento da câmera, ao subir a escada, o policial se depara com um corpo morto que agora está fora do quadro. O olhar da personagem não é apenas um olhar de surpresa, de espanto, mas um olhar de horror em virtude do(s) espaço(s) ter(em) sido construído(s) para provocar tal reação. É uma cena em que ouvimos a voz da personagem (o policial), ao som de uma música instrumental. Mas olhando o fotograma, com a mão perfurada por uma tesoura, nos horrorizamos. Neste caso, a imagem não é apenas uma imagem, mas a sobreposição de imagens à medida que ela faz parte de uma cultura visual e traz consigo um rastro de memória(s) seja(m) real(is) ou imaginada(s). Já o fotograma, que aparece na figura 2, extraído de uma cena do filme *Frontière(s)*, os gritos se justapõem ao som da serra elétrica que corta o corpo do nazista canibal que é vitimado por sua vítima, uma francesa de origem árabe. Mas como podemos ver o horror nacional nessas imagens? Mais adiante, responderemos esta questão.

A memória das imagens de horror como lugar de intericonicidade

Há toda uma rede de espaços que se estabelecem para criar o espaço próprio para o horror. E a construção desse espaço tem a ver com as memórias de imagens que são ativadas num momento que vemos uma dada imagem. São memórias que armazenamos ao longo de nossa vida porque vivemos numa cultura visual, como explica Courtine (2005) ao propor uma arqueologia das imagens por meio da intericonicidade. Nessa rede de imagens,

⁴Na linguagem do cinema, o fotograma é a menor unidade fílmica, ou seja, um filme “é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente” (AUMONT, 1995).

diríamos que as palavras e as coisas são objetos reconhecíveis pelo visível-dizível nas diversas materialidades discursivas.

A materialidade fílmica é um lugar para observamos como se cria um corpo para o horror à medida que tem registrado fatos e acontecimentos do *modus vivendi* do homem contemporâneo, como vimos antes. É nesse espaço ideal e idealizado, real em sua realidade interna, ou seja, utópico e heterotópico que nos deparamos com trabalhos como os de Alfred Hitchcock que “filmava cenas de assassinato como cenas de amor e cenas de amor como cenas de assassinato”, como constata historiadora e psicanalista Roudinesco (2007, p. 153). E nesse caso, a obra de Hitchcock parte de imagens do inconsciente para filmar o sonho como realidade e o desejo como uma perversão: entre o sublime e o abjeto (ROUDINESCO, 2007).

No jogo de intericonicidade, as imagens dos sonhos também podem ser operadas, uma vez que elas advêm do mundo exterior para o interior. Aí se justapõem as imagens utópicas e heterotópicas por meio de objetos reconhecíveis. No caso de imagens fílmicas, elas também estão sob a ordem do universo de imagens que criam as redes de memórias que Courtine vem chamando de intericonicidade. Em se tratando de uma produção fílmica de horror, as imagens enunciadas evocam imagens que estão no interior de nossa memória, imagens reconhecíveis de nossos medos e angústias.

Nessa perspectiva, *Frontière(s) e À L'intérieur* ilustram bem a questão da intericonicidade ao revelar imagens do interior (inconsciente) que são externadas por meio da materialidade fílmica por meio da composição dos espaços, os quais se constituem pela colocação e posicionamento das coisas no cenário para compor as cenas. Neste caso, poderíamos dizer que não se trata apenas de mostrar algo, mas de deixar transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação (VERNET, 1995, p.90). Observemos os fotogramas a seguir para compreender a questão da intericonicidade no discurso fílmico:

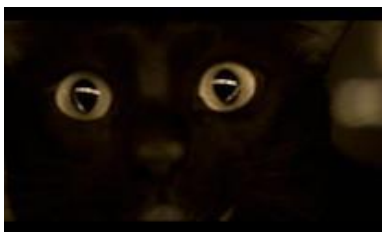


Fig. 3



Fig. 4

Ao olharmos para a figura 3, um fotograma do filme *Al'interieur*, não vemos apenas a imagem de um gato preto enquadrado pela câmera num “*superclose*”⁵ que nos coloca diante do olhar do gato para como o movimento da câmera indicar para onde devemos olhar, mas vemos um gato preto que na nossa cultura visual enuncia a iminência de que algo ruim está para acontecer. Nessa perspectiva, o gato preto seria uma heterotopia? Ou seria uma utopia? A exemplo do que acontece com a imagem refletida no espelho, a captada pelas lentes de uma câmera também a coloca num espaço virtualmente aberto, dito irreal por Foucault; aí temos uma utopia e, ao mesmo tempo, heterotopias numa relação de intericonicidade. A figura 4, também é um fotograma do filme *Al'interieur*, ecoa outras imagens fílmicas, as quais nos reportam a outros lugares virtualmente constituídos como *Poltergeist* (filme americano de sobrenatural de 1982), *Ringu* (produção japonesa de horror de 1998), *The Ring* (filme americano de horror de 2002). As figuras 5, 6 e 7 são fotogramas destes filmes:



Fig. 5 (*Poltergeist*)



Fig. 6 (*Ringu*)

⁵ O *superclose* é aquele que se fecha no rosto do ator, enquadrando do queixo ao limite da cabeça.



Fig. 7 (The Ring)

Tais imagens fazem parte do nosso mundo, um mundo que se constitui, sobretudo, pelo visual que alimenta nossa memória e que transformamos em linguagens. Daí a afirmação de Milanez (2009, p. 288) de que “somos (...) uma mídia viva, que traz em si a memória de um arquivo visual próprio ao nosso corpo”. Com isso, podemos dizer que a questão intericonicidade está intrinsicamente ligada à questão dos espaços utópicos e heterotópicos que nos atravessam enquanto sujeitos de um mundo permeado pela cultura visual. Em suma, essa associação de imagens, comum às produções cinematográficas, pode ser vista enquanto lugar para uma certa arqueologia da imagem (intericonicidade). Algo da ordem de uma materialidade imagética que se repete em outros espaços. No caso das imagens 5,6 e 7, temos uma materialidade repetível de um espaço construído para o sobrenatural que reaparece num espaço de horror, que é o caso da imagem 4, um fotograma do filme *A l'intérieur*. Aí temos mais um exemplo de heterotopias, de espaços justapostos pela intericonicidade.

Mas voltando para as duas questões lançadas anteriormente acerca do horror, podemos dizer que ele está ligado ao interdito, ao anormal, à desordem, a desrazão, diria Foucault. Sendo assim, o lugar do horror é aquele da ameaça, do perigo, do medo, das fobias, do estranho, do que está fora da ordem estabelecida, do que está fora de controle. Nesse primeiro gesto para pensar o horror, ou como primeiras palavras sobre o que seja de fato o horror, nós podemos supor que ele não se dá fora de uma cultura visual, do visível.

Dessa forma, podemos afirmar que o horror é visual e espacial. Sendo visual, o horror pode ser representado por imagens porque tudo que vemos é (re)apresentado pelas palavras e imagens em outros espaços. Nesse gesto visual de perceber o mundo-espacial pelo nosso corpo, somos atravessados pelas heterotopias em meio às utopias quando imaginamos o que é dito, sem ter visto, sempre num dado lugar. E isso parece ter sido a tônica dos suplícios praticados durante a idade média chegando até o início do século XIX, quando “a melancólica festa de punição vai-se extinguindo” (FOUCAULT, 1997b, p. 12). Essas festas, de que fala Foucault, passaram a ser vistas por nós hoje como lugares de horror, mas naquele momento eram espetáculos apresentados em praça pública, como forma de mostrar a força do Estado contra aqueles que ameaçavam a ordem pública ao praticar algo que fugia da normalidade. Tempo para disciplinar o corpo por meio da dor visível do outro.

Ao olharmos para os instrumentos de tortura do passado em *Vigiar e Punir*, com olhos do presente, nós ficamos horrorizados com aquilo que chamamos hoje de barbárie ou identificamos como práticas desumanas de sociedades disciplinares. Da mesma forma que a leitura de documentos que relatam a aplicação das penas e o tipo de pena também nos deixa de cabelos em pé, pois a humanidade vivia numa época marcada pela disciplina do corpo, uma época para disciplinar o corpo.

As guerras também são lugares de horror para o horror. E elas não passavam, e, não passam, de guerras raciais como afirmava Foucault. Guerras de corpos contra corpos, de estado com estado, que com o passar do tempo, foram submetidas aos tratados e acordos para garantir o respeito ao corpo inimigo, sobretudo, daqueles indefesos: soldados feridos, combatentes que caíram prisioneiros, civis, conforme podemos ver nas Convenções de Genebra de 1864 (completadas em 1929 e em 1949) e das convenções de Haia de 1899 e 1907 (prolongadas em 1922-1923) (AUDOIN-ROUZZEAU, 2008, p. 395).

A memória do *ser francês* no discurso-corpo da Marselhesa

Se pensarmos com Milanez (2011a, p. 291) que “a língua é compreendida por uma narratividade que se transmuta em imagens, que vão surgindo por meio de sequências em nossa tela mental da mesma maneira quando assistimos a um filme no cinema, na tv ou no computador”, veremos que na letra da Marselhesa⁶, as palavras produzem imagens, e aí temos um lugar para tratarmos também da intericonicidade. Dessa forma, o hino francês é um clássico exemplo de utopia com a qual se cria o discurso-corpo da nação, ou seja, imagens de um corpo dos filhos da pátria que é chamado a lutar contra a ameaça dos tiranos estrangeiros que podem invadir o território francês e fazer derramar o sangue puro.

Mas por que trazer a Marselhesa para essa discussão, se estamos lidando com a materialidade fílmica? É justamente por conta da questão da intericonicidade, visto que as imagens produzidas em *Frontière(s)* e em *A l'intérieur* são, para nós, ecos desse corpo francês exaltado pelo hino, um corpo preparado para a guerra, para a revolução. Daí, podemos pensar que as imagens do *Outubro de 2005*, usadas nos dois filmes, trazem para o espaço fílmico a desordem, o descontrole de um corpo utópico de não em crise por conta pela justaposição de outros espaços, de outras utopias, do disperso, logo é preciso pensar que “o posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre elementos” (FOUCAULT, 2003, p. 412) para daí pensar em uma outra biopolítica. Mas quando o horror entra em cena no corpo nacional, no espaço da nação? Em que lugar está o horror? Nas fronteiras ou no interior? Essas são questões que surgem nessas duais materialidades fílmicas. Observemos os fotogramas que seguem:

⁶ Hino da França é originalmente uma antiga canção composta por Claude Joseph Rouget de Lisle, entoada pelas tropas da unidade de Marselha quando adentraram Paris no período da Revolução Francesa.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

As figuras 8, 9, 10 e 11 são fotografias que foram também extraídas do filme *À l'intérieur* e ratificam, enquanto materialidade repetível, esse discurso fílmico cuja imagem de pátria está relacionada ao corpo materno que vimos no próprio hino francês. Logo, tais imagens não estão ali por acaso. Elas evocam memórias de um corpo mãe e de um corpo filho que está no interior do espaço materno. Aí temos um lugar para pensarmos na questão da intericonicidade porque tais imagens evocam, ao mesmo tempo, o visível e o dizível de nossa memória que se constitui com outrem, por isso a chamamos de memória coletiva. E por isso as tomamos como discurso. Nos fotografias (fig. 12, 13 e 14) extraídas do filme *Frontière(s)*, o corpo ainda é um feto apresentado pela justaposição de olhares e de lugares, pelo movimento da imagem enquadrada pelo plano fixo, pelo som que se ouve e evoca nossa memória auditiva, a qual nos diz que se trata de algo que é captado de fora para dentro. Antes mesmo de ouvirmos uma voz que diz seu nome e fala que está grávida de três meses, nossa memória é acionada para dizer que estamos diante de algo que está num espaço fechado, demarcado; algo que está vivo

porque se movimenta e emite sons. De que se trata? Os sons lembram uma respiração. Ficamos algumas frações de segundos buscando encontrar em nossa memória uma imagem para associar aquela que vemos nessa sobreposição de olhares, quando somos avisados pela voz que se trata de um bebê (feto). O olhar de um médico especialista em ultrassonografia imediatamente diria se tratar de imagens de um feto visto pelo monitor do aparelho de ultrassom. Para tal médico, estas imagens dizem respeito à prática e ao saber institucionais de sua profissão. Mas num filme de horror, o que elas enunciam? Se suprimíssemos o som, o que veria o olho que observa? Certamente, iríamos nos valer da nossa memória para ver o visto que aparece para nós sem forma conhecida ou como se estivesse a se constituir aos nossos olhos como um óvulo fecundado que se transforma a cada instante. Seria um monstro por vir? Observemos bem especificamente o fotograma (fig. 13), nele, vamos perceber um outro discurso fílmico, por meio da intericonicidade.



Fig. 12

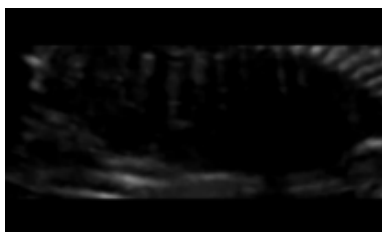


Fig. 13

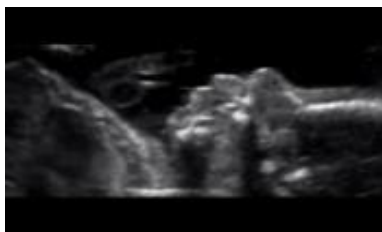


Fig. 14

Observemos o fotograma (fig. 15) extraído do filme *Ringu*, produção lançada em 1998 e que se tornou um clássico para as demais produções de horror no mundo da cinematografia. Logo, suas imagens estão inscritas na memória cinematográfica daqueles que produzem filmes de horror, conseqüentemente, tais imagens estão no universo da intericonicidade, proposta por Courtine (2011; 2012). Voltemos ao fotograma (fig. 15), trata-se de um olho sob a perspectiva de uma câmera que enquadra o olho de alguém, num *plano detalhe*, terminologia própria do cinema. Aí temos um olho que nos olha e olhamos para ele, como na pintura de Velásquez, *Las meninas*, analisada por Foucault em *As palavras e as coisas*, quando reflete: “Vemos ou somos vistos” (FOUCAULT, 1981, p. 6). Na realidade, essa questão mostra o quanto o nosso olhar é constituído do olhar do outro, da questão do social que inicia os discursos, mais do que isso, o olhar do outro está na ordem do discurso.

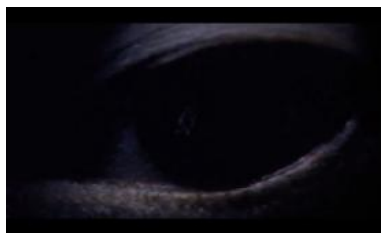


Fig. 15 (Ringu, 1998)

Associadas aos eventos do Outubro de 2005, as imagens do corpo materno e do feto trazem consigo a memória de pátria presente no hino francês, um lugar discursivo que chama os filhos da pátria a lutar contra o perigo que vem de outros espaços, de outros lugares. Dessa maneira, percebemos que o discurso político nacionalista se alimenta de imagens para compor o corpo do estado, ou seja, um corpo feito de imagens, um corpo atravessado por utopias e heterotopias que aparecem nessas duas produções francesas de horror, usadas nessa análise para mostrar como se constroem os corpos por meio das utopias e heterotopias, as quais mobilizam memórias através das imagens que temos

do mundo visto pelo dizível, num discurso historicamente inscrito que só pode ser analisado no tempo em que se desenvolveu, como nos lembra Foucault (1997a).

O visível e dizível no movimento do discurso fílmico de horror

Tivemos a oportunidade de ver até aqui que o cinema, ao criar espaços atravessados por utopias e heterotopias, acaba mobilizando uma série de objetos socialmente reconhecíveis, os quais fazem parte da memória coletiva, antes mesmo de serem filmados por uma câmera cinematográfica. Nessa perspectiva, podemos dizer com Aumont (1994, p. 53) que o cinema é a arte da combinação e da organização, já que uma produção fílmica sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis. Mas para além das questões da montagem fílmica, o que nos interessa é o produto, ou seja, o objeto que se produz nessa montagem e na organização de objetos. Não é o filme em si, mas os discursos que são materializados no/pelo filme produzido.

Podemos dizer que o cinema é um lugar, por excelência, para o visível e para o dizível, já que mobiliza e ostenta uma gama de objetos inscritos socialmente em outros lugares. Daí, podemos dizer que “qualquer objeto já é um discurso em si”(VERNET, 1995, p. 90). É, no dizer de Vernet (*idem, ibidem*), “uma amostra social que, por sua condição, tornar-se um iniciador de discurso”.

Havemos de lembrar que “o discurso é constituído por um conjunto de sequências de signos, enquanto enunciados, isto é, enquanto lhes podemos atribuir modalidades particulares de existência” (FOUCAULT, 1997a, p. 124). Quanto ao enunciado, é preciso dizer que ele não é imediatamente visível, ou seja, “o enunciado é, ao mesmo tempo, não visível e não oculto” (FOUCAULT, 1997a, p. 126). Nesse caso, adverte Foucault (1997a, p.128), “é necessária uma certa conversão do olhar e da atitude para poder reconhecê-la e considerá-lo em si mesmo”.

Também não podemos nos esquecer de que o cinema é um lugar de movimentos de imagens fixas dispostas em sequência em uma película, sob a ordem de um certo ritmo (AUMONT, 1995, p. 19). Em movimento, a imagem fílmica está sempre em transformação, ou seja, “a imagem em movimento é uma imagem em perpétua transformação, que mostra a passagem de um estado da coisa representada para outro estado” (VERNET, 1995, p. 90).

É nesse movimento de transformação das imagens que operamos para realizar nossas escavações arqueológicas pelos espaços utópicos e heterotópicos produzidos pelo cinema, os quais enunciam discursos e abrem posições de subjetividades. Para realizarmos uma descrição de um enunciado fílmico, havemos de utilizar, por questão de economia, termos próprios do saber fazer cinema, das teorias dessa arte.

A anormalidade na tessitura do discurso-corpo fílmico de horror

Nesse nosso percurso pelos espaços utópicos e heterotópicos, caminhando com Foucault, no/do discurso-corpo do horror produzido na/pela materialidade fílmica, chegamos ao país dos bichos-papões onde encontraremos as figuras do monstro, do indisciplinado, do onanista que estão por trás da formação do conceito de anormalidade na história do Ocidente moderno (FOUCAULT, 2001). É aí que Foucault nos convida por meio da arqueologia e da genealogia, perceber em sua enunciação a descrição rigorosa dos três elementos que constituem o “grupo dos anormais”, ou seja, o *monstro*, o *indisciplinado*, o *onanista*. Desse seu gesto, podemos perceber “os sistemas de poder e os sistemas desaber” que estão no discurso-corpo para o anormal. Daí, é possível dizer que “os enunciados materializados no discurso fílmico, por meio do corpo, trazem à tona alguns conhecimentos que efetivam a sexualidade como um exercício de poder –sobre o corpo, sobre a subjetivação de si” (CHAVES FILHO; MILANEZ, 2012, p. 1).

Nessa perspectiva, os fotogramas (fig. 16, 17, 18, 19, 20, 21), abaixo, podem ser vistos enquanto enunciados, que se materializam por meio da produção fílmica, evocando um discurso-corpo horror que se constitui também pelo discurso da anormalidade, sobretudo, da figura do “monstro humano”, aquele que, no dizer de Foucault (2001, p. 47), “é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma”, ou seja, “o monstro é o que combina o impossível com o proibido” (*idem, ibidem*).

Começemos a observar o fotograma de *À l'intérieur* (fig. 16), o qual se apresenta sob a perspectiva de uma câmera que nos impõe um olhar de cima, numa posição de mergulho (*plongée*), enunciando um estado de vulnerabilidade e degradação de uma mulher grávida de nove meses de gestação que está sendo atacada por estranha, em desrazão, que invadiu sua casa. Em seguida, temos a imagem da barriga no fotograma (fig. 17) que a mostra sob a posição de um plano médio largo. Este olhar sobre a barriga e sobre a grávida, numa *plongée* e num plano médio largo, são enunciados recorrentes desde as primeiras cenas do filme, que nos indicam pelo o olhar que a barriga é o objeto de desejo, ou seja, o que está no seu interior. Qual seria o porquê dessa repetição em tal discurso? De um lado, temos a questão da raridade de grávidas em produções fílmicas de horror e, do outro, que o discurso sobre a loucura e da monstruosidade se tece, nesse espaço atravessado pela utopia e heterotopias, com pequenos distúrbios relacionados à sexualidade, como podemos ver nas imagens dos fotogramas 18 e 19 em enquadramentos diferentes. O primeiro, em um plano médio; o segundo, num superclose. Podemos dizer com Foucault (1997a, p. 125) que “a análise dos enunciados não pretende ser uma descrição total, exaustiva da ‘linguagem’ ou de ‘o que foi dito’”. Ao descrevermos os enunciados, nessas imagens fílmicas, o nosso olhar busca no movimento das imagens as transformações ou as mutações do corpo-fílmico de horror,



Fig. 16 (*À l'intérieur*)



Fig. 17 (*À l'intérieur*)



Fig. 18 (*À l'intérieur*)

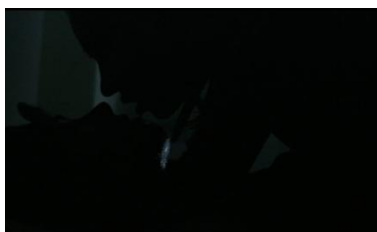


Fig. 19 (*À l'intérieur*)

mas tendo em mente que o “enunciado não pode considerado como o resultado cumulativo ou a cristalização de vários enunciados flutuantes, apenas articulados, que se rejeitam entre si” (FOUCAULT, 1997a, p. 127). Neste caso, estamos falando de uma rede de encadeamentos, bem parecida com aquela que Courtine vem chamando de intericonicidade e que tem a ver com aquilo que Vernet (1995) fala sobre a imagem em movimento estar em perpétua transformação.

Dessa forma, nosso olhar, ao seguir o movimento da câmera, recai sobre o corpo que se quer mostrar, ou seja, aquele que está no interior, na barriga da mulher grávida, que além das torturas sofridas, tem seu corpo molestado ao ser acariciado e beijado por outra mulher que nesse discurso aparece como louca em suas ações de desrazão e anormalidade (monstruosa). Os sinais da desrazão vão aparecendo e se articulando desde as primeiras cenas enunciadas; aqui optamos por mostrar que sua anormalidade é atravessada pelo problema da sexualidade, ou seja, a composição dessa posição subjetiva de anormalidade passa pelo problema da sexualidade que é

visível e dizível nas figuras 18 e 19 (fotogramas). É no movimento das imagens que a assassina vai assumindo outra posição de sujeito que a coloca em um domínio de coordenação e de coexistência com as outras posições enunciadas nesse discurso-corpo de horror em sua materialidade fílmica. Antes, uma louca assassina, agora uma pervertida que molesta o corpo grávido e lavado de sangue.

Já os fotogramas extraídos de *Frontière(s)* (fig. 20 e 21) enunciam um jogo de sedução e, ao mesmo tempo, libertinagem, em torno de um círculo, onde as mulheres não só oferecem seus corpos sexuais para o prazer carnal, mas iniciam o jogo de poder e de saber para desarmar e usar a carne do corpo de suas presas, não só sexualmente, alimentando seus desejos pervertidos, mas se preparando para alimentar o desejo de comer a carne, já que são duas neonazistas canibais. Aí temos um discurso da libertinagem associado à anormalidade de corpos humanos que capturam outros corpos



Fig. 20 (*Frontière(s)*)

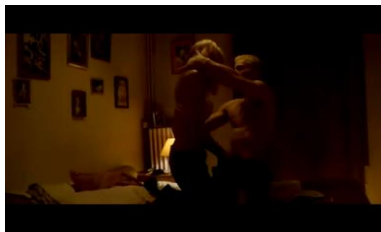


Fig. 21 (*Frontière(s)*)

num jogo de poder que instaura posições subjetivas. Já que estamos falando do país dos bichos-papões, poríamos dizer também que na floresta encontram-se lobos e lobas maus prontos para devorar corpos humanos e isso, de um lado, tem a ver com o fato de que a produção fílmica de horror traz à tona nossas angústias e medos, conforme pensa Baillon (2010), e, de outro, com a questão da sexualidade está dentro ao prolongamento de uma analítica de poder, conforme assinala Ravel (2005), ao falar de como o Foucault trata da sexualidade. Para Revel (2005, p. 81), “a sexualidade é,

portanto, num primeiro momento, um dos campos de aplicação do que Foucault chama na época de biopoder”. Daí, podemos pensar que a sexualidade está relacionada a um domínio de poder que, ao mesmo tempo, tem a ver com as nossas angústias e medos e também com nossos desejos mais secretos. Nos enunciados desses fotogramas (20 e 21), a questão da libertinagem aparece como posição subjetiva de sujeito “dotado de um desejo suficientemente forte e de um espírito suficientemente frio”, a qual se associa “a todas as potências das desrazões”, ou seja, loucura e libertinagem são ingredientes para este discurso-corpo de horror tecer figuras de horror. Mas esses ingredientes vão aparecendo no movimento das imagens que se abrem aos posicionamentos subjetivos para o horror. E neste caso, afirma Milanez (2011b, p. 21) que “a partir do horror, poderemos definir posições do sujeito no tocante aos domínios e objetos aos quais eles se referem, sejam eles outros sujeitos ou lugares institucionais, em um nível interindividual ou coletivo”. Mas sem esquecer “o posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos” (FOUCAULT, 2003, p. 412).

Considerações finais

Retomando o fio condutor de nosso percurso, buscamos aqui operar um discurso-corpo de horror filmado, ou seja, em sua materialidade fílmica, observando nos espaços fílmicos as utopias e heterotopias em meio à intericonicidade que aparece como memórias das imagens. Buscamos descrever os enunciados desse discurso-corpo de horror na materialidade fílmica, situando-os num nível particular para separá-los dos outros. Buscamos em nossa análise fazer aquilo que Baillon (2010) julga ser difícil historicizar as nossas angústias, os nossos medos, mas na materialidade fílmica, estas coisas aparecem no discurso-corpo de horror. Nele encontramos vários elementos heterogêneos através das modalidades enunciativas, ao seguir os caminhos trilhados por Foucault em sua arqueologia. Analisando as duas produções fílmicas a partir de enunciados inscritos historicamente no discurso em torno

dos acontecimentos do *Outubro de 2005*, chegamos à questão do “quem somos nós francês?”, uma questão que, como vimos, passa por uma biopolítica que constitui um biopoder controlar e normatizar os corpos por meio do discurso-corpo utópico cujas imagens podem ver vistas na Marselhesa e ecoam na materialidade fílmica discursiva de *Frontière(s)* e *À l'intérieur*. Vimos que as imagens estão numa rede social e são iniciadoras de enunciados e discursos, e, por isso, podem fazer parte de uma arqueologia do imaginário, sob a ótica da intericonicidade courtiniana. Mas que o movimento as transforma, sobretudo, no espaço fílmico. Nesse discurso-corpo de horror materializado nessas duas produções fílmicas, vimos também que o horror é operado por corpos que assumem várias posições subjetivas que são abertas pelas modalidades enunciativas, “o que resulta em torná-los doentes, monstruosos e, às vezes simultaneamente, infinitamente amáveis e sedutores” (BAECQUE, 2008, p. 482). Nessa nossa análise, buscamos mostrar que “a produção de horror na mídia, na literatura e no cinema se torna, portanto, um registro de nossas mudanças políticas e sociais” (MILANEZ, 2011b, p. 20).

Referências

ARAÚJO, A. P.; MILANEZ, N. O discurso fílmico de horror francês e a questão “do quem somos nós hoje”: um lugar para memória do corpo. In: **VII SPEL**, 2012, Vitória da Conquista - BA. Anais do VII SPEL. Vitória da Conquista - Bahia, 2012.

A L'INTERIEUR. Direção: Julien Maury. Produção: Priscilla Bertin, VèraneFrédiani, RodolpheGuglielmi, FredericOvcaric, Teddy Percherancier e FranckRivière. Paris: La Fabrique du Film, 2007; Pathé 2008. DVD.

AUDOIN-ROUZEAU, S. Massacres: o corpo e a guerra. In: COUBIN, ALAIN; COURTINE, J-J. et al. **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: _____. *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. – Campinas-SP: Papyrus, 1995. BAECQUE, A. O corpo no cinema. In: COUBIN, ALAIN;

BAECQUE, A. O corpo no cinema. In: COUBIN, A. *et al.* **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BAILLON, J-F. Horreurs britanniques 1956-1976: une identité nationale en crise. In: PAQUET-DEYRIS, A-M. **Les cinémas de horreur: les maléfiqes**. – Condé-sur-Noireau: Corlet, 2010.

CHAVES FILHO, T. C.; MILANEZ, N. Discurso dos corpos: sexualidade e monstrosidade na materialidade fílmica de “amadas e violentadas” (1976). In: GASPAR, N. R.; ROMÃO, L. M. S. (org.) **Discurso e leitores de imagens**. - São Carlos: UFSCAR, 2012. Disponível em <<http://www.jornadaadci.ufscar.br/pdfs/ebook/7.pdf>> Acesso fev. 2013.

COURTINE, J-J. MILANEZ, N. **Intericonicidade: entre(vista) com Jean-Jacques Courtine**. Registro audiovisual, 2005. Disponível em: <<http://www.grudiocorpo.blogspot.com/>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

_____. **Déchiffrer le corps: penser avec Foucault**. – Paris: JérômeMillon, 2011.

FOUCAULT, M. A governamentalidade. In: _____. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e tradução de Roberto Machado. - Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma TannusMuchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. **Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. - 5ª Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. – 16ª edição. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1997b.

_____. **Em defesa da sociedade:** curso do Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Os anormais:** cursos no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Outros espaços. In: **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

_____. **Le corps utopique – les heterotopies.** Apresentação e Posfácio de Daniel Defert. - Paris: Edições Lignes, 2009.

FRONTIÈRES. Direção: Xavier Gens. Produção: Luc Besson, Hubert Brault, Eric Garoyan, RodolpheGuglielmi, Bertrand Ledélézir, Noël Muracciole, Frederic Ovcarić, Teddy Percherancier e Laurent Tolleron. Paris: Cartel Productions, BR Films, EuropaCorp e Pacific Films, 2007.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves; revisão técnica de Sheila Schvartzman. – 2ª edição. – São Paulo: Brasiliense, 2011.

MILANEZ, N. A possessão da subjetividade. In: SANTOS, J. B. C. (org.) **Sujeito e subjetividade:** discursividade contemporâneas. –Uberlândia: Edufu, 2009.

_____. O nó discursivo entre corpo e imagem: intericonicidade e brasilidade. In: CHIARETTI, P.; MONTE-SERRAT, D. M.; TFOUNI, L. V.(org.) **A análise do discurso e suas interfaces.** – São Carlos-SP: Editora Pedro e João, 2011a.

_____. **Discurso e imagem em movimento:** o corpo horrorífico do vampiro no trailer. – São Carlos-SP: Claraluz, 2011b.

VERNET, M. Cinema e narração. In: AUMONT, J. et al. **A estética do filme.** Tradução de Marina Appenzeller. – Campinas-SP: Papirus, 1995.

VILAS-BOAS, C. T. **Para ler Foucault.** Revisão de Arnaldo de Almeida, José B. Donadon Leal. Ouro Preto: Imprensa Universitária da UFOP, 1993.

POLTERGEIST. Direção: TobeHooper.Elenco: Craig T. Nelson, JoBeth Williams, Beatrice Straight, Dominique Dunne, Oliver Robins, Heather O'Rourke. Trilha sonora: Jerry Goldsmith. Roteiro: Michael Grais, Steven Spielberg, Mark Victor. Metro-Goldwyn-Mayer, 1982. VHS.

REVEL, J.**Foucault:conceitos essenciais.** Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez e Carlos Piovezanni Filho. – São Carlos: Claraluz, 2005.

RINGU. Direção: Hideo Nakata.Produção: TakaIchise.Elenco: NanakoMatsushima, MikiNakatani, Hiroyuki Sanada.Fotografia: Jun'ichirôHayashi. Trilha sonora: KenjiKawai.Tóquio:TohoCompanyLtd, 1998. VHS.

RODISNESCO, E. **Filósofos na tormenta:** Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze e Derrida. Tradução de André Telles. –Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

THE RING. Direção: Gore Verbinski. Produção de Walter F. Parkes, Laurie MacDonald. Roteiro: EhrenKruger, Hiroshi Takahashi. Elenco: Naomi Watts, Martin Henderson, David Dorfman, Brian Cox, Jane Alexander, Lindsay Frost, AmberTamblyn, RachaelBella, Daveigh Chase, Shannon Cochran. Trilha sonora: Hans Zimmer . DreamWorks Pictures, 2002. DVD.

Lendo ambiências na literatura e no cinema: Espaço fantástico e materialidades em “A queda da casa de Usher” e “Sangue de pantera”

Alex Martoni

Considerações iniciais

Tanto os estudos de literatura quanto os de cinema consagraram o emprego dos termos *clima* e *atmosfera* como categorias narratológicas que indicam uma determinada relação entre o espaço representado e a situação afetiva que envolve os sujeitos ficcionais. Neste sentido, os vocábulos em questão tanto podem indicar de que modo o conjunto de aspectos que constituem o espaço enquanto lugar da ação determina o comportamento de um personagem, como podem apontar projeções da subjetividade do mesmo sobre o seu entorno. Contudo, uma rápida visada sobre o emprego dessas palavras no âmbito da crítica e da teoria contemporâneas parece revelar que a acepção assumida pelas mesmas envolve fenômenos estéticos de maior complexidade.

Em seu estudo do parágrafo inicial do conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, Filipe Furtado, por exemplo, afirma que esse trecho apresenta uma “atmosfera insólita” (FURTADO, 1980, p. 122). O sentido de “atmosfera”, aqui, não parece circunscrever, exclusivamente, uma relação que se estabelece entre o espaço mimético e o sujeito ficcional, mas sugere uma experiência estética mais profunda, que nos impõe diversas questões, dentre as quais destacamos: qual é a relação dos termos *atmosfera* e *clima* com o próprio ato da leitura e o regime da espectralidade? Por extensão, que relação há entre essas categorias e os nossos afetos, sistemas cognitivos e perceptivos? De que modo a materialidade dos meios – aqui entendidos como o livro e os aparatos cinematográficos – contribuem nesse processo? E, finalmente, como as categorias aqui postas em relevo se articulam com a ficção fantástica e a

suscitação do medo? Naturalmente, não há, pela limitação de espaço e complexidade do tema, a pretensão de se dedicar à busca de respostas definitivas para as indagações apresentadas, mas se deseja que essas questões parem de modo fantasmático sobre o eixo central desse trabalho: a leitura das ambiências na literatura e no cinema.

Lendo ambiências

O emprego da expressão “lendo ambiências” sugerindo uma atitude metodológica, como ocorre no título desse artigo, causa, a princípio, certa estranheza do ponto de vista das relações sintático-semânticas, na medida em que justapomos o verbo *ler*, flexionado no gerúndio – o que indica, portanto, a execução de uma ação – com o substantivo pluralizado *ambiências*. Semanticamente, essa aproximação pode soar estranha, tendo em vista que a leitura é frequentemente entendida como uma atividade intelectual, na medida em que envolve a construção de sentidos, e a ambiência como algo cuja apreensão se daria mais no nível perceptivo, sensorial, a partir de nosso contato físico com determinados elementos constitutivos de um espaço. Esse aparente curto-circuito semântico ocorre em função do esforço aqui empreendido na busca por um equivalente em português para a expressão alemã *Stimmungen lesen*⁷, cunhada pelo teórico da literatura e cultura Hans Ulrich Gumbrecht no livro homônimo (GUMBRECHT, 2011) em que busca pensar os modos de constituição das ambiências em objetos tão heterodoxos como a pintura de Caspar David Friedrich, o canto de Janis Joplin e a escrita de Machado de Assis.

Ao utilizamos, aqui, portanto, a palavra *ambiência*, buscamos um termo em português que apresente uma equivalência semântica – a propósito, não atingida plenamente – a *Stimmung*, vocábulo alemão de grande repercussão nos

⁷ Em inglês, essa expressão foi traduzida como *Reading for the Stimmung* e o título do livro foi modificado para *Atmosphere, mood, Stimmung: on a hidden potential of literature*. Stanford – California: Stanford University Press, 2012.

estudos de estética (Goethe, Kant, Schiller, Riegl), cinematográficos (expressionismo alemão, em particular) e na analítica existencial de Martin Heidegger. Tomando este último como referência teórica (HEIDEGGER, 2006), poderíamos nos questionar sobre em que medida nossa imersão na leitura ou na espectralidade, isto é, o nosso contato com o objeto artístico, envolveria um modo de abertura para o mundo, nas palavras de Heidegger, um modo de estar disposto (*Befindlichkeit*) a modalidades diversas de estados afetivos gerais, a partir do qual ocorreria uma afinação dos nossos humores (*Stimmung*) a esta realidade material. Desse modo, revela-se como fundamental a compreensão de que “Ler ambiências”, como salientado por Gumbrecht, “heißt immer auch, dass wir aufmerksam sind auf die textuelle Dimension der Formen, welche uns und unserer Körper als potentielle physische Realität”⁸ (GUMBRECHT, 2011, p. 5).

Muito além de categorias narratológicas, *clima* e *atmosfera* são, etimologicamente, realidades físicas. A primeira palavra, oriunda do grego *κλίμα*, indica “inclinação, obliquidade de um ponto da terra, do equador ao pólo, em relação ao sol” (HOUAISS, 2001, p. 740), ao passo que *atmosfera*, neologismo cunhado pela física, no século XVIII, diz respeito à “camada de ar que envolve a Terra” (HOUAISS, 2001, p. 336) e, por conseguinte, aos fenômenos meteorológicos que lhe dizem respeito. Tais fenômenos entram em contato com os terminais nervosos que se localizam na superfície dos nossos corpos, nos tocando substancialmente e agindo sobre os nossos humores. Não é por acaso que foi justamente em Lamartine, o poeta de *Un paysage lyrique*⁹, aquele que se dedicou a extrair o sublime e o grotesco da

⁸ “Sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que envolvem nossos corpos como realidade física”. Tradução minha.

⁹ Faço aqui uma referência a um de seus poemas mais significativos enquanto exemplificação para a questão discutida: “Souvent sur la montagne, à l’ombre du vieux chêne, / Au coucher du soleil, tristement je m’assieds; / Je promène au hasard mes regards sur la plaine, / Dont Le tableau changeant se déroule à mes pieds”. Tradução deste quarteto: “Lá no alto da montanha, à sombra do carvalho, / Ao triste pôr-do-sol, descanso muita vez; / Um distraído olhar vagoio na planície, / Cujá cena fugaz se desdobra a meus pés”. Tradução de Cláudio Veiga. VEIGA, Cláudio. **Antologia da poesia francesa**. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 142-143.

natureza, que a expressão francesa *climat* ganhou essa acepção que hoje designa uma categoria estética. Não obstante, é importante lembrar que o referido poeta romântico francês foi, de certa forma, contemporâneo de J.W. Goethe (há uma interseção de 40 anos entre os seus períodos de vida), escritor alemão a quem é atribuída a origem deste sentido estético da palavra *Stimmung* que empregamos nesse trabalho.

A relação Lamartine/Goethe mereceria, ela mesma, um estudo; contudo, nossa remissão a esses gigantes da literatura romântica visa, exclusivamente, a compreender a gênese de um pensamento voltado à reflexão entre realidade física e experiência estética. Indo mais longe e avançando para o mundo contemporâneo, poderíamos nos questionar sobre como essa relação físico-cognitiva se configura, uma vez sendo ela mediada por aparatos técnicos. Nos estúdios de gravação de áudio, por exemplo, é bastante comum o emprego dos termos *ambiência*, *clima* e *atmosfera* para se referir a determinadas características de uma gravação, que podem sugerir algo mais caloroso, macio e confortável – quando se emprega colchões para abafar o som – ou mais etéreo, vazio e angular – quando a acústica da sala é trabalhada com o objetivo de favorecer a reverberação do som. A constatação de um fenômeno como esse torna irresistível a pergunta: qual é o papel da tipologia, da espacialidade da linguagem, da montagem cinematográfica, da textura da imagem, da equalização e amplificação do som na experiência estética?

É nesse sentido que “ler ambiências” consiste em um modo de apreensão do objeto estético não somente a partir das relações semânticas construídas dentro do espaço ficcional, mas também levando em conta a dimensão material da linguagem e dos aparatos técnicos que a transmitem. Desse modo, se restitui o sentido original da palavra estética, *Aisthisis*, que, como destaca Susan Buck-Morss, consiste na “experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade, a natureza material, corpórea” (BUCK-MORSS, 2012, p. 157).

Lendo ambiências na literatura: *A queda da casa de Usher*

Em suas reflexões sobre o horror sobrenatural em literatura, H.P. Lovecraft afirma que “Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 2008, p. 17). O aspecto que nos parece mais notável na frase do famoso escritor norte-americano é a relação estabelecida entre “atmosfera”, “autenticidade” e “sensação”. Parafraseando-o, poderíamos dizer: o que dá legitimidade e torna autêntica a experiência estética provocada por uma obra fantástica é o modo como somos materialmente afetados pela mesma; isto é, de que modo uma obra ficcional me estimula sentir um afeto real.

O conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, consiste em uma das obras mais significativas para pensar a frase de Lovecraft. Publicado em 1847 e hoje considerado um cânone da chamada literatura gótica romântica, este conto se notabilizou pela contundência na sugestão de uma atmosfera fúnebre e macabra. Filipe Furtado refletiu sobre a construção do espaço, nesta obra, da seguinte maneira: “a melancolia do narrador se funde com a desolação da paisagem e a atmosfera insólita e decadente da grande casa em visível decomposição” (FURTADO, 1980, p. 122). Essa descrição é, seguramente, compatível com aquilo que lemos:

Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo de tristeza singular, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher. (POE, 2008, p. 156)

Como é sabido, o conto de Poe gira em torno da visita que um narrador-personagem não identificado faz, por solicitação, à casa centenária do amigo Roderick Usher, que passa por acessos de crises nervosas e apresenta grande preocupação com o estado de saúde de sua irmã, lady

Madeline. O desenvolvimento do conto, a partir desse mote, é marcado por diversos fatos estranhos que se entrelaçam em uma perspectiva de tensão ascendente, culminando na “morte” e “ressurreição”¹⁰ de lady Madeline e no desabamento da casa da família Usher.

Desde o parágrafo de abertura do texto, somos submetidos a uma atmosfera inquietante em virtude das figuras de linguagem empregadas (como o efeito sinestésico na caracterização do dia como “pesado, escuro e mudo”), das construções sintático-semânticas de tonalidade negativa (“amontoavam-se opressivamente”, “tristeza singular”, “sombrias da noite”) e da dimensão simbólica de alguns vocábulos, como “outono” e “melancólica”. De um modo geral, percebe-se este trabalho cuidadoso de Poe ao imprimir, a uma narrativa, passagens com descrições meticulosamente pensadas no sentido de suscitar a inquietação no leitor. Nessa perspectiva, o escritor norte-americano também imprime, no léxico escolhido, uma preocupação com a prosódia do texto, algo que pode ser evidenciado na leitura da versão original do texto, em inglês:

During the whole of dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher (POE, 2012, p. 94).

Apesar de apresentar uma estrutura em prosa, a leitura deste parágrafo soa como se estivéssemos lendo um texto em versos, tendo em vista que as frases possuem uma extensão regular, cuja tônica final de cada uma se daria nos vocábulos: “year”, “heavens”, “country”, “drew on” e “Usher”. Para além da questão rítmico-melódica, há também, nitidamente, o emprego da

¹⁰ As aspas aqui empregadas cumprem a função de indicar que essa é apenas uma das leituras possíveis. Como já indicou Todorov, “A explicação sobrenatural é pois apenas sugerida e não é necessário aceitá-la”. TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.54.

sonoridade com função expressiva; isto é, busca-se estabelecer uma relação entre o som e o sentido, em especial sugerindo os trotes da cavalgada do narrador-personagem em direção à casa dos Usher através da repetição da consoante oclusiva vozeada “d” (em inglês, *stop/ língua-alveolar/ voiced*) presente nos vocábulos “dull”, “dark”, “soundless” e “day”, que se dispõem em uma enumeração e, desse modo, criam uma alternância rítmica regular. A oclusão tem como característica fundamental a interrupção momentânea durante a articulação do som, propriedade que a torna bastante satisfatória na emulação do som da cavalgada; não por acaso, o poeta romântico brasileiro Álvares de Azevedo lançou mão do mesmo expediente no poema *Meu sonho*, cujo verso “Macilento qual morto na tumba”, de acordo com Antonio Candido, está voltado à “representação do galope e dos movimentos por meio de aliterações da oclusiva dental” (CANDIDO, 2008, p. 41).

Ainda no parágrafo de abertura do conto de Poe, esses efeitos prosódicos se estendem para a última frase – “singularly dreary tract of country” –, dentro da qual a regularidade na alternância dos encontros consonantais [rl], [dr], [tr], [ct] e [tr] criam, mais uma vez, uma sonoridade rítmica regular, prolongando a cavalgada do narrador-personagem e embalando o leitor nessa imersão inicial pelo universo sobrenatural da casa de Usher, por essa espécie de rapsódia de sonoridades que envolve todo o conto, abrangendo, também, os sons agudos e prolongados ouvidos pelo narrador-personagem, a voz trêmula de Roderick Usher e a aversão por qualquer tipo de música que a doença lhe impingiu.

Conclui-se, desse modo, que nossa imersão na *Stimmung* do conto não ocorre só em função do caráter semântico da construção textual – o que nos levaria à ideia corrente de ambiência circunscrita à relação sujeito e espaço ficcionais –, mas também da dimensão material do texto, que pode ser pensada na sua prosódia, como aqui realizado, ou no seu aspecto tipológico¹¹.

¹¹ Sobre este aspecto, especificamente, há dois trabalhos bastante profícuos sobre os estudos dos processos anagramáticos e hipogramáticos no conto, realizados por Décio Pignatari

Ambos os processos analíticos colocam em evidência a importância da materialidade da linguagem no ato da leitura, na medida em que o próprio texto ocupa espaço e, como afirma Luís Alberto Brandão, “o texto literário é espacial porque os signos que o constituem são corpos materiais cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência de uma percepção sensível no ato de sua recepção” (BRANDÃO, 2007, p. 213).

Lendo ambiências no cinema: *Sangue de Pantera*

Por consistir em uma modalidade artística cuja existência prescinde o emprego de aparatos tecnológicos, o cinema possui canais de expressão estética que emitem ondas acústicas e eletromagnéticas que entram em contato direto com o nosso corpo. E isso não deve ser desprezado na análise fílmica, tendo em vista que, para além das relações de sentido estabelecidas dentro do universo ficcional, há um contato que a obra estabelece com o nosso aparelho físico-sensorial que potencializa seus efeitos; retornando a Lovecraft: que dá “autenticidade” a essa experiência nos fazendo senti-la. Quando nos inquietamos na escuridão da sala de cinema, reagimos com o nosso sistema motor aos movimentos da câmera como se estivéssemos corporificados no próprio aparato, ou mesmo quando nos assustamos franzindo a testa diante da irrupção de um áudio muito alto, de timbragem estranha, o que está em jogo é uma imersão total do espectador na *Stimmung* da obra.

No âmbito da linguagem cinematográfica, o expressionismo alemão talvez tenha sido a primeira tendência estética do cinema – junto com a *avant-garde* francesa – a apresentar uma acentuada preocupação com a construção de ambiências. Orientados pelas experiências do chamado “teatro íntimo alemão” (*Kammerspielfilm*), esses filmes, de acordo com Lotte Eisner, apresentam uma concepção estética na qual “a preocupação em compor uma

(Semiótica e literatura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004) e Lúcia Santacla (Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando. São Paulo: Cultrix, 1985).

atmosfera que sugira ‘as vibrações da alma’ se une ao jogo de luzes” (EISNER, 1985, p. 135); desse modo, “a *Stimmung* flutua em torno tanto dos objetos quanto das personagens: é uma consonância metafísica, uma harmonia mística e singular em meio ao caos das coisas” (EISNER, 1985, p.135). O expressionismo alemão, portanto, intuiu que aspectos presentes na própria materialidade do filme, como as luzes filtradas, os planos aproximados e a música consistem em elementos que influem em nossa percepção espacial, afetando nossa experiência estética.

Tributário direto do expressionismo alemão, o cinema *noir* dos anos 1930 e 1940 apresentou uma feliz união entre a temática popular – muitas vezes oriundas de *pulp fictions* – e a experimentação formal. *Sangue de pantera* (*Cat people*, 1943), realizado pelo diretor franco-americano Jacques Tourneur, consiste em um dos cânones dessa vertente estilística. Nele, conta-se a história da sérvia Irena Dubrovna e do americano Oliver Reed que, após o casamento, passam a ser assombrados por uma superstição que envolve a esposa: a de que ela acredita ser descendente de uma raça de mulheres-monstros que se transformam em panteras sedentas por sangue assim que são beijadas ou quando sentem ciúmes. Irena acredita que Alice Moore, colega de trabalho do marido, está interessada em Oliver e resolve persegui-la. Em uma cena que compõe o último quarto do filme, Irena segue em direção ao hotel em cuja piscina Alice costuma nadar. Após a chegada de Alice, vemos Irena saindo do taxi e perguntando à recepcionista do hotel como encontrar a suposta amiga. Daí em diante, nos encontramos diante de uma das cenas mais hitchcockianas – *avant la lettre* – do cinema. Alice se encontra no vestiário e de repente escuta um miado. Vê, então, um gatinho, o que a tranquiliza do susto inicial. Contudo, ao se aproximar do gato, percebe que o animal está assustado com algo e, por isso, foge. Então, a personagem percebe que há algo no andar de cima. Ao se aproximar da escada, vê a silhueta de uma pantera que parece circular no andar superior; logo em seguida, ouve um grunhido e percebe, então, a iminência do perigo. Alice corre, se atira na piscina e começa a gritar pedindo socorro. A partir desse ponto, a montagem alterna planos fechados

de Alice gritando e se movendo na tentativa de ver concretamente aquilo que a ameaça, planos abertos que mostram as paredes do ginásio tremulando com os reflexos da superfície da piscina nele projetados, assim como a sombra da pantera, que por vezes passa, e, naturalmente, os grunhidos do animal. Ao final, acende-se a luz e Alice se vê diante de Irena.

Essa cena se desenvolve em cerca de 40 planos. Sob a perspectiva da relação afetiva da personagem principal com os acontecimentos acima expostos, podemos dividi-la em dois momentos: aquele em que Alice percebe haver algo estranho no comportamento do gato e que algo ocorre no andar superior; e um segundo que abarca a constatação da personagem de que há uma pantera no ambiente e, de acordo com as informações sabidas por ela, de que pode se tratar de Irena buscando acuá-la. Há, seguramente, ao longo dessa cena, duas modulações afetivas que nos permitem dividi-la, respectivamente, em dois momentos: primeiro, quando o perigo é desconhecido, em seguida, quando ele é revelado. De acordo com Jean Delumeau, essa diferença de nossa relação com aquilo que nos inquieta nos leva a distinguir *medo* de *angústia*. Segundo ele,

o medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não o tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado: é um sentimento global de insegurança. (DELUMEAU, 2009, p. 33).

Desse modo, primeiramente a personagem vive uma situação de angústia, tendo em vista que não sabe do que se trata; já em um segundo momento, quando ouve o grunhido da fera, toma ciência exatamente do que temer e, nessa perspectiva, o medo a arrebatava psicologicamente. Mas o que exatamente provoca o medo na personagem e qual é o papel do espaço na construção desse efeito?

Pensar sobre o medo significa, fundamentalmente, pensar sobre a morte. Como nos lembra Marilena Chauí, temos medo “de todos os entes

reais e imaginários que sabemos ou cremos dotados de poder de vida e de extermínio” (CHAUI, 2009, p. 34). Nesse sentido, a presença da pantera e o temor provocado pela crença de estar sendo perseguida por ela se configura como um motivador do medo de Alice, que é, a propósito, potencializado pelo espaço de isolamento em que a personagem se encontra. Em termos antropológicos, podemos dizer que a ameaça – representada pela pantera – e a não possibilidade de defesa – em virtude do local onde a personagem se encontra – se constituem como forças que se embatem com nosso senso de autopreservação.

Esse medo instituído na esfera ficcional se espalha imediatamente para a própria dimensão da atividade espectral, nos arrebatando sensorialmente. O jogo entre o mostrado e o sugerido, o embate entre a luz e as sombras, a aceleração rítmica da montagem e a hibridação de diferentes tipos de ruído consistem em componentes do âmbito da materialidade da linguagem cinematográfica, aspectos que trazem consigo componentes técnicos, que juntos edificam, pensando aqui em Deleuze, “*um bloco de sensações, isto é, um conjunto de perceptos e afetos*” (DELEUZE, 1992, p. 193). Naturalmente, a análise dos componentes aqui postos em relevo permitirá uma compreensão mais consistente do modo como submergimos na *Stimmung* do filme.

A cena em questão se desenvolve em dois espaços – que se apresentam em uma relação de contiguidade –, o vestiário e a piscina. Em nenhum dos casos, há um movimento de câmera, como uma panorâmica ou um *travelling*, que nos permita ter uma noção do espaço como um todo. Portanto, a construção de nossa percepção espacial se dá através da montagem que alterna campo, contracampo, planos abertos e fechados. É exatamente nesse âmbito que se desenvolve um dos aspectos mais fascinantes do filme: o poder de sugestão. A montagem daquilo que entendemos aqui como segunda parte da cena em questão – a que se inaugura com a instauração do medo – alterna *nobody's shots* em que vemos a personagem gritar e se movimentar bruscamente na água e planos ponto de vista que mostram a parede do ginásio, onde se vê as sombras da superfície da piscina e as do animal que por ali se encontra.

Neste último caso, uma ressalva deve ser feita para o fato de que “olhamos com” a personagem e não “em” seu lugar, não assumindo, portanto, exatamente o seu ponto de vista. Essa alternância regular entre o espaço visto – o campo – e o sugerido – o fora de campo provoca tanto uma reação cognitiva quanto motora no espectador, pois quando vemos um rosto apavorado que grita, ficamos na expectativa de, no plano seguinte, podermos ter acesso ao motivo causador do grito; contudo, ao vermos somente sombras e ouvirmos grunhidos, lançamos um olhar atento para a tela, apertando os olhos e percorrendo visualmente toda a imagem no intuito de localizarmos – em vão – aquilo que a personagem também procura encontrar: o protagonista da ameaça. Nesse sentido, Tourneur nos faz compartilhar do medo vivido pela personagem.

Essa alternância de planos vai, sutilmente, se acelerando ao longo da cena, provocando um aumento de tensão no espectador, não só pela ficção se encaminhar para o seu ápice, mas também pela dinâmica imposta à montagem. Mas que relação é possível estabelecer entre essa dinâmica e o sentimento de tensão? No campo da linguagem cinematográfica, Eisenstein entendia que determinadas formas de montagem se davam a partir de uma “pulsção” (EISENSTEIN, 2002, p. 80), premissa que nos permite pensar que a diminuição na duração dos planos de uma cena aumenta a frequência com que se dá sua alternância, influenciando no ato perceptivo – nas palavras do próprio Eisenstein, “A tensão formal pela aceleração é [...] obtida abreviando-se os fragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p. 81). Na cena em questão, a aceleração na frequência de alternância entre os planos cria tensão para o espectador porque a nossa percepção é condicionada a aspectos somáticos – a batida do coração e o piscar dos olhos, por exemplo – e psíquicos – atenção, memória, imaginação e emoções¹². Nesse sentido, qualquer aumento na atividade pulsional tende a tencioná-los, provocando-nos estados de excitação

¹² Estamos, aqui, em franco diálogo com os estudos do psicólogo Hugo Munsterberg. MÜNSTERBERG, Hugo. **The film: a psychological study**. New York: Dover, 2004.

energética – o que se soma, é bom lembrar, ao estado de inquietação diante da iminência do perigo que compartilhamos com a personagem.

Esse processo de aceleração pulsional, que se percebe entre os dois momentos da cena (angústia e medo) é também acompanhado pela mudança no grau de luminosidade do ambiente. Ao entrar no saguão do hotel, a protagonista se encontra em um ambiente cuja luz é absoluta, isto é, se distribui homoganeamente pelo espaço. Já quando está no vestiário, a luz já é relativa, tendo em vista que ilumina somente parte do ambiente. No ginásio, há uma distribuição irregular da iluminação, privilegiando a piscina e deixando que as paredes sejam banhadas pelo contraste entre luz e sombras. Sintomaticamente, é no momento em que se apaga a luz do vestiário que da angústia se passa ao medo.

No filme, o lugar do medo é a escuridão. Lá está a fera, sugerida através da sombra, mas nunca vista diretamente. Conforme observou Gilles Deleuze, “A sombra exerce então sua função antecipadora e apresenta no estado mais puro o afecto da ameaça” (DELEUZE, 2009, p. 172). É importante observar, também, que, do ponto de vista antropológico, a presença da fera no estado de sombra ecoa toda uma tradição supersticiosa que a entende como uma emanção do duplo¹³. Neste caso, não somente a sombra como uma projeção imagética do animal, mas como um duplo da própria Irena, que, aliás, acredita estar aprisionada nesta maldição, condenada a viver entre si e a pantera, o eu e o outro.

Além da imagem figurativa da pantera, as sombras projetadas na parede apresentam também um carácter abstrato – Deleuze as classifica como um exemplo de “abstração lírica” (DELEUZE, 2009, p. 172). Reforçando a tese de Deleuze, Anna Powell aponta que “The lyrical abstractionist style of Tourneur uses lighting emphatically to invoke a numinous atmosphere [...]”

¹³ A este respeito, temos em mente, aqui, o quarto capítulo do estudo de Otto Rank sobre o tema do *duplo*, dentro do qual o psicanalista austríaco investiga as raízes antropológicas do fenómeno e suas diversas ocorrências nas culturas alemã, austríaca, eslava e dos povos das ilhas Salomão, dentre outros. RANK. Otto. **Double: a psychoanalytic study**. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1971.

(POWELL, 2005, p. 69). De fato, a irregularidade dos movimentos ondulatórios da superfície da água da piscina projeta na parede formas sinuosas variadas que se alternam sutilmente e que não apresentam contorno definido em suas bordas, transitando, gradativamente, do negrume mais intenso ao branco mais puro, influido, desse modo, na sensação de inquietação – tanto por conta dos movimentos intensos quanto do caráter abstracionista das imagens.

A propósito da pista sonora, no segundo momento da cena, são justapostos três sons diegéticos: os grunhidos da fera, os gritos da protagonista e os barulhos provocados tanto pelo contato da água com a parede da piscina, quanto pelos movimentos bruscos que o corpo da vítima faz sobre a superfície aquosa. Esse híbrido sonoro apresentado oscila momentos de combinação cognitiva entre som e imagem – em que vemos a protagonista gritando, por exemplo – com ruídos que estão fora do campo visual do espectador – neste caso, os grunhidos que sugerem a presença da pantera, ou mesmo os momentos em que ouvimos o eco dos gritos enquanto vemos a parede do ginásio. Essa atitude perceptiva única à qual somos submetidos exerce, naturalmente, um papel de reforço do sentido da narrativa – isto é, vemos um rosto gritando/ ouvimos um grito; vemos a sombra de uma pantera/ ouvimos grunhidos – e, desse modo, intuímos a situação de perigo na qual a personagem se encontra e ficamos apreensivos acerca do desdobramento dessa sequência. Mas, e se realizássemos uma operação analítica como a sugerida por Michel Chion (CHION, 1994), a partir da qual desvinculássemos som e imagem, ou seja, ouvíssemos a pista sonora sem as imagens que a acompanham? A *ambiência* de angústia e medo suscitada pela cena perderia seu sentido?

Partamos, então, do pressuposto de que estamos nos submetendo a um vôo cego: não conhecemos *Sangue de pantera*, nem a cena em questão; na verdade, nem sabemos que o fragmento de áudio que nos é apresentado faz parte de um filme. O que ouvimos? Ouvimos um híbrido de sons graves e agudos, de natureza irregular, instável, inconstante, o que nos permite

denominá-los como ruídos. Em sua relação com os nossos afetos naturais, conforme destaca José Miguel Wisnik, “o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador” (WISNIK, 1989, p. 34), o que nos permite intuir que os sons afinados pela cultura consistiriam em uma forma de reação ao que é instável e amedrontador no mundo. Ouvir, portanto, a pista sonora em questão é restituir ao espectador essa experiência substancial de contato com essas frequências que, pela natureza irregular e caótica que apresentam, nos instigam à inquietação, à angústia.

Da angústia para o medo, como já assinalado acima, demanda-se perfazer o caminho do desconhecido ao conhecido. Nesse sentido, uma vez identificados esses ruídos como grunhidos de um animal e gritos de uma mulher, cabe assinalar os seus significados em si. Evidentemente, uma antropologia dos ruídos, grunhidos e gritos seria objeto de um trabalho específico. Contudo, há um aspecto fundamental que deve ser assinalado: ambos os sons anunciam um embate; por um lado, a fera, cuja mudança de tonalidade do grunhido indica que ela se prepara para o ataque; por outro, a protagonista, cujo grito, por ser uma emissão sonora para a qual se investe grande energia corporal, assinala o seu estado de extremo temor em face do perigo.

Um outro aspecto fundamental para se pensar a dimensão material do som consiste na sua forma de produção e transmissão, afinal de contas, é exatamente esse componente que afeta diretamente os nossos sentidos. Na cena em questão, há tanto sons captados no ambiente – os gritos da protagonista –, como produzidos em uma etapa de pós-produção – os grunhidos da fera. Muito habilmente, na perspectiva do ponto de escuta, os ouvimos em uma mesma textura, com uma reverberação equalizada de forma homogênea, refletindo exatamente as condições físicas do espaço em que se desenrola a ação – o vazio de um ginásio com o pé direito alto. A amplificação e equalização do som cumprem, portanto, uma função de potencialização dos efeitos estéticos suscitados pela cena, na medida em que, como afirma Michel

Chion “these sensations are perceived for themselves, not merely as coded elements in a language, a discourse, a narration” (CHION, 1994, p. 152).

Conclui-se, portanto, que esse conjunto de ruídos e imagens que se oferecem à nossa percepção influem no processo de construção de sentido do filme. Por um lado há, naturalmente, a dimensão dos significados produzidos pela própria instância ficcional, mas, concomitantemente, há um “aparato físico-cognitivo” que “fica ‘na frente’ da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística, anterior, portanto, não apenas à lógica, mas ao próprio significado” (BUCK-MORSS, 2012, p. 158).

Considerações finais

Edgar Allan Poe e Jacques Touneur não se conheceram. Na verdade, o escritor norte-americano nem chegou a ver o cinema, arte em que o realizador franco-americano foi um mestre. Contudo, há um aspecto fundamental que permite aproximá-los: o gosto pela criação de *climas*, *atmosfera*s e *ambiências* fantásticas.

Ao aproximarmos *A queda da casa de Usher* e *Sangue de pantera*, não tivemos como objetivo analisar as obras na sua totalidade, ou mesmo esgotarmos as questões que propusemos sobre as mesmas. Partimos de uma problematização das concepções acerca das categorias narratológicas acima expostas para as pensarmos pela chave da *Stimmung*, o que nos permite incluir, no processo analítico, o ato da leitura e da fruição espectral. Nesse sentido, poderíamos situar nossa atitude metodológica no âmbito dos estudos intermediais, tendo em vista que procuramos compreender como os próprios elementos concernentes à materialidade dos meios – no caso aqui, a literatura e o cinema – produzem rastros que interferem na fruição artística.

É importante destacar que privilegiar o caráter material não significa desprezar o componente semântico – também contemplado nesse trabalho –, mas pensar em como as dimensões cognitiva, afetiva e sensório-motora se

interpenetram na produção da experiência estética e exigem, para serem percebidas, uma leitura atenta às ambiências.

Referências

ARHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

BRANDÃO, Luís Alberto. “Espaços literários e suas expansões”. **Aletria**. v.15, jan.-jun. 2007. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. In_BENJAMIN, Walter [et. Al.]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: Caderno de análise literária**. São Paulo: Ática, 2008.

CHAUÍ, Marilena. “Sobre o medo”. In_NOVAES, Adalto (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHION, Michel. **Audio-Vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur**. München: Carl Hansen Verlag, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis, RJ, 2006.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. [tradução: José Paulo Paes]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POE, Edgar Allan. **The complete short stories of Edgar Allan Poe**. Digireads.com Publishing, 2012.

POWELL, Anna. **Deleuze and horror film**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

As bases comunitárias de segurança baianas como lugares heterotópicos e como campo de intervenção biopolítica

Analyz Pessoa-Braz

Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos. (FOUCAULT, 2003, p. 413)

Na modernidade líquida, as cidades contemporâneas “[...] são campos de batalha nos quais os poderes globais e os sentidos e identidades tenazmente locais se encontram, se confrontam e luta” nos dizeres de Bauman (2009, p. 35). Essa luta, no âmbito nacional, é visualizada com a crescente instalação de UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) no estado do Rio de Janeiro.

Já na Bahia, esses espaços concêntricos de vigilância são denominados, pelo estado, de bases comunitárias de segurança, nas quais se opera um patrulhamento da população com auxílio de câmeras, patrulhamento este que denomino videomonitoramento ostensivo: monitoramento por câmeras de vigilância, realizado pela Polícia Militar, responsável, conforme dita a nossa Constituição Federal, pelo policiamento ostensivo e manutenção da ordem pública.

A videovigilância, portanto, é a materialidade visual utilizada no estudo das práticas regulares de gestão/enquadramento da vida e dos corpos vigiados e administrados. A pesquisa¹⁴, de onde o presente estudo emerge, consiste em investigar essa nova tecnologia de (bio)poder que se apresenta, a partir do ano de 2011, no estado da Bahia e que é voltada para, de um lado, garantir segurança à população circunscrita em certa base territorial e, de outro lado, realizar uma biocentralização estatal no intuito e administrar e coordenar as massas humanas vigiadas.

¹⁴ Este capítulo é um substrato de pesquisa realizada na dissertação apresentada, em dezembro de 2014, para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

A guisa de especificação, as bases de segurança possuem, como características comuns, diversos traços no tocante à estrutura e atuação. Quanto à estrutura física de instalação das bases, tratam-se de módulos instalados, na maioria das vezes de forma provisória. Têm a forma de galpões pré-moldados, com placas indicativas do nome do local em tamanho maior que o comum nas repartições públicas.

As imagens e denominações dadas às bases colocam o centro de vigilância e os policiais que ali trabalham numa posição de proximidade com a comunidade atendida. A polícia se mostra ali como uma polícia comunitária, pacificadora e não, como marcadamente ostensiva e com a robustez imposta pelo militarismo.



Foto 1: Governador Jaques Wagner inaugura a Base Comunitária de Segurança e entrega novas viaturas para a Polícia Militar e Civil no município de Vitória da Conquista. Foto: Manu Dias/SECOM - Licença - Alguns direitos reservados por Fotos GOVBA - <https://www.flickr.com/photos/agecomba hia/8227474042/sizes/m/in/photostream />



Foto 2: Governador Jaques Wagner inaugura a Base Comunitária de Segurança e entrega novas viaturas para a Polícia Militar e Civil no município de Vitória da Conquista. Foto: Manu Dias/SECOM - Licença - Alguns direitos reservados por Fotos GOVBA - <https://www.flickr.com/photos/agecomba hia/8226379751>

A partir das imagens da Base Comunitária de Segurança do bairro conquistense Nova Cidade, verifica-se a chamativa designação e a imagem de policial e cidadão juntos e sorridentes. Ressalte-se o destaque da formulação

“A segurança mais perto de você” que compõe uma ambiência de proteção e proximidade entre estado-polícia vigilante e cidadão vigiado e protegido.

Note-se ainda a disposição dos corpos no enquadramento da primeira imagem que é a foto oficial da inauguração da Base Comunitária de Segurança de Vitória da Conquista. Em primeiro plano, à frente, os representantes políticos estatais hasteando as bandeiras do Brasil, Bahia e Vitória da Conquista. Atrás, a polícia e mais atrás a comunidade, como expectadora. O espetáculo é visto, frise-se, por dois grupos que assistem ao show. Do lado esquerdo pessoas mais bem vestidas, em sua maioria homens. Do outro lado, crianças de camiseta e chinelos. Os grupos não se misturam.

Quanto às salas de operação das câmeras de segurança, observa-se que as bases contêm um ambiente onde constam as baias nas quais ficam os operadores das câmeras bem como aparelhos televisores que formam um grande painel. Tal painel mostra, instantaneamente, as imagens captadas pelas câmeras instaladas ao longo dos bairros vigiados.

As bases têm funcionamento ininterrupto, atuando os policiais em sistema de plantão. A operação das câmeras é feita por policiais que recebem treinamento específico, através de cursos ministrados pela própria Polícia Militar com respaldo da Secretaria Estadual de Segurança Pública para atuar na forma de polícia comunitária. Ou seja, há treinamento específico para o policiamento comunitário, o que, por si, indica o deslizamento ocorrido dentro da instituição militar para adaptar a forma de atuação a política pública estadual aplicada nas bases.

Quanto à forma de operação das câmeras, esta se dá através de computadores interligados a controles que possuem a forma de *joysticks* – controles de certos *videogames*. Através destes controles remotos, torna-se possível selecionar a câmera desejada bem como realizar o controle da rotação da mesma e a ampliação da imagem através do recurso do *zoom*.



Foto 3: Base soteropolitana - Licença -
Alguns direitos reservados por Fotos
GOVBA -
<https://www.flickr.com/photos/agecombahia/8078213091/sizes/m/in/photostream/>



Foto 4: Base soteropolitana -Licença -
Alguns direitos reservados por Fotos
GOVBA -
<https://www.flickr.com/photos/agecombahia/8078204276/sizes/m/in/photostream/>

Conforme demonstrado nas imagens acima, o(a) policial que se encontra operando o sistema através do controle tem a possibilidade de navegar ao longo do trecho filmado de forma panorâmica. A partir de então, através do acionar de sua constância perceptiva e da memória do que é tido como conduta/postura enquadrada dentro da norma ou não, o(a) policial pode aproximar a imagem e apurar o ocorrido. Caso entenda-se que se trata de situação/corpo suspeito, entra-se em contato com as viaturas em ronda para sinalizar a ocorrência.

As imagens capturadas são gravadas e identificadas com o número da câmera, data e horário. As bases agem em conjunto com os demais agentes da polícia, recebendo chamadas de rondas e *disk* denúncia que indicam certa localidade ou certo corpo suspeito a serem observados de forma mais incisiva ou a serem diretamente abordados.

As bases de segurança apresentam-se, assim, como espaços configuradores de campos de intervenção e de controle do corpo enquanto corpo-indivíduo e enquanto corpo-população. Neste contexto, resta visualizada essa época na qual o espaço se apresenta em relações de posicionamentos, conforme nos adverte Foucault na epígrafe. Relações, estas,

polarizadas entre vigilantes/vigiados inseridos num campo de observação e normalização.

Falar de espaço, nesse ponto, implica abordar a conceituação, à luz do pensamento foucaultiano, das utopias, heterotopias e dos lugares heterotópicos para confrontá-los com a configuração da relação de poder exercida através de um espaço pensado e operado para vigiar e gerir os sujeitos observados. De acordo com Foucault (2003, p. 422), “o navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários”.

O navio, neste estudo, pode ser substituído pelas bases comunitárias de segurança. Encontramo-nos numa civilização que utiliza câmeras para uma vigilância exercida por policiais que, ao contrário dos corsários em suas aventuras furtivas, agem com autorização estatal.

No texto *Outros Espaços*, escrito em 1967 e com publicação apenas em 1984, Foucault (2003) defende que a época relativa ao final do século XX poderia ser descrita como a “época do espaço [...] do simultâneo [...] da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (FOUCAULT, 2003, p.411).

O controle do simultâneo hoje, com a captação de imagens dos transeuntes em tempo real, é ferramenta de combate à violência, especificamente no videomonitoramento ostensivo das bases de segurança, a partir de seu atuar no sentido de vigiar, instantaneamente, o agir humano com atenção voltada à captação de vestígios dos desvios e falhas.

Na imagem abaixo vemos, em destaque, a questão da simultaneidade e do efeito de tempo real proporcionado pelo mosaico de telas que capturam os acontecimentos. O tempo e o espaço, dentro das bases, portanto, ficam divididos em janelas, janelas que se apresentam, em ângulos diferentes que produzem séries e mais séries dentro de outras séries, aos vigilantes que tomam contato com os acontecimentos através das telas mudas.



Foto de câmeras do CICC – Centro Integrado de Comando e Controle da cidade de Salvador – imagens captadas durante a Copa da FIFALicença - Alguns direitos reservados por Fotos GOVBA
<https://www.flickr.com/photos/agecombahia/14412771454/sizes/m/in/set-72157644746252028/>

Em meio a esta simultaneidade de olhares e objetos vigiados, encontra-se a questão da dispersão dos olhares: são infinitos olhares desferidos em direção à população vigiada. Diante disto, pode-se questionar como se chega à questão do sujeito em meio a essa dispersão. A questão é respondida pelo próprio atuar biopolítico do tipo de vigilância estudado que tem como alvo do estado não apenas o corpo-indivíduo mas o corpo população.

[...] definir para cada uma seus elementos, de fixar-lhes os limites, de descobrir o tipo de relações que lhe é específico, de formular-lhes a lei e, além disso, descrever as relações entre as diferentes séries, para constituir, assim, séries de séries, ou “quadros”: daí a multiplicação de estratos, sua obtenção, a especificidade do tempo e das cronologias que lhe são próprias; daí a necessidade de distinguir não mais apenas acontecimentos importantes (com uma longa cadeia de conseqüências) e acontecimentos mínimos, mas sim tipos de acontecimentos de nível inteiramente diferente [...]
(FOUCAULT, 2000, p. 35)

Verifica-se, então, o controle do corpo individual (corpo-espécie) e geral (corpo-população) bem como a relação de poder exercida tomando-se por suporte o território, ao transformar o espaço em campo de intervenção,

direção e esquadramento dos corpos vigiados por um olhar generalizado e institucionalizado pelo poder estatal.

Nesse esquema de vigilância, o estado passa a ver e filmar todo o cotidiano de uma fração escolhida da sociedade instantaneamente. Frise-se, portanto, que há uma escolha da fatia da população a receber esse olhar diuturno e ininterrupto o que é consubstanciado na instalação das bases em bairros considerados e intitulados de perigosos, conforme demonstram os relatórios e balanços do Governo do Estado da Bahia e o programa governamental *Pacto pela Vida*.

Para além disso, o estado leva cursos e serviços escolhidos para aquela sociedade selecionada. Ou seja, para cada conglomerado humano, há uma articulação específica do atuar estatal. A ingerência, assim, ultrapassa a mera prestação de segurança para determinar outros aspectos das vidas vigiadas. Vidas estas escolhidas, ou melhor dizendo, detectadas pelo radar policial em razão do espaço que ocupam, repita-se.

Foucault adverte (2003, p. 412) sobre a impossibilidade de negarmos o entrelaçamento entre tempo e espaço destacando a diferenciação entre a questão do espaço na Idade Média (espaço de extensão, de localização física) e no final do século XX (espaço de posicionamento).

Ou seja, numa dessacralização do espaço, a imobilidade é substituída pelas relações, pelo movimento e pelas séries e “[...] o problema do lugar ou posicionamento se propõe para os homens em termos de demografia” (FOUCAULT, 2003, p. 413). A análise das relações, portanto, passa a ter no espaço um operador decisivo do exercício do controle dos corpos.

A afirmação foucaultiana supracitada coaduna-se com a relação, neste trabalho estabelecida, entre a sociedade de segurança/normalização e as bases de segurança pública, tendo em vista que o problema de gestão da tríade tempo-espaço-população coloca-se também como problema de controle demográfico tendo em vista ainda que a questão do espaço passa a ser vista a partir dos movimentos e das relações.

A sacralização dos posicionamentos, entretanto, para Foucault ainda existe no campo prático, marcadamente nas “[...] oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço público e o privado, entre o espaço da família e o espaço social [...]” (FOUCAULT, 2003, p. 413).

Vemos que, no século XXI, a fluidez das relações e as transformações nos arranjos sociais configuradores das oposições acima elencadas, ainda hoje, não operaram a dessacralização de certas posições que parecem ser irredutíveis. A relação entre particular/administrado e Estado visualizada neste trabalho, especificamente no campo da segurança pública, trata-se de uma oposição historicamente dada em todos os regimes de governo.

Foucault, ainda no texto em discussão, afirma que, entre todos os posicionamentos característicos dos conjuntos de relações, existem dois tipos que merecem destaque, as utopias e heterotopias, as quais possuem:

[...] a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por ele designadas, refletidas ou pensadas. (FOUCAULT, 2003, p. 414).

Seguindo Foucault, podemos asseverar que as utopias possuem como característica um posicionamento ilusório haja vista que, em relação ao espaço social real, não possuem localização concreta. Trata-se de um lugar sem lugar. Configuram-se os lugares utópicos, desta forma, como o próprio nome revela, como um projeto fantasioso da sociedade, e por tal razão, irreal.

Por sua vez, as heterotopias podem ser caracterizadas como localizáveis, apesar de seu posicionamento ser deslizante, ou seja, fora de todos os lugares comuns aos espaços reais. Foucault (2003, p. 416-422) delinea seis princípios que caracterizam as heterotopias.

De acordo com o primeiro princípio, as heterotopias constituem, através das mais variadas formas (eis que não há um padrão universalizante), todas as culturas. O segundo princípio revela que cada heterotopia tem um

funcionamento específico dentro de cada cultura. O terceiro traz o condão de justaposição de espaços em um único lugar concreto. No quarto, vê-se que o seu funcionamento está relacionado a certos períodos de tempo. O quinto dispõe que as heterotopias possuem meios que possibilitam isolamento e penetração. Por fim, o sexto princípio traz que a função das heterotopias reside em criar um espaço de compensação (com ares de perfeição) em oposição aos espaços reais, falíveis e afastados de uma organização e de uma estética esmeradas.

Nesse último ponto, podemos observar que as heterotopias, ao criar estes espaços de compensação, podem se fundar em projetos, na verdade, utópicos. “Todo mundo pode entrar nesses locais heterotópicos, mas, na verdade, não é mais que uma ilusão: acredita-se penetrar e se é, pelo próprio fato de entrar, excluído” (2003, p. 420).

No âmbito deste estudo, os núcleos espaciais denominados, pelo estado, de bases comunitárias de segurança, afinam-se à concepção de espaço heterotópico. As bases laboram no sentido de justapor espaços em um único lugar concreto tratando-se de resposta a um período marcado pela insegurança social.

As bases possuem também como característica a possibilidade de permitir isolamento, ao serem instaladas para vigiar e dispor de serviços para determinados bairros específicos; não deixando, entretanto, de permitir a penetração haja vista a inexistência de barreiras propriamente físicas, marcadamente pelo fato de que as câmeras podem alcançar locais que ultrapassam a extensão dos bairros nas quais foram instaladas e considerando-se ainda que, uma vez integradas o arquivo policial, as imagens podem constituir e integrar processos em qualquer jurisdição a depender do objeto da investigação criminal ou mesmo processo de outra espécie.

Por todo o exposto, a utopia do controle das instituições e aglomerações amplia-se para lugares heterotópicos: núcleos cravados nas cidades, que transformam bairros em espaços concêntricos de vigilância, numa espécie de bolha submetida ao olhar estatal.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e Medo na Cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Vigilância líquida: diálogos com David Lyon/Zygmunt Bauman**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Constituição Federal da República Federativa do Brasil. 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

_____. **Aulas sobre a Vontade de Saber**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____. **Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Editora Forense: 2003.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2013.

_____. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Segurança, Penalidade e Prisão.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **Vigiar e Punir.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Genealogia da Moral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

REVEL, Judith. **Dicionário Foucault.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. **Michel Foucault: conceitos essenciais.** São Carlos: Clara Luz, 2005.

Referências Visuais

Propagandas institucionais veiculadas pela Secretaria de Comunicação Social da Bahia. 2012, disponíveis em www.comunicacao.ba.gov.br/tv.

Documentário *A UPP veio pra ficar*, disponível em: <http://www.upprj.com/index.php/video/videos-interna-interna/a-upp-veio-para-ficar/Santa%20Marta>

Corpo e indício em Edward Munch: reflexões sobre o paradigma indiciário

Anderson de Carvalho Pereira

Introdução

Neste texto, procuramos estabelecer diálogos entre alguns aspectos do paradigma indiciário (Ginzburg, 1989), pautando-nos numa proposta de interpretação do jogo entre corpo e tela na tela “O grito” de Edward Munch.

A partir disto, sustentamos um debate sobre interpretação, linguagem e sujeito do discurso, em que inicialmente a imagem do corpo em seu efeito de unidade é tomada como indício, indício envolvido numa discussão que envolve o jogo entre desconstrução e evidência de sentido. Para isto, trazemos inicialmente um panorama do paradigma indiciário formalizado por Ginzburg (1989), bem como um debate sobre corpo, unidade, sentido e discurso, em autores como Foucault (2002, 2012) e Lacan (1985).

Paradigma indiciário: questões preliminares

Para apresentar o paradigma indiciário fortalecido no século XIX, em meio às Ciências Humanas, Ginzburg (1989) comenta que um artigo de Morelli sob pseudônimo do quase anagrama Lermolieff aparece numa revista alemã de História da Arte. A partir desta marca, o autor apresenta de forma breve propósito do método: não tomar partido prévio (uma forma corpórea, por exemplo) de uma suposta característica esperada de um quadro de uma determinada Escola artística, mas se ater a pormenores mais discretos e menos enfatizados pelas respectivas escolas dos pintores. Afinal, foi a partir deste pressuposto que Morelli resgatou a autoria de pintores menos famosos (é o caso de Giorgione) até então creditada como uma cópia de Ticiano. Como se percebe, antes da filologia e da estética, Ginzburg (1989) quer tocar o político.

No conto “A caixa de papelão” Sherlock Holmes “encarna” Morelli. Ginzburg compara então a atividade interpretativa indiciária com a Criminologia. A “descoberta” feita pelo médico italiano Lombroso do tipo criminoso nato, que, por sua vez, partiu das contribuições da antropometria e da craniometria de Broca e Gall e da escola sociológica francesa de Tarde, também pode ser incluída nesta codificação (GINZBURG, 1989).

A partir dela foi construído com as teorias criminológicas um biodeterminismo que já delimita condutas esperadas de acordo com as categorias de raça, gênero, idade, marcas no corpo (CARRARA, 1998).

Ou seja, conforme Ginzburg (1989), mesmo que entre a semiologia e a semiótica dos sintomas e dos sinais do corpo e da alma, a medicina grega hipocrática tenha seguido o sintoma (*semeion*) por meio de narrativas sobre a doença, e nunca pela doença em si, a semiologia médica (catalogação de sinais) cada vez mais caminhou para a certeza dos sintomas no século XIX, num campo estreito com a Criminologia.

Em outras palavras: “o mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro (...) Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p.177).

Ainda assim, a tríade Morelli-Doyle-Freud abrem caminho para o paradigma indiciário de caráter venatório, cujo resgate desta história das pistas, pistas que sinalizam um corpo não apenas biológico, mas também social e discursivo (como queremos apontar no jogo entre campos de significação sobre a loucura, o grito, o corpo e o caminho de fundo na tela de Munch) e sustentam o modo como Wind interpreta Morelli, a partir da máxima freudiana de que “a personalidade deve ser procurada onde o esforço pessoal parece menos intenso (GINZBURG, 1989, p.146)”.

No ensaio “O Moisés de Michelangelo”, de 1914, Freud comenta a revolução artística de Morelli e a influência deste na Psicanálise, a qual adentra

“coisas concretas e ocultas através de elementos poucos notados ou despercebidos (GINZBURG, 1989, p.147)”.

Está no caráter genuíno da “narrativa humana” (expressão nossa) o caráter venatório do trabalho com pistas. Para Ginzburg (1989, p.152), este modo nunca totalmente decifrável de lidar com fios de uma história a ser (re)contada demonstra como é possível “a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente”; para o autor, isto inclui recorrer a uma metonímia e operar a exclusão da metáfora (ler as pistas).

Neste paradigma, ler, interpretar, formular se misturam em um patamar muito semelhante à condição humana de caçador. É neste campo que se assemelham propostas como as de Foucault (2002, 2012), Lacan (1985), Certeau (2001) e Ginzburg (1989).

No mesmo patamar desses autores, ainda que vindos de nichos diferentes do debate sobre interpretação, podemos continuar com uma questão formulada pelo próprio Ginzburg (1989, p. 178), a saber:

Mas pode um paradigma indiciário ser rigoroso? A orientação quantitativa e anti-anthropocêntrica das ciências da natureza a partir de Galileu colocou as ciências humanas num desagradável dilema: ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes, ou assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância. Só a linguística conseguiu, no decorrer deste século, subtrair-se a esse dilema, por isso pondo-se como modelo, mais ou menos atingido também para outras disciplinas.

Para Tfouni (1992) os “dados”, em disciplinas filiadas ao paradigma indiciário de Ginzburg (1989), como a Psicanálise e a Análise do Discurso, já são gestos interpretativos isentos de neutralidade e comprometidos com este caráter político do imaginário. Decorrem disto gestos de leitura que vão à contrapartida da codificação.

Ainda que não seja possível lidar com a totalidade dos indícios, o pesquisador pode ter acesso à própria construção, que pode realizar de unidades provisórias de sentido, os recortes (ORLANDI, 1987, 1996).

É nas lacunas entre efeitos de sentido de natureza diversa, entreposto às marcas sutis dos silêncios, dos fundos de tela, como queremos mostrar aqui, que a interpretação se movimenta. Tal proposta ratifica que:

trata-se de formas de saber tendencialmente mudas – no sentido de que, como já dissemos suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição que une estreitamente o animal homem às outras espécies animais (GINZBURG, 1989, p.179).

A partir desta apresentação inicial, portanto, coube-nos o desafio de dialogar algumas possíveis leituras das telas “O grito”, de autoria do pintor norueguês Edward Munch. Vejamos.

Ao fundo e *en-fim*: “O corpo” como indício em Edward Munch

A princípio, parece óbvio, em uma leitura vulgar e reificada que “O grito” de Munch é a expressão da desrazão conjugada à loucura; entretanto, partindo-se de uma breve desconstrução desta evidência, baseada no paradigma indiciário, pontuar aqui que é esta uma dessas formas, como aponta Ginzburg (1989) de se apagar a possibilidade de interpretação pela metáfora (no caso, a interpretação da sinuosidade do corpo como indicativa de outro efeito de sentido) em que se apelaria pela suposta causa (ícone) para se ratificar e antecipar um efeito. Nesta linha ainda, como podemos acrescentar, pode-se entender esta “certeza” da interpretação mais amplamente aceita

como efeito de uma asserção de certeza antecipada, tal como comenta Lacan (LACAN, 1998).

Ou seja, vemos num primeiro plano aquela marca que se tornou a mais compulsória na interpretação desta tela, a marca do grito, como a mais relevante (expressiva) da tela em detrimento de outras.

Este diálogo entre arte e psicanálise (aqui entendida como parte integrante do paradigma indiciário) é possível também porque a fantasia pode permitir ao sujeito refugiar-se no movimento não localizável e inominável do desejo (RIVERA, 2002), tal como Cézanne também o fez, ao revolucionar as artes plásticas (tal como uma revolução freudiana) ao mostrar que não há planos localizáveis numa tela “à disposição de uma posição inquestionável e centrada de um olho observador” (RIVERA, 2002, p. 7).

É sabido, o fato comum do atrelamento desta tela de Munch à “loucura”. Basta digitar o nome do artista no Google; é o caso que se vê em um site que comenta esta obra com a seguinte descrição: “Há na história da arte inúmeros registros de artistas que foram afetados pela loucura. Insanos também foram retratados por alguns pintores”¹⁵.

A citação acima retirada de um site dentre os vários que fazem menção semelhante à obra de nosso estudo indica o modo como circula o discurso dominante, que impede de ver sinuosidade do corpo em interface com o fundo da tela, por exemplo, e que seria em certa medida equivalente a tratar a obra como parte integrante do Expressionismo nas Artes. Do ponto de vista do paradigma indiciário, mesmo legítimo, ainda esta pode ser tomado também como uma leitura que nos cega à dispersão e pluralidade indefinida dos sentidos apontados pelas pistas.

Como vemos em Ginzburg (1989), o trabalho com as pistas não deve calar a interpretação indiciária em função de um modelo ou padrão, mas deve

¹⁵ Retirado de http://www.portalmedico.org.br/biblioteca_virtual/belas_artes/cap4.htm. acesso em 7/5/2014.

movimentar o plano de significação em que se insere a investigação em uma dimensão semiótica.

Reside nesta dimensão uma questão voltada à semelhança de “um referente”, que pode sustentar um debate próximo ao que Foucault (2002) na análise de “Isto não é um cachimbo” denomina de abertura do caligrama no entremeio “imagem e texto”.

O caligrama tal como uma tautologia “aloja os enunciados no espaço da figura, e faz *dizer* ao texto aquilo que o desenho *representa*. De um lado, alfabetiza o ideograma, povoa-o com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas” (FOUCAULT, 2002, p. 22, grifos do autor).

No nosso caso (da obra, “O grito”), parece evidente que “O Grito é o grito”; propomos interpretar também “O grito” como “um grito”, que, sendo assim não é um grito qualquer, posto que cifrado por um corpo (de signos)¹⁶.

Como se pode notar em seu perfil tautológico, o caligrama para Foucault (2002, p. 23):

conjura a invencível ausência da qual as palavras são incapazes de triunfar, impondo-lhes, pela astúcia de uma escrita que joga no espaço, a forma visível de sua referência: sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam.

A este respeito, numa hipótese interpretativa, poderíamos vislumbrar a retirada dos contornos, tal como Foucault faz com o desenho do cachimbo, e teríamos um campo de signos, pois se poderia ater ao “pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras” (FOUCAULT, 2002, p.33). O equivalente seria, por exemplo, ao exercício convocado em “Representações” (1962) e “Decalcomania” (1966) por Magritte (*apud* FOUCAULT, 2002).

¹⁶ Afinal “o título não contradiz o desenho, ele o afirma de outro modo” (MAGRITTE, 1966 *apud* FOUCAULT, 2002, p. 83).

Como se percebe, o plano da significação é atravessado por vários desníveis em que os discursos entrelaçam forças políticas cooptadas por gestos de leitura. Dentre estes, o que queremos mostrar é a interface entre sujeito, linguagem e inconsciente como constituintes destes discursos, possíveis de serem sinalizados pelo paradigma indiciário de análise.

No caso, a expressividade sinuosa do corpo permite outras leituras, sinuosidade esta indicativa de movimento, da voz ao corpo, e deste à escrita de um modo de ocupar o espaço simbólico diante do Outro. Além da cena envolvida com a presença do outro plano da cena, em que aparecem possíveis radicais alteridades da (não) diferença do outro.

Como aponta Ginzburg (1989), a interpretação insere-se nas práticas ordinárias dentro de um processo de “desmaterialização do texto (p.157)”. No caso do corpo, a leitura deslocada do corpo social da loucura indica que “(...) a existência social do corpo torna-se de início possível por conta de sua interpelação em termos de linguagem” (BUTLER 2004 [1997, p. 26] apud PAVEAU, 2010, p. 17); no caso do corpo em “O grito”, ele não é somente, portanto, um referente atrelado à anormalidade, o que indicaria de súbito a interpretação dominante do grito como metáfora da loucura, mas serve para provocar uma reviravolta nestes sentidos caso seja construído outro caminho para as pistas.

Desta reviravolta, surgem outros processos enunciativos uma vez que várias ordens discursivas caminham junto a acontecimentos envolvidos com a singularidade dos enunciados (FOUCAULT, 2012) e sustentam posições-sujeito (PECHEUX, 1999) de dimensão vária sob os domínios da memória.

Deste modo, o grito, loucura, corpo social são deslocados para planos diferentes porque sua trama discursiva permite espriar discursos de outras ordens, atualizados em outras redes de memória.

Deste modo, “encore¹⁷” (ainda) é possível ver na tela, “un corps”, um corpo que se traduz em vários níveis possíveis de planos que tocam a questão do corpo, da voz (do grito e do aturdido, para usar outro verbete laciano), da voz no corpo, da escrita do corpo na voz, por meio de um debate em aberto que lança o endereçamento da leitura das pistas na tela de Munch a partir do que está acessível para além do olhar ao nível da tela.

Deste modo, o corpo social pode ser um lugar do outro como pota-voz, e não como expressão isolada se uma suposta anormalidade. Isto porque se trata de uma voz uníssona e distante, dos rabiscos descentrados para um efeito de sinuosidade marcante nesta tela, em que se poderia notar também a relação entre o dito e o não dito; a relação de inaudito do entorno com o silêncio, e não de uma suposta expressividade gritante e isolada de dor. Muitas interpretações poderiam se encaminhar para o campo da angústia como inventividade da própria condição humana, em que o corpo é um sinal de expressividade da voz do “Outro” de si mesmo e da ilusão de unidade com o outro imaginário.

Nesta linha, acreditamos que este descentramento do olhar tão caro ao exercício interpretativo e que, como defendemos aqui, ganha fôlego com o paradigma indiciário pode ser visto numa interpretação da tela “As gêmeas” (1940) de Guignard feita por Milanez (2013) que aponta o delineamento do olhar do intérprete em sua relação com o diálogo icônico por meio do qual é possível analisar efeitos de sentidos em meio à memória discursiva das imagens. Este autor aponta para a interpretação não apenas como marca do particular, mas da ilusão de exclusividade de uma coletividade.

É desta reviravolta na centralidade do olhar que procuramos convidar o leitor, a encontrar aquilo que nos sons das *letras* e também marcadas pelo branco poderiam ser notados como anagramas, e que, aqui evocamos de Foucault (2002) pela noção de caligramas.

¹⁷ Fazemos aqui uso do trocadilho “encore” (advérbio em francês que quer dizer “ainda”) com a sonoridade também em francês de Un corps (um corpo) e en corps (no corpo), comumente debatido nos círculos de Psicanálise laciana.

Neste sentido deslocamos do efeito de interpretação dominante da tela de Munch atrelada à loucura a fragilidade da marca de um grupo, indiviso aparentemente, marca de um corpo individual, o que contraria a possibilidade de esfacelar-se de si mesmo, num exercício mais genuíno possibilitado pelas artes plásticas, de revirar-se de si mesmo os próprios referenciais de Outro, numa unidade de corpo, voz, visão, enfim, de desconstrução e reconstrução de sentidos. Para lembrar a proposta indiciária, para que uma narrativa tenha lugar e possibilite lugar para um sujeito do discurso.

Deste ponto, podemos retomar Lacan (1972-73/1985) ao afirmar que é preciso saber para além do corpo. Isto se estende para uma complexidade do saber como dimensão de um enigma; uma vez que somente é possível decifrar um enigma na e pela linguagem, a tal complexidade também se acrescenta o pressuposto de que enigma e corpo são então decifrados por meio de pistas atravessadas pelo real de uma alíngua (*a lalangue*).

A partir dessas considerações acerca do paradigma indiciário, extraímos algumas diretrizes acerca da interpretação da tela de Munch, cujo propósito é apontar a não coincidência entre “o grito” e “o corpo”, a saber: aquilo que comumente se mostra como uma leitura predominante (uma espécie de intertextualidade, marcada apenas por uma suposta superficialidade lingüística, como no caso atrelar “o grito” à “loucura”) obrigaria a nivelar em mesmo plano a dispersão dos indícios.

Este nivelamento reduz o campo interpretativo uma vez que o já dito estaria disponível ao sujeito sob a forma de uma evidência. Isto se esgota quando tocamos um “algo além” ou um “algo mais” (expressões de Mobilon, 2011) existente no trânsito pelo qual passa o valor icônico da obra de Munch no contexto das artes.

A este respeito, o estudo comparativo entre Warhol e Munch feito pela autora ratifica este ponto nos seguintes termos: “Munch se assemelhava, em minhas especulações, a uma matriz essencialmente geradora, imolada por intervencões, recortes e incisões cada vez mais profundas, cujos abismos e sulcos estampam algo além de um estado de extática ambivalência” (Mobilon,

2011, p.86) (...) [em que] “a cor não escapa de sua dimensão simbólica, converte-se sempre em algo mais (Mobilon, 2011, p.90; grifos nossos)”. Propomos com a provocação trazida neste artigo, movimentar interpretações, a partir de indícios. Assim, que tal substituir “intervenções” (grifo acima) por “interpretações”?

No caso analisado, desse modo, em meio ao momento em que de tornar-se sujeito faz parte a fabricação do corpo em sua artificialidade genérica e indefinida, à espera de um lugar com menos encantamento inversamente proporcional às vertigens tecnológicas da visão da proximidade e do real no contato com o Outro, ratificamos Svevo (2003, p. 381), em “A consciência de Zeno” quando afirma:

O homem, porém, este animal de óculos, ao contrário, inventa artefatos alheios ao seu corpo, e se há nobreza e valor em quem os inventa, quase sempre faltam a quem os usa (...) E é o artefato que cria a moléstia por abandonar a lei que foi a criadora de tudo que há na Terra. A lei do mais forte desapareceu e perdemos a seleção salutar. Precisávamos de algo melhor que a Psicanálise: sob a lei do maior número de artefatos é que prosperam as doenças e os enfermos. Talvez por uma catástrofe inaudita por conta dos artefatos havemos de retornar à saúde.

Podemos tomar a catástrofe como os diversos planos do grito, que marcam o corpo social e permitem tornar em parte audível a angústia inaudita vinda do exagero dos artefatos veiculados nas propagandas e na fetichização do corpo como mercadoria.

Considerações finais

Mesmo com esta marca de quase desesper(o)ança de Svevo, acreditamos que no lugar deste “algo melhor” ainda restam outras aventuras do paradigma indiciário, pois mesmo com as artificialidade do corpo no

mundo contemporâneo, restam as pistas, incluindo-se os gritos, de parte de sua criação e de seu renascimento. Como provocação à esperança e ao renascimento, convidamos o leitor a construir o próprio caligrama.

Referências

CARRARA, Sérgio. Loucos e Criminosos. In.: CARRARA, S. **Crime e loucura: o aparecimento do manicômio judiciário no começo do século**. RJ: EdUERJ; SP: EdUSP. 1998. 61-126.

Certeau, Michel De. Ler: uma operação de caça. In: Certeau, Michel De. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis/RJ: Vozes. 2001. 259-273.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro/RJ: Paz e Terra. (1973/2002).

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8ª.ed. RJ:Forense.1969/2012.

LACAN, Jean Jacques. **O Seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro/RJ: Zahar. ([1972-1973]/1985).

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

MOBILON, Norma. A dualidade presença/ausência nas imagens impressas de Edvard Munch e Andy Warhol: aproximações possíveis. **ARS (São Paulo)** [online]. vol.9, n.18, pp. 84-93. ISSN 1678-5320. 2011. Acesso em 2/5/2014.

MILANEZ, Nilton . Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. **Acta Scientiarum. Language and Culture** (Online), v. 1, p. 345-355, 2013.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Discurso: fato, dado, exterioridade. In.: CASTRO, M.F.P. (org.). **O método e o dado no estudo da linguagem**. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 209-219.

PAVEAU, Marie-Anne. Norme, idéologie, imaginaire. Les rituels de l'interpellation dans la perspective d'une philosophie du discours. **CORELA – Numéros thématiques/L'interpellation**. [en ligne]. Publié en ligne Le 23 novembre 2010. URL: <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1797>.

PÊCHEUX, Michel. **O papel da memória**. Campinas/SP: Pontes. 1999.

SVEVO, Italo. **A Consciência de Zeno**. Trad. I. Barroso. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo/SP: Folha de São Paulo. 2003.

TFOUNI, Leda Verdiani. O dado como indício e a contextualização do(a) pesquisador(a) nos estudos sobre compreensão da linguagem. **DELTA**, v. 8, n.2, SCT/PR, p.205-223, 1992.

A condução das crianças em “Super Xuxa contra o Baixo Astral” e em “Xuxa Abracadabra”

Ceres Luz
Nilton Milanez

Este artigo propõe observar o poder disciplinar e o biopoder, como foram compreendidos por Foucault (2010, 2013), agindo nos filmes *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (1989) e *Xuxa Abracadabra* (2003), protagonizados pela Maria da Graça Xuxa Meneghel. Investigaremos especificamente essas duas tecnologias atuando sobre a relação entre as crianças e a protagonista, assim como a condução de conduta das mesmas.

Sobre o poder disciplinar Foucault (2010) nos explica que nos séculos XVII e XVIII surgiram diversas tecnologias que eram centradas no controle do corpo, do indivíduo. Técnicas que eram aplicadas com poucos custos econômicos, através de sistemas de vigilância, de estabelecimento de instituições corretoras, etc. Essas tecnologias são o que estão em torno do, que Foucault denomina de, poder disciplinar.

[...] eram todos aqueles procedimentos pelos quais se assegurava a distribuição espacial dos corpos individuais (sua separação, seu alinhamento, sua colocação em série e em vigilância) e a organização, em torno desses corpos individuais, de todo um campo de visibilidade. Eram igualmente técnicas de racionalização e de economia estrita de um poder que devia se exercer, de maneira menos onerosa possível, mediante todo um sistema de vigilância de hierarquias, de inspeções, de escriturações, de relatórios: toda essa tecnologia que podemos chamar de disciplinar do trabalho [...] (FOUCAULT, 2010, p. 203).

Essa tecnologia se utiliza do corpo como objeto de poder, um corpo manipulável, que pode ser melhorado, torna-los úteis e dóceis - “[...] é dócil

um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 132). Esse poder disciplinar tem a função de adestramento dos corpos para a sua melhor utilização na sociedade. Para isso, investem nos corpos diversas técnicas novas de controle que visam a coerção dos gestos corporais nos mínimos detalhes, visando uma eficácia e a economia dos movimentos:

[...] o momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos [...] (FOUCAULT, 2013, p. 133)

Para poder organizar o corpo ela desenvolve técnicas de esquadramento, estratégias de aprendizado e de coerção, dividindo os corpos em individualidades com quatro características: celular, orgânica, genética e combinatória.

Primeiramente, ela é celular porque a disciplina organiza os corpos em espaços. Ela pode fechar em uma cerca e isolar os indivíduos, mas essa técnica não é indispensável. O que esse poder faz é colocar “[...] cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar um indivíduo [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 138). Isso é feito para que seja possível analisar cada indivíduo, vigiar, medir, saber suas qualidades, etc. Esses lugares, podem ser organizados de acordo com os méritos, as qualidades, são hierarquizados, portanto, não são fixos, podem se modificar. Dessa maneira, esses espaços, garantem um controle e a obediência daqueles que querem mudar de lugar, assim sendo, “[...] a primeira das grandes operações da disciplina é então a constituição de ‘quadros vivos’ que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 143).

As técnicas disciplinares são orgânicas porque ela sistematiza as atividades, por exemplo, por meio do horário. O tempo é importante na disciplina pois ele “[...] penetra o corpo [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 146). O corpo que é tomado de poder na disciplina, é necessário retirar o melhor desempenho dele. Os gestos, as ações precisam ser minimamente controlados, todos tem uma certa duração para que sejam mais efetivos, nada deve ser ocioso.

Esse poder é genético pois ele é acumulado com o tempo. A disciplina é transmitida por um mestre “[...] que deve dar seu saber e o aprendiz que deve trazer seus serviços, sua ajuda e muitas vezes uma retribuição. A forma da domesticidade se mistura a uma transferência de conhecimento [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 151). Ou seja, esse tempo é linear, ele evolui, com o passar do tempo mais se apreende e maior a disciplina. Essa evolução pode ser demonstrada através dos exercícios repetitivos e com dificuldades graduais.

Por fim, é combinatório pois compõe forças para criar uma única, e eficiente, máquina. O corpo é disciplinado individualmente para que se possa colocar em movimento, se relacionar com os outros. Essas células controladas organicamente, com seus gestos controlados se movem em conjunto, e esse movimento necessita de comandos: “[...] toda a atividade do indivíduo disciplinar deve ser repartida e sustentada por injunções cuja eficiência repousa na brevidade e na clareza; a ordem não tem que ser explicada, nem mesmo formulada: é necessário e suficiente que provoque o comportamento desejado [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 159). Para que esse poder disciplinar obtenha sucesso, ou seja que consiga obter esse comportamento desejado ele se utiliza de três principais instrumentos: a hierarquia, a sanção normalizadora e o exame.

Para que ocorra o exercício da disciplina é necessário que se ocorra uma vigilância constante, feita de forma hierárquica que irá coagir os maus comportamentos e premiar aqueles que cumprem os exercícios necessários. “[...] é o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém

sujeito o indivíduo disciplinar [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 179). Entretanto, apesar das estruturas hierárquicas, a disciplina consegue funcionar e se estender a todos os lugares porque todos estão incumbidos de vigiar e todos tem a consciência de estarem sendo vigiados, pois “[...] a disciplina faz ‘funcionar’ um poder relacional que se autossustenta por seus próprios mecanismos e substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 170).

Os sistemas disciplinares possuem seus próprios sistemas de punição e de sanção. A partir da vigilância constante qualquer mínimo gesto é passível de punição. O objetivo dessas punições é de corrigir o erro, para isso utilizamos o sistema de sanção, qualificando e medindo os indivíduos. Assim, “a punição na disciplina não passa de um sistema duplo: gratificação – sanção [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 173). Como explicamos anteriormente, o poder disciplinar se organiza de maneira hierárquica, sendo que esses lugares não são fixos, essa mudança de posição é feita através da punição ou gratificação. Gratifica-se o indivíduo ao subi-lo na escala hierárquica, o puni rebaixando-o. Com isso a disciplina traça limites, compara os indivíduos e os separa em melhores e piores, em disciplinados ou não, traça quem está certo e quem é o ‘anormal’, “[...] em uma palavra, ela normaliza” (FOUCAULT, 2013, p. 176). Dessa maneira, o poder da norma se manifesta no interior da disciplina, homogeneizando os indivíduos.

A partir do exame, é que os indivíduos serão classificados, comparados uns aos outros e colocados em seus respectivos lugares, também é através dele que se promove ou puni o indivíduo. Os resultados desses exames geram um arquivo desses corpos, podendo, assim, realizar estatísticas e definir parâmetros, pois “[...] cada dado do exame individual possa repercutir nos dados de conjunto” (FOUCAULT, 2013, p. 182). Ou seja, esses arquivos permitem, não apenas o conhecimento do indivíduo, mas de grupos e, em fatores mais gerais, de uma população.

Apesar da existência de diversos estabelecimentos disciplinares – escolas, exército, fábricas etc – o poder disciplinar sai das instituições e abrange toda a sociedade, pois

“a disciplina não pode se identificar com uma instituição nem com um aparelho; ela é um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo, que comporta todo um conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos; ela é uma ‘física’ ou uma ‘anatomia’ do poder, uma tecnologia [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 204)

Durante a segunda metade do século XVIII, Foucault, observa uma nova tecnologia de poder, que não exclui as tecnologias disciplinares, mas que se junta a ela e “[...] vai utilizá-la implantando-se de certo modo nela, e incrustando-se efetivamente graças a essa técnica disciplinar [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 203). Essa tecnologia não se dirige aos corpos individuais, mas sim a população, aos corpos como grupo, vai afetar os processos comuns a vida como o nascimento, a reprodução, a velhice, morte. Essa nova tecnologia Foucault chama de biopolítica.

Sobre esse biopoder Foucault ressalta três características que o constituem. Primeiramente que essas tecnologias se dirigem a população, “[...] e a população como problema político, como um problema a um só tempo científico e político, como problema biológico e como problema de poder [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 206). Em segundo lugar “[...] a biopolítica vai se dirigir, em suma, aos acontecimentos aleatórios que ocorrem numa população considerada em sua duração” (FOUCAULT, 2010, p. 207). A terceira característica é que as técnicas do biopoder se inserem em mecanismos mais globais, como a diminuição da morbidade, da obesidade, o controle de doenças, a propagação de vacinas, etc. Ou seja, através dos mecanismos globais alcançar uma regulamentação da população.

Com essa nova tecnologia consegue-se o prolongamento da vida com os controles das endemias, a regulamentação da higienização, as vacinas, etc.

Dessa maneira, a morte no biopoder se torna um tabu, já que esse poder visa o “ [...] fazer viver [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 203). Esse poder irá controlar a mortalidade, assim a morte está fora do limite desse poder “[...] no sentido estrito, o poder deixa a morte de lado” (FOUCAULT, 2010, p. 208).

Portanto, convivemos com a sobreposição de duas tecnologias de poder, uma que se insere no corpo individual que é a disciplina que tem o objetivo de tornar os corpos “[...] úteis e dóceis ao mesmo tempo [...]”. E a outra que visa a longevidade desses corpos, não como indivíduos mas como população. Os mecanismos dessas duas tecnologias articulam entre si e são sobrepostas, as duas inferem na norma. É a norma que liga essas duas tecnologias de poder, pois “[...] a norma é o que pode tanto se aplicar a um corpo que se quer disciplinar quanto a uma população que se quer regulamentar [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 213). Sendo assim, como já vimos, estamos na sociedade da normalização, uma sociedade que se preocupa com o corpo individual e com a regulamentação da população.

Disciplina e biopoder na condução das crianças

No filme *Xuxa abracadabra* (2003), *Sofia* (Xuxa) é chamada pelo seu interesse romântico, no nível da narrativa, *Matheus* (Márcio Garcia) para tomar conta dos seus dois filhos: *Lucas* (Bruno Abrahão) e *Júlia* (Maria Azevedo). O que nos interessa, nesse momento, no nível narrativo é a atividade que *Sofia* decide fazer para tomar conta dessas crianças. Ela decide ler para as crianças diversos contos de fada (figura 1).



Figura 1: Sofia lê contos de fada. Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003)

Calado (2005), historiadora que estuda os contos infantis, nos traz a definição dos contos de fada como sendo “[...] narrativas orais de caráter retrospectivo que buscam na tradição coletiva uma relativa estabilidade, nos recônditos da memória e nas flutuações da palavra humana a capacidade de mutação” (BRICOUT apud CALADO, 2005, p. 18). Ou seja, os contos de fada, apesar de ter estruturas parecidas, são modificáveis. Ultimamente contamos com várias variações dos contos de fada, temos os textos dos Irmãos Grimm, as fábulas do Perrot, versões menores para crianças de três anos etc. O que nos leva a concordar que “[...] os contos de fadas são um acontecimento sócio-cultural, sistematizados num contexto específico, divulgando e reverenciando determinado código de valores [...]” (CALADO, 2005, p. 25). Em uma abordagem foucaultiana, podemos fazer que os contos de fada estão na ordem do discurso. Ou seja, eles continuam sendo lidos e relidos, porque os valores que são mostrados nos contos se modificam de acordo com a vontade de verdade de cada época. Porém, o que nos importa nesse momento, não são quais os valores que os contos ensinam agora e o que ensinavam, mas sim a mudança no como esses contos infantis ensinam.

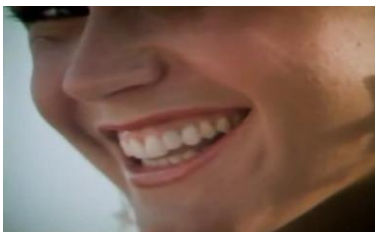
Foucault (2010), ao colocar o problema do exame médico legal, para explicar sobre a questão do anormal, no mostra que nesses exames algumas palavras são recorrentes como, preguiça, maldade, orgulho, obstinação, etc. Esses termos não são uma explicação do ato criminoso, mas sim uma redução do crime a uma infantilidade, como Foucault nos coloca “[...] uma espécie de redução para crianças da criminalidade, qualificada por termos iguais aos utilizados pelos pais ou na moral dos livros infantis [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 28). Assim, a junção do sistema médico e do judiciário no exame só é possível através, do que ele chama, de categorias da moralidade que são as que aparecem recorrentemente nas avaliações - orgulho, preguiça, etc. Ou seja, essa junção só é possível pela “[...] reativação de um discurso essencialmente parental-juvenil, parental-infantil, que é o discurso dos pais com filhos, que é o discurso da moralização mesma da criança [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 30),

ao mesmo tempo é, também, o discurso do medo “[...] um discurso que terá por função detectar o perigo e opor-se a ele [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 30).

Isto dito, vemos que quando foi colocado o exame médico legal no século XIX, os contos infantis se utilizavam do discurso do medo para ensinar as crianças, para normalizá-las. Nos filmes da Xuxa não é o medo que é utilizado para a normatização, nem os contos de fada que aparecem.

O filme *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (1988) se inicia com uma sequência de planos abertos que mostram crianças sentadas na rua, com rostos tristes e brigando, intercalado com planos abertos e em close da protagonista Xuxa e do seu companheiro, o cachorro Xuxo (sequência 1).





Sequência 1: Cena inicial. Fonte (Super Xuxa contra o Baixo Astral, 1988, tempo: 00:01:22 – 00:01:38).

Santos, historiador especializado em história das crianças no Brasil, nos traz que a preocupação com as crianças, “ [...] ‘a semente do futuro’ [...]” (SANTOS, 2010, p. 215), na rua têm um destaque a partir do início do século XX, já que o número delas aumenta devido a grande urbanização e a migração, principalmente para o eixo Rio de Janeiro – São Paulo, no século anterior, “[...] inúmeros são os relatos da ação destes meninos e meninas pelas ruas da cidade, em bando ou sozinhos, compondo o quadro e as estatísticas da criminalidade e da delinquência [...]” (SANTOS, 2010, p. 218). Essas crianças, vistas como criminosas, eram retiradas da sociedade e colocadas em instituições de caráter industrial, a correção desses indivíduos vinha através do trabalho.

Como já explicamos, as tecnologias disciplinares penetram nas mais diversas instituições com o objetivo de adestramento os corpos, tornando-os úteis e dóceis. Esses são os objetivos dessas instituições de correção das crianças no início do século XX. Assim como é descrito por Foucault (2013), as crianças ao entrar nessas instituições são examinadas, medidas e comparadas e eram então designadas para suas devidas alas “[...]de acordo com sua robustez física e aptidão” (MOTTA apud SANTOS, 2010, p. 224). Ou seja, a divisão dessas instituições eram celulares e divididas de acordo com as aptidões dos indivíduos.

O sistema de sanção normalizadora e de punição – as crianças são punidas através de rebaixamento e humilhação, e gratifica-os subindo-os na

escala hierárquica – também está presente nessas instituições, as crianças não são punidas com castigos físicos mas com advertências e punições “[...] atribuições de pontos negativos; isolamento nas refeições, durante as quais o menor era servido numa mesa à parte, perda definitiva ou temporária de insígnias de distinção ou empregos de confiança [...]” (SANTOS, 2010, p. 226). A gratificação era feita, também em escala gradual, por meio de elogios públicos, prêmios, lugares de honra na hora das refeições etc. Portanto, esses lugares eram mutáveis de acordo com a disciplina dos internos.

Dentro dessas instituições “[...] tentava-se a todo custo incutir naquelas mentes, hábitos de produção e convívio aceitáveis pela sociedade que os rejeitava [...]” (SANTOS, 2010, p. 225). Isso era feito através dos exercícios constantes e do adestramento dessas crianças através do trabalho, com o objetivo de poderem reinseri-las na sociedade, ou seja normalizá-las.

Nessa sequência inicial do filme, vemos que ainda temos o problema das crianças na rua causando uma desordem na cidade, porém o que podemos observar na sequência seguinte (sequência 2) é que a maneira como tratar essas crianças se modificou. Ou seja, temos materializado no dispositivo cinematográfico uma nova estratégia de poder com relação aos tratos das crianças em situação de rua.





Sequência 2: Pintando os Muros Fonte (Super Xuxa Contra o Baixo Astral, 1988, Tempo: 00:01:47 – 00:02:18)

A partir de 1920 às ações governamentais e as políticas sociais assumem o papel de cuidado com a criança. Em 1927 temos o primeiro código de menores, que irá culminar depois no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), em 1990, dois anos após o lançamento do primeiro filme da Xuxa. Uma das primeiras mudanças que ocorre do início do século para o seu fim é em relação ao trabalho infantil. Se a correção vinha através do trabalho, agora este é mesmo trabalho é proibido, a partir de 1934 aos menores de 14 anos. A estratégia da correção é feita a partir desse momento por meio da educação, que tem o objetivo de “[...] formar um indivíduo para a vida em sociedade [...]” (PASSETTI, 2010, p. 357). Sobre isso, a constituição de 1988, a que está em vigor no Brasil, afirma pelo artigo 205 que:

a educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho (CF, art. 205/88)

Portanto, o cuidado com a criança passa a ser um problema geral da população. Principalmente, porque a internação dessas crianças, como se estivessem em prisões passa a ser malvista pela sociedade. De acordo com Passetti, historiador, “[...] se é sabido que a prisão não educa ou integra adultos infratores, ela não deveria servir de espelho para a educação de jovens

ou para sequer corrigir-lhes supostos comportamentos perigosos” (PASSETI, 2010, p. 364). Por isso, também é um problema de segurança, sendo assim, o biopoder está presente nas estratégias que visam a criança.

O Estado divide, então, essa responsabilidade com as organizações não governamentais (ONGs) que irão criar creches, moradias, alimentos, escolas, programas de esporte, educação e arte etc. Um exemplo disso é a ONG criada pela própria Xuxa: *Fundação Xuxa Meneghel*.

Essa fundação surgida em 1989, que cuida em média de 1000 crianças, de quatro a dezessete anos, diariamente, na comunidade de Pedra de Guaratiba, localizada no município do Rio de Janeiro. De acordo com o site da ONG, ela atua na

[...] defesa e na promoção dos direitos da criança e do adolescente, trabalhando para oferecer às crianças, jovens e famílias em situação de vulnerabilidade social, oportunidades de exercer plenamente seus direitos, desenvolver suas potencialidades e ter poder de decisão sobre as questões que as afetam diretamente [...]
(FUNDAÇÃO XUXA MENEGHEL, 2014).

Diferente das instituições de trabalho do início do século, a fundação trabalha com o desenvolvimento infantil em diversas áreas, focando a constituição do cidadão como previsto na Constituição Federal de 1988. Para isso ela realiza atividades de:

[...] educação pré-escolar, alfabetização, práticas corporais, oficina de cidadania, grupo de adolescentes para incidência política, jogos populares, grupos de leitura, oficina de histórias e de novos valores, informática, apoio a aprendizagem, oficina de movimento, artes visuais, coro, prática de conjunto, hip-hop, percussão, teatro, capoeira, jiu-jítsu, educação alimentar e atendimento nutricional cuidados odontológicos, fonoaudiólogos, psicológicos e sociais
(FUNDAÇÃO XUXA MENEGHEL, 2014).

A disciplina não se exerce, portanto, da mesma maneira. Se o corpo era disciplinado através do trabalho, temos a disciplina corporal através das artes e esportes – hip hop, teatro, percussão, capoeira, jiu-jitsu etc. O mesmo ocorre na sequência mostrada, já que as crianças estão sendo disciplinadas na rua ao pintar e ao mesmo tempo limpar os muros da cidade, sendo úteis a sociedade. Assim, a estratégia disciplinar pode ser diferente, mas o objetivo ainda é o mesmo: adestrar os corpos para que estes sejam úteis e dóceis, em outras palavras: normalizá-lo.

Partindo do encadeamento dos planos das sequências um e dois, que mostram primeiramente as crianças em situação de rua, tristes, brigando e intercalada a essas cenas a nossa protagonista chegando nas ruas chamando essas crianças, guiando-as. Deste modo ela conduz as condutas desse sujeito a ser corrigido pela sociedade. Ou seja, ao conduzir condutas ela exerce poder sobre o sujeito, sendo esse poder trespassado, como foi mostrado, pelas tecnologias disciplinares e pelo biopoder. Ela conduz as crianças para a norma, da mesma, seus filmes irão, também, nos conduzir para a norma.

Referências

CALADO, Eliana. **O encantamento da bruxa: O mal nos contos de fadas.** João Pessoa: Ideia, 2005.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: _____. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 201-222.

_____. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2013.

MILANEZ, Nilton. **As aventuras do corpo:** dos modos de subjetivação às memórias de si. revista impressa. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 2006. (Tese de doutorado).

_____ **O nó discursivo entre corpo e imagem.** Intericonicidade e brasilidade. In: TFOUNI, L, V; CHIARETTI, P; MONTE-SERRAT, D, M(orgs). *A análise do Discurso e suas interfaces*, São Carlos, Editora Pedro e João, 2011 (noprolo).

PASSETTI, Edson. Crianças carentes e políticas públicas. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

SANTOS, Marco Antônio Cabral. Criança e criminalidade no início do século XX. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

“Estar sendo ter sido” e “Cartas de um sedutor”: o sujeito diante da morte

Jaciane Martins Ferreira

Considerações iniciais

Em nossa pesquisa de doutorado, trabalhamos com alguns livros da escritora Hilda Hilst, temos como principal objetivo pensar o sujeito que emerge desse material selecionado e como essa emersão se dá a partir de uma dada escritura de si, de uma exterioridade criada a partir da temática *morte*. Trabalhamos, então, com o livro *Estar sendo/Ter sido*, Hilst (2006), como livro central de nossa pesquisa. Esse livro traz a história de um personagem chamado Vittorio, senhor de 65 anos, o qual pensava que a velhice significaria estar morrendo. Vittorio é escritor de peças teatrais, o livro, escrito em diálogos ininterruptos, gira em torno de questões sobre a morte, sexo e a escrita literária. Tema esse que aparece em outros livros da mesma autora, como por exemplo, o livro *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002), cujos personagens principais são dois escritores, o bem sucedido (Karl) que se entregou aos pedidos do editor e o outro (Stamatius) que decidiu desistir da vida, virar mendigo por não acreditar que a literatura se reduzisse às exigências mercadológicas. Nesse texto, tendo os livros *Estar sendo/Ter sido* e *Cartas de um sedutor* como foco, pretendemos trabalhar com o princípio de regularidade discursiva, apontado por Foucault (2008). Assim, pensaremos como o discurso sobre a morte aparece imbricado com o discurso sobre sexo e autoria. A nossa proposta não é, então, fixar o que entendemos de regular no âmbito de obra hilstiana como uma forma de dizer que aqueles discursos dizem respeito à autora, o que pretendemos é entender os sentidos que perpassam pela temática morte e a relação com sujeitos. Concordamos com Foucault (2009) quando o autor discute sobre a dificuldade de lidar com a obra, mas assim como em sua análise, também entendemos que há uma

função-autor, é com essa função que trataremos em nossa análise. No âmbito da obra hilstiana, lidaremos com duas funções-autor, o nome dela que permeia a obra, o nome próprio, e o fato de haver um autor em quase todos os livros selecionados.

Sujeito, autoria e morte: entrelaçando as histórias

Como apontamos, nosso trabalho terá como foco abordar questões que ligam a morte, autoria e sexo, trazendo para a análise os livros *Estar sendo ter sido* e *Cartas de um sedutor*. O livro *Estar sendo/ter sido*, uma vez que traz as memórias de Vittorio, acaba tocando um pouquinho em cada uma dessas temáticas. Vittorio olha para si como um ser só, que não mais tem vida, fala da virilidade como algo muito distante, desprezou sua mulher, jogando-a nos abraços de um homem mais jovem e reclama sobre a literatura que precisa escrever e, também, das razões por ter escrito durante sua vida. Já o livro *Cartas de um sedutor* mostra vários personagens que se revelam um só, como veremos na análise.

Nessa linha, entendemos ser necessário trabalhar com o conceito de arquivo. Ao trazer o nome arquivo, não estamos falando de armários cujos tamanhos são quase imensuráveis, carregados de livros ou documentos, cheios de poeira deixada pelo tempo. Não é a esse arquivo que nos referimos, mas do arquivo trazido por Foucault (2008, p. 147), ou seja, “o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento [...]; é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua existência própria”. O arquivo é, pois, o que vai definir o aparecimento de uma variedade de enunciados como acontecimentos discursivos em uma dada regularidade. Vejamos a definição de arquivo nas palavras do referido autor

Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que

instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e as coisas (comprometendo sua possibilidade e seu campo de utilização. São todos esses sistemas de enunciados (acontecimento de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo*. (FOUCAULT, 2008, p. 146)

É por meio do arquivo que haverá a definição do que possa ser dito dentro de determinada formação discursiva, fazendo com que o *já dito* não se acumule de forma linear. No que diz respeito à análise em questão, refletiremos como esses dois livros da obra trazem enunciados que se acumulam em forma de um arquivo, o qual nos levará a pensar sobre a morte, autoria e sexo no âmbito das narrativas.

Vejamos o excerto:

a) **Pensei em escrever uma carta a Lucina, mas isso era mania de meu amigo Karl.** mandava cartas enormes para mim, contando da sua irmã Cornélia. (HILST, 2006, p. 55)

Na letra a, Vittorio dialoga com o personagem Karl do livro *Cartas de um sedutor* (HILST, 2002). Tanto o livro *Cartas de um Sedutor* quanto os outros dois fazem parte da trilogia obscena da autora. Nesse livro, assim como em *Estar sendo/ter sido*, há a ocorrência de uma prosa descontínua, tendo como narrador/personagem Stamatius, um escritor mendigo. Dentro da narrativa de Stamatius, surge o cotidiano de Karl, um homem rico, amoral e culto. A maior parte do livro é composta por cartas entre Karl e sua irmã Cordélia, a qual vive distante, isolada, e com a culpa de ter cedido aos impulsos sexuais do irmão e do pai. Ou seja, Karl teve um relacionamento afetivo-sexual com a própria irmã Cordélia, que por sua vez, também teve relações sexuais com o pai de ambos, desta relação incestuosa acabou gerando um filho com o nome de Iohanes.

Há nesse livro a história de dois escritores, mostrando a relação dos personagens com a escrita: Stamatius, o escritor mendigo, e Karl, o escritor rico e sem escrúpulos. Stamatius é a figura totalmente oposta a Karl. O primeiro não quis se render aos pedidos do editor, deu suas abotoaduras (como forma de se livrar daquela vida) para a primeira pessoa que passava na rua, deixou sua vida, sua casa e foi para uma pensão. Depois já aparece vivendo na rua com Eulália, uma personagem que parece existir somente em sua imaginação, “Eulália não é real. Está ali à minha frente mas não é real. Move-se e ainda assim não existe” (HILST, 2002b, p. 133).

Como mencionado, o que nos interessa é investigar a maneira como esses personagens se interrelacionam, como aparece a função autor, o discurso sobre o sexo e a temática da morte. Vittorio de assemelha muito tanto com Stamatius quanto com Karl. Ele discursa contra o que os editores fazem, assim como Stamatius, ao mesmo tempo em que se entrega ao escrever o que é pedido por eles. Stamatius tem maior visibilidade no livro por ser um personagem narrador. Vejamos o excerto:

a-1) Tive uma caixa de laca chinesa certa vez. Guardava os alfinetes de gravata e as tais abotoaduras de platina. Era linda a caixa. Comprei-a na Via Veneto. Quando era aquele outro. Aquele das abotoaduras. Quando era amigo de Karl. Quando jogava polo. **Quando era rico. Quando ainda pensava que havia tempo suficiente para escrever, quando fosse mais velho sim, escreveria...** E a futilidade me encharcava a carne, os ossos, [...] **consciência de estar aqui na Terra, e não ter sido santo nem suficientemente crápula.** De inventar, para me salvar. Enganar a morte inventando que esse não sou eu, que ela pegou o endereço errado (HILST 2002, p. 141-142 – *Cartas de um sedutor*).

Nesse momento da narrativa, Stamatius relembra do tempo em que tinha dinheiro em abundância, inclusive pelo fato de ter adquirido algo na Via Veneto, a rua mais famosa e cara de Roma. O personagem se refere ao tempo em que era o outro. O outro significa o tempo que a literatura lhe dava

rentabilidade. Em nossa leitura, para ele, a riqueza era algo que lhe trazia futilidade. Assim como Vittorio, Stamatius também faz um retorno a si para pensar sobre a pessoa que foi e sua condição de vida nesse momento.

Ele medita sobre si, lê-se como alguém que viveu sem tirar muitos proveitos. No momento em que diz ter “consciência de estar aqui na Terra, e não ter sido santo nem suficientemente crápula. De inventar, para me salvar. Enganar a morte inventando que esse não sou eu, que ela pegou o endereço errado”, esse personagem também se vê como um ser que está morrendo e nada mais pode fazer para ser diferente. Vittorio também fala de seu passado e olha para si como um ser que está morrendo, isso é um forma de meditação, nos termos de Foucault (2006). Vale ressaltar que as atitudes e falas de Vittorio, em muitos momentos, não condizem com o comportamento diante da morte da sociedade pós-moderna, isso cria um mal-estar nos outros personagens, pois em nossa sociedade a morte é escondida, nas palavras de Ariès (2012, p. 89), “a morte tornou-se um tabu”, sobrepondo-se ao sexo. Esse, por sua vez, passou a fazer parte de “um poder que se organiza em torno da gestão da vida, mais do que da ameaça da morte” (FOUCAULT, 1998, p. 138). Isso significa que, ao longo do tempo, o sexo foi ganhando mais espaço na vida. Hoje, desde muito cedo, as crianças já compreendem o processo de nascimento, enquanto a morte foi retirada do convívio delas há muito tempo.

Vejamos o excerto:

“choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal?” (HILST, 2006, p. 29 – *Estar sendo/ter sido*), Vittorio não entende porque dedicou sua vida como escritor, para ele, sua escrita não valeu nada. Assim também pensava Stamatius depois de desistir da vida que tinha para não se render ao editor. No excerto “Quando ainda pensava que havia tempo suficiente para escrever, quando fosse mais velho sim, escreveria” (HILST 2002, p. 141 – *Cartas de um sedutor*) Stamatius fala de sua vida de riqueza, relembra de seu pensamento de que na velhice teria tempo para escrever. Escrever pornografia para ele é não ter mais

o que escrever, como se tudo sobre o assunto já tivera sido escrito. Ao deixar sua vida, em nossa leitura, esse personagem entra no mesmo estado de Vittorio, sua escrita já não tem mais valor.

Stamatius tenta refazer-se nesse novo lugar. Temos o que Foucault (2008) denominou como campo associado, os enunciados de *Estar sendo/ter sido*, proferidos por Vittorio, relacionam-se com os enunciados de *Cartas de um sedutor*, proferidos por Stamatius. Esse campo associado está ligado a um domínio de memória, são enunciados que “estabelecem laços de filiação, gênese, transformação e descontinuidade histórica” (FOUCAULT, 2008, p. 64). Acreditamos que os enunciados dos livros em questão fazem parte de uma mesma formação discursiva. Para Foucault (2008), os enunciados farão parte de uma mesma formação discursiva se eles fizerem parte de um mesmo jogo de relações. Vejamos o próximo excerto:

a-2) Tô com vontadinha, benzinho. [...] Lê pra mim, vá, é bonito? É coisa que faz bem pro espírito? não, Eulália, é coisa porca. [...] Eulália me beija os olhos. Como se eu estivesse morto. Ainda não, o outro me diz. E nem vai ser assim esfolando a piaba. Como é que vai ser? **Alguém me segurando as mãos. Alguém dizendo calma, tudo vai passar, é só um desconforto. E luzes, paisagens à minha frente:** eu menino, o cachorro Pitt (alguém lá de casa gostava de um inglês com esse nome), o mar e os caranguejos na areia. (HILST, 2002, p. 136-137 – *Cartas de um sedutor*)

Mesmo entregando sua vida por não acreditar na literatura exigida pelo editor, Stamatius continua escrevendo pornografia. Nesse momento, Stamatius estava escrevendo e Eulália o pede para parar porque gostaria de fazer sexo. Eulália o pede para ler o que ele escrevera e pergunta se sua escrita seria coisa bonita que fizesse bem ao espírito, ele afirma ser coisa porca. Discutir sobre sexo, para ele, desqualifica a literatura. Vittorio não diz claramente sobre o que escreveu durante toda sua vida, mas também desqualifica seu trabalho ao perguntar-se o porquê de ficar enchendo as folhas

de papel com palavras, “ e eu choro Hermínia, choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal?” (HILST, 2006, p. 29 – *Estar sendo ter sido*)

De acordo com Foucault (1998), antes do século XVI, o sexo era encarado com naturalidade, crianças e adultos circulavam por todos os espaços da casa sem que houvesse repressão, foi depois dessa época que o sexo começou a ser segregado. O quarto dos pais começou a ser um lugar proibido; ao sexo, foi reservado o confessionário e isso fez com que ele passasse a ser discursivizado. Só ali, podia-se falar de tudo não deixando escapar os detalhes. Foi a partir disso que ele surgiu na literatura. Foucault (1998) argumenta que desde então se começou a ter um prazer em falar e ouvir sobre sexo. No âmbito das narrativas em foco, falar de sexo torna-se algo necessário por uma exigência externa, mas agora, depois de tantas produções, não poderia falar sobre o assunto de qualquer maneira. Para Stamatius, por exemplo, não há um meio termo, ele não consegue encontrar a melhor maneira de trazer o assunto, por isso sofre tanto com o tema.

Ainda no excerto a-2, Stamatius vai deitar-se com Eulália. Os dois têm relação sexual. Por mais que Eulália não exista de fato, a descrição que Stamatius faz da relação sexual é bem real. Durante o ato sexual, ele diz que ela o beija nos olhos, como se beijasse uma pessoa morta, mas há outro¹⁸ que fala para ele que sua morte não acontecerá nesse momento. Desse ponto adiante, o personagem começa a descrever sua morte, ou como ele imagina que ela deveria ser “Alguém me segurando as mãos. Alguém dizendo calma, tudo vai passar, é só um desconforto. E luzes, paisagens à minha frente”. A visão de morte que aparece na fala de Stamatius é uma visão de salvação, ele terá uma morte tranquila, sem sofrimento e, do outro lado, haverá coisas das quais ele gosta esperando por ele. Como se fosse preciso deixar o moribundo feliz diante da partida. Essa visão é a mesma descrita por Ariès (2012, p. 219),

¹⁸ Em outro momento da narrativa, excerto a-5, o outro que fala com Stamatius é o próprio demônio. Nessa parte isso não fica tão claro.

“o novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte”. Antes o moribundo tinha consciência de sua morte, agora lhe negam o direito de saber e há sempre alguém cuidando para que fique tudo bem.

a-3)E não é que esse pulha cínico está lançando um livro? É capaz de tudo. De dar a rodela, de meter no aro de algum editor velhusco, chupar-lhe a pica até fazê-la sangrar, sacripanta bicudo! Queria porque queria ser escritor. (HILST, 2002, p. 138 – *Cartas de um sedutor*)

a-4) é assim que quero o editor. **‘Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem’.** (HILST, 2002, p. 142 – *Cartas de um sedutor*)

No delírio sobre sua morte, Stamatius fala das pessoas de sua vida até chegar ao nome de seu antigo amigo Karl. Segundo ele, Karl teve relações com um chamado padre costa que também aparece no seu delírio. Apesar de escrever o que ele chama de porcaria, ele tece críticas severas ao antigo amigo. Para ele, Karl teria capacidade de manter relações sexuais com os editores só para conseguir ser publicado. Temos, até esse ponto, três autores, Vittorio, Stamatius e Karl. O nome do autor fazer parte de um espaço vazio, tendo a susceptibilidade de desaparecer. Em meio a tantos autores e obras dentro da obra, o nome de Hilst tende a desaparecer, deixando apenas esse simulacro no qual se constitui novos sujeitos e esses sujeitos falam por si (FOUCAULT, 2001).

a-5) é contigo mesmo Stamatius ou Karl ou senhora Grand ou Madame Lamballe, Princesa corrijo, tudo bem então princesa, tá escrevendo o quê? Quem é essa aí com cara de ganido? Tu achas que Eulália tem cara de ganido? Undoubtedly. Materializaste o teu ganido diante da vida e é tão pungente que nasceu mulher. E nasceu como querias ser: pobre de espírito. E como te vês: uma sensualidade cristalina. **E certa piedade, certo deboche, e finezas no coito porque no fundo tens medo que tudo descambe para a morte.** / por que

teu pau é assim mirrado? / desuso, meu caro / não diga, sempre te associei a caralhos frementes / não. Isso é Deus e Lawrence. O D. H. Não o outro (HILST 2002, p. 144-145 – *Cartas de um sedutor*).

a-6) **Verdade que construí meu ganido-mulher-diante-da-vida** de um jeito pungente e delicado, submisso e paciente.

Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir? (HILST, 2002, p. 148 – *Cartas de um sedutor*)

Nesse momento, Stamatius continua com sua indignação diante da literatura que precisa escrever porque tudo que ele tenta escrever está mais para o grotesco que para o sensual. É nessa parte do livro que descobrimos que Stamatius e Karl são a mesma pessoa, são personagens diferentes na vida de uma só pessoa. Eulália também é Stamatius, só que ela se configura como o duplo que solucionaria seu problema de solidão. Na conversa do excerto a-5 lemos uma conversa que o personagem tem com o demônio, primeiramente, ele, amedrontado, profere algumas palavras ditas mágicas para que o demônio se vá, esse diz para que Stamatius pare de tolice. A busca de Stamatius se mostra como uma busca de si. Stamatius divide sua vida em diferentes personagens, fala deles de maneira distante. Ao escrever sobre si, esse personagem faz o que Foucault (2006b) apontou, ele busca a construção de si por meio do olhar do outro, mas esse outro acaba sendo ele mesmo. Ele olha seu comportamento como Karl, não admite suas atitudes e, a partir disso, tenta refazer-se.

Stamatius se mostra frágil, podemos ver a partir do enunciado proferido pelo demônio “e certa piedade, certo deboche, e finezas no coito porque no fundo tens medo que tudo descambe para a morte”. O medo da morte fez com que Stamatius criasse Eulália, que, de acordo com a visão do demônio, teria cara de ganido. Ou seja, Eulália seria a representação do sofrimento de Stamatius, sofrimento pela solidão da vida e medo do que viria

depois dessa vida. Para Ariès (2012), antes, consciente de sua morte, o moribundo não estava sozinho. Hoje, atravessado por poderes médicos, o momento de morte é um momento de solidão, pois não se pode falar dela. Mesmo que o doente saiba de sua condição, ele não pode falar dela, tem de ser discreto e colaborar com os médicos e enfermeiros. A preocupação com o momento de morte é latente nas falas de Vittorio, ele pensa em como será lá embaixo quando dele restarem apenas os ossos, “(tu, um dia, também, isso me consola, se só eu e que ficasse solitário lá embaixo seria demais para mim) às vezes penso em mandar fazer um projeto de meu túmulo” (HILST, 2006, p. 29).

Mesmo em seu momento com o demônio, Stamatius não deixa de falar de sexo. Pela descrição da cena, o demônio está nu e surpreende o personagem com o tamanho mirrado de seu órgão sexual. Como apontado por Gorer (1995), os temas relacionados às genitálias humanas sempre foram assunto e motivos de risadas. Foucault (1995) argumenta que é no plano da sexualidade que os indivíduos se reconhecem como sujeitos, daí a necessidade de falar de sexo na tentativa de construir-se diante de si e do outro.

Stamatius assume que construiu Eulália como seu “ganido-mulher-diante-da-vida”. Acreditamos que Eulália era o que segurava esse personagem nessa vida, podemos ver isso a partir do enunciado “vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meus ossos antes de sumir?”. Stamatius chega a sua verdade, ele engole Eulália, os outros personagens já não aparecem mais, descobrimos que todos os personagens eram uma parte desse sujeito, Eulália, a razão por ele ainda existir, vai-se, à medida que ele a engole, ele também desaparece, seu fim chegou e ele se preocupa com seus ossos. O corpo de Stamatius é apenas um espaço que comporta vários sujeitos, nos dizeres de Milanez e Gama-Khalil (2013, p. 28), trata-se de um “corpo-espaço”.

Considerações finais

Levando em conta o que pontuamos, perguntamo-nos: onde estaria o nome de Hilda Hilst? Fazemo-nos essa e outras perguntas: estamos lidando de forma coerente com a obra? Estamos ligando os enunciados selecionados para fixar o nome de um autor a uma obra? De acordo com Foucault (2009), depois que a autoria se transformou em algo jurídico, ficou realmente difícil fazer a separação entre autor e obra, uma vez que esse nome exerce a função de fazer os discursos circularem. Contudo, a escrita possibilita o desaparecimento desse autor, para isso, é preciso que observemos as lacunas deixadas pelo desaparecimento do nome desse autor, como também seguirmos “atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer.” (FOUCAULT, 2009, p. 2710. Em nossa perspectiva, essa lacuna tem a ver com a criação de sujeitos que tomam vida própria no âmbito do espaço literário. O nome Hilst, tomado como um autor externo, deixaria espaço para os sujeitos-autores internos dentro de sua obra. Esse nome próprio desapareceria à medida em que esses sujeitos outros tomam vida e abrem possibilidade para que se faça análises como a que ora apresentamos, ficando apenas sua função de delimitação discursiva.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente:** da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal 1998.

_____. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. O que é um autor? In: MOTTA, Manuel Barros (org). **Michel Foucault – estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. (Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (p. 264-298)

HILST, Hilda. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Estar sendo/ter sido**. São Paulo: Globo, 2006.

GORER, Geoffrey. The pornography of death. In: WILLIAMSON, John B.; SHNEIDMAN, Edwin S. **Death: current perspectives**. 4. ed. Mountain View, CA: Mayfield Publishing Company, 1995.

A caverna de José Saramago: o espaço heterotópico Centro de Compras e a constituição dos sujeitos

Karina Luiza de Freitas Assunção

Preâmbulo ...

O texto que apresentaremos a seguir não iniciará neste momento, ele percorrerá primeiramente um caminho que reverbera brevemente sobre o tecer literário, objeto de nossa investigação. No que consiste a literatura? Uma pergunta respondida por muitos teóricos, mas será que temos uma definição pré-estabelecida? O discurso literário...de acordo com Foucault (2001, p.141) “é o próprio ser da literatura originalmente despedaçado e fraturado.” ao mesmo tempo que é ficção. A literatura é arte que provoca e inquieta os sujeitos, uma vez que traz em sua constituição particularidades que incidem no leitor sentimentos de encantamento, espanto, surpresa, medo e outros. Levamos por caminhos que o riso e a dor andam de mãos dadas e sentimentos como o amor, a raiva, o ciúme, a esperança, a tristeza, a alegria, o desejo, a inveja, a amizade e tantos outros, recontam a história dos sujeitos ao longo dos tempos, ou seja, nas palavras de Fernandes (2008, p. 36), “se se morre por falta do êxtase, morre-se também após o êxtase, mas somente para nascer de novo, e recomeçar: olhar, linguagem, corpo, voz, cheiro, sabor... morte.” Sendo assim, para o momento temos sujeitos, poder, medo e espaço articulados e produzindo sentidos no discurso literário.

Um início de conversa...

O presente texto tem como aporte teórico a Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD), os estudos de Michel Foucault, que apesar de não ser analista do discurso, suas ideias foram muito relevantes para esse campo teórico e os estudos culturais, prepresentados aqui por Zygmunt

Bauman. Tomaremos como objeto de análise alguns fragmentos do romance **A caverna** (2000) do escritor português José Saramago com o objetivo de observarmos como é articulado o espaço de fora que constitui o espaço interior do Centro de Compras e por qual motivo podemos afirmar que ele é um espaço heterotópico. Atentaremos, mais especificamente, para os enunciados¹⁹ que vislumbram esse funcionamento discursivo do espaço Centro de Compras, bem como para outros que elencam exercício de poder sobre os corpos e a sua relação com o espaço no qual os sujeitos estão inseridos, que norteará a nossa discussão uma vez que ajudam a vislumbrar a posição dos sujeitos na sociedade, ou seja, ajudará a dinâmica que perpassa a constituição dos sujeitos tendo como fundamento a celebre questão “Quem somos nós?” levantada por Foucault em vários momentos de suas discussões.

A constituição do espaço heterotópico Centro de Compras

A viagem pelos textos de Michel Foucault leva-nos a caminhos antes não imagináveis e que auxiliam a compreender a dinâmica que perpassa a constituição dos sujeitos e conseqüentemente como se articula a produção discursiva desses sujeitos.

Foucault, no decorrer de seus trabalhos, tece uma profunda reflexão acerca do discurso. Ele buscou na instauração do objeto loucura, na medicina, no sistema prisional, na sexualidade e em tantos outros temas compreender a constituição discursiva dos discursos e conseqüentemente tentar compreender “quem somos nós”. Suas considerações levam-nos a vislumbrar que a

¹⁹Segundo Foucault (2007, p.108), “se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos podem ser considerados “enunciados”, não é porque houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar, em algum lugar, seu traço provisório; mas sim na medida em que pode ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser sujeito.”

produção discursiva está intimamente interligada com a historicidade que permeia a sua produção.

Os caminhos apresentados por Foucault, para seus leitores, iniciam na Antiguidade Clássica, retomando a questão das técnicas de si com o intuito de refletir sobre como elas eram articuladas nesse período e como elas sofreram alterações no decorrer dos tempos até chegarmos à atualidade. Foucault (2004) se pergunta quais as técnicas e regras que regem a conduta dos sujeitos? Como o Cristianismo se apoderou delas e transformou em discursos que seguem um caráter pastoral? Essas observações levam-nos a refletir sobre a nossa constituição em sujeitos na atualidade. E assim somos tomados por uma série de questões acerca de como os sujeitos são constituídos na contemporaneidade. Como determinam, por exemplo, os padrões de beleza e de comportamento? Como são estabelecidos os padrões de “normalidade” para o sexo? E tantas outras questões que não mencionaremos agora, pois não fazem parte do objetivo para o presente texto. Foucault chega à atualidade, por exemplo, através do livro **Vigiar e punir** (2007b), no qual faz uma exposição acerca da classificação dos sujeitos em relação aos outros sujeitos, de como deu-se o nascimento do sistema prisional, das técnicas de vigilância, enfim de como o espaço passou a ser utilizado no exercício do poder e da disciplina. As duas últimas questões são importantes para a nossa análise, assim, trataremos algumas considerações levantadas por Foucault nessa obra.

Foucault (2007b) menciona que por volta da segunda metade do século XVIII descobriram o corpo como artefato de poder, ou seja, podemos manipular, modelar e treinar o corpo, ele é passível de obediência e aumento da potência para o trabalho. Esse momento é histórico para a disciplina, pois é o instante que nasce a arte do corpo. Assim, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (FOUCAULT, 2007b, p.118)

De acordo com Foucault (2007b) a disciplina produz corpos submissos, corpos dóceis. Para isso são empregadas algumas técnicas, tais como: a organização do indivíduo no espaço e isso, em alguns casos, requer a

utilização de cercas, em algumas situações é necessária à utilização de gaulssura e a funcionalidade do espaço, ou seja, ele tem que ser organizado de forma que não só a função de vigilância seja atendida, mas a utilização de toda a área útil, não deixando nenhum espaço sem ocupação. Essas técnicas são empregadas pois, “toda a atividade do indivíduo disciplinar deve ser repartida e sustentada por injunções cuja eficiência repousa na brevidade e na clareza; a ordem não tem que ser explicada, nem mesmo formulada; é necessário e suficiente que provoque o comportamento desejado.” (FOUCAULT, 2007b, p.140)

Foucault (2001) inicia seu texto *Outros espaços* afirmando que vivemos na era do espaço, do simultâneo, da justaposição, da proximidade e do afastamento/dispersão. A atualidade demanda um tempo que traz a tona a nossa experiência interligada em uma rede que não apresenta um fio condutor que levaria para um desfecho sobre o quem somos nós, mas sim uma rede que está emaranhada de forma que não temos como demarcar “uma vivência que se vai enriquecendo com o tempo”. Foucault (2001) salienta, através de uma análise acerca da constituição do espaço na Idade Média, que existe uma hierarquia nos espaços, temos lugares considerados profanos, protegidos, lugares urbanos, lugares rurais, etc. Nesse período temos a constituição do espaço como algo fixo “o espaço em que cada coisa é colocada no seu sítio específico, o espaço da disposição.” (FOUCAULT, 2001, p.411)

O estudioso menciona que o incômodo causado por Galileu não foi em função de ter descoberto que a Terra girava em torno do Sol, mas sim pelo fato de mostrar que o espaço não é fixo, temos nesse momento a elaboração de um conceito acerca do infinito, de um espaço infinitamente aberto. Essa observação tecida por Galileu desestabiliza a crença nos espaços sólidos e demarcados tão difundida na Idade Média. A partir desse momento a questão acerca da disposição das coisas passa a fazer parte das preocupações dos sujeitos, com o intuito de conhecer “que tipos de armazenamento, circulação, marcação e classificação de elementos humanos devem ser adaptados em determinadas situações para atingir determinados fins. A nossa época é tal que

os sítios, tornam-se para nós, uma forma de relação entre vários sítios.” (FOUCAULT, 2001, p.413) Ele ainda afirma que não sofremos pelo tempo, mas sim pelos espaços, pois “o tempo aparece-nos como apenas uma das várias operações distributivas que são possíveis entre os elementos que estão espalhados no espaço.” (FOUCAULT, 2001, p.413)

Os espaços, para o estudioso, não são homogêneos, mas sim heterogêneos. Foucault (2001) afirma que não vivemos num vácuo, mas sim em um espaço que nos constitui e que traz a tona o “quem somos nós”, questão que muito inquietou Foucault. O espaço possibilita a visibilidade dos sujeitos e que percebamos os problemas e dificuldades que assolam a sua constituição em uma relação de visibilidade, como um espelho, que reflete os sujeitos.

Foucault (2001) delimita o espaço em sítios que podem, de acordo com suas redes de relação, serem denominados de sítios de relexe temporários, por exemplo, café e cinema e sítios fechados de descanso, no caso a casa e o quarto. Ele afirma que de todos os espaços o que lhe interessa são os espaços que se relacionam, mas que ao mesmo tempo se contradizem. Foucault (2001) afirma que podem ser de dois tipos principais, são eles: utopias, espaços irreais, sem um lugar real, espaços que mentêm uma relação extensiva com o espaço real encontrado na sociedade; já as heterotopias são espaços reais, que existem e que podemos encontrar as utopias, isso quer dizer que todos os sítios de uma dada sociedade podem ser encontrados em um único espaço e apresentar sentidos díspares. Como exemplo de um espaço utópico e ao mesmo tempo heterotópico citaremos o Centro de Compras encontrado no romance de José Saramago **A caverna** (2000), uma vez que, como veremos mais a frente no texto, ele existe no “real” e assume várias funções, conseqüentemente vários sentidos são produzidos a partir dessas funções, havendo assim um entrecruzamento de funções/sentidos e conseqüentemente constituição de subjetividades, enfim, corrobora para a constituição do “quem somos nós”. Foucault (2001) assevera que entre as utopias e heterotopias uma relação análogica que pode ser comparada a um

espelho, no caso ele seria uma utopia, pois ele é um lugar real, mas que ao mesmo tempo não, uma vez que:

No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo. [...] O espelho funciona como uma heterotopia neste momento: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo espaço que circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de atravessar esse ponto virtual que está do lado de cá. (FOUCAULT, 2001, p.415)

Foucault (2001) diz que as heterotopias são assim, desse modo como elas poderão ser analisadas? Quais sentidos elas assumem? Com intuito de responder essas questões ele afirma que elas são constituídas por seis princípios e eles ajudarão a responder essas interrogações. Foucault (2001) afirma no primeiro princípio que não há nenhuma cultura que não deixa de criar heterotopia. Não há, de acordo com o estudioso, uma forma universal de heterotopia, no entanto, podemos classificá-las de acordo com duas categorias, são elas: heterotopia de crise, que são os espaços destinados a sujeitos que estão, comparando com os demais sujeitos, passando por crises, por exemplo, o colégio interno destinado aos adolescentes. Foucault (2001) afirma que em nossa sociedade esses espaços estão desaparecendo. Já as heterotopias de desvios são aqueles espaços destinados aos sujeitos que apresentam comportamentos contrários aos ditos como “normais” pela sociedade, como exemplo ele cita as prisões.

Já no segundo princípio Foucault (2001) assevera que as heterotopias podem apresentar outras funções tendo em vista a historicidade que a

permeia. Como exemplo ele cita o cemitério que assume funções de acordo com as mudanças históricas. Até o século XVIII ficava localizado no centro da cidade, juntamente com a igreja. Isso ocorria em função dos sujeitos acreditarem, naquele momento, na imortalidade da alma e sua relação com a localização dos túmulos, ou seja, se o sujeito era enterrado em um cemitério próximo a igreja ele seria absolvido de seus pecados e não iria para o purgatório. A partir do início do século XIX houve uma mudança, o cemitério passou a ser construído fora do espaço da cidade, ou seja, foram afastados dos sujeitos, pois a morte passou a ser considerada uma doença. Assim, os cemitérios tornaram-se outra cidade “em cada família possui o seu tenebroso cantinho de descanso.” (FOUCAULT, 2001, p.418)

Por terceiro princípio Foucault (2001) compreende que as heterotopias podem sobrepor-se, isso quer dizer que um mesmo espaço pode assumir funções distintas, conseqüentemente sentidos distintos e sobrepostos.

Foucault (2001) reverbera que as heterotopias estão vinculadas a pequenos momentos, esse é o quarto princípio, denominado de heterocronias. Isso quer dizer o apogeu funcional de uma dada heterotopia só será alcançado quando o sujeito romper com sua tradição temporal. Ele cita novamente como exemplo o cemitério, pois “é uma heterotopia que para o indivíduo tem o seu início na peculiar heterocronia que é a perda da vida, e na entrada dessa quase-eternidade cujo permanente fado é a dissolução, o desaparecimento até.” (FOUCAULT, 2001, p.421)

De acordo com o quinto princípio, o acesso a heterotopia pode se dar de forma compulsória ou através de rituais, havendo ainda, as heterotopias dedicadas exclusivamente à purificação.

O último princípio está relacionado com o fato de que as heterotopias, de acordo com Foucault (2001), podem assumir funções relacionadas com o espaço que sobra e se desdobra em duas funções. A primeira função será a de criar um espaço fictício que espelha os espaços reais, como exemplo, cita os bordéis. A outra função seria a de criar espaços muito organizados que se contrapõe aos espaços desorganizados que temos contato,

como exemplo menciona a colônia, que tinha horário para todas as atividades e era obedecido por todos os membros.

A partir das observações acima podemos aferir que os sujeitos são constituídos pela exterioridade que o subjetiva e a sua constituição será materializada através dos discursos desses sujeitos. Quando mencionamos que o espaço corrobora para a constituição dos sujeitos queremos dizer que existem infinitudes de técnicas disciplinares que são utilizadas através do espaço heterotópico e que de alguma forma exerce poder sobre os sujeitos com intuito de levá-los a tomarem determinadas atitudes. Com o objetivo de exemplificar o funcionamento da teoria acima traremos a seguir alguns fragmentos do romance **A caverna** (2000) de José Saramago que ajudarão na sua compreensão. Vislumbraremos o funcionamento do Centro de Compra²⁰ com o objetivo de compreender as técnicas apresentadas pelo mesmo com intuito de “conduzirem” os sujeitos. O primeiro fragmento menciona a concepção da organização do Centro de Compras.

A Organização do Centro fora concebida e montada segundo um modelo de estrita compartimentação das diversas actividades e funções, as quais, embora não fossem nem pudessem ser totalmente estanques, só por canais únicos, não raro difíceis de destringar e identificar, podiam comunicar entre si. (SARAMAGO, 2000, p. 39)

Chamamos a atenção para os seguintes enunciados: “concebida e montada segundo um modelo de estrita compartimentação das diversas actividades” através deles percebemos a organização do Centro é realizada de forma extremamente medíocora e seguindo padrões extremamente eficientes.

²⁰O Centro de Compras é equivalente ao shopping center conhecido por todos nós, no entanto ele apresenta algumas especificidades, segue uma descrição feita por Saramago (2000, p.17): “Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era o efeito de uma ilusão de óptica, havia ruas que, para um lado e para outro, prosseguiam ao longo do muro, o qual, por sua vez, muro não era, mas sim a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão.”

Obsevaremos que, no decorrer da narrativa, essa organização emerge através de situações nas quais a vigilância é constante e a disciplina faz parte de todos que exercem alguma função no Centro, sejam eles moradores ou apenas trabalhadores. O Centro torna-se um organismo vivo que depende de um impecável funcionamento para a sua existência. O fragmento seguinte também deixa claro como se articula a construção do Centro de Compras e de como ela lembra a construção de uma prisão, entretanto, vale lembrar que a função dele não é de uma prisão para delinquente, mas sim de um espaço de tranquilidade e conforto.

Arrumou a furgoneta numa esquina de onde se avistava, à distância de três extensos quarteirões, uma nesga de uma das fachadas descomunais do Centro, precisamente a que corresponde à parte que é habitada. Exceptuando as portas que abrem para o exterior, em nenhuma das restantes frontarias há aberturas, são impenetráveis panos de muralha onde os painéis suspensos que prometem segurança não podem ser responsabilizados por tapar a luz e roubar o ar a quem dentro delas vive. Ao contrário dessas fachadas lisas, a frente virada para este lado está crivada de janelas, centenas e centenas de janelas, milhares de janelas, sempre fechadas por causa do condicionamento da atmosfera interna. (SARAMAGO, 2000, p.100)

Obeservarmos que, através dos enunciados “muralha”, “segurança”, “tapar a luz e roubar o ar”, “janelas sempre fechadas”, a função do Centro é trazer segurança para os seus frequentadores, entretanto, esses enunciados trazem a tona, através da memória discursiva sentidos que vão além da segurança, pois remetem para sentidos que estão relacionados com as prisões. Elas devem ser seguras para não haver fugas, já o Centro quer a segurança para que não entrem sujeitos que possam representar algum perigo. Dessa forma podemos observar que a construção corrobora para o exercício do poder/controlar dos sujeitos, ao adentrarem o espaço do Centro deverão esquecer o exterior e focar sua atenção apenas para o interior, assim como na

prisão, na qual após entrarem, os sujeitos, devem manter o mínimo ou se possível nenhuma relação com o exterior. Essas observações acerca da construção do Centro e sua relação com a prisão produzem sentidos que vislumbram outra questão que assombra os sujeitos na atualidade, o medo.

Conhecido por todos nós, o medo sempre esteve presente na vida dos sujeitos, no entanto, percebemos que, atualmente, ele está disseminado de forma uniforme, ou seja, atingi a todos os sujeitos indistintamente e faz parte de vários setores de nossas existências, de acordo com Bauman (2008, p.13), “viver num mundo líquido-moderno conhecido por admitir apenas uma certeza __ a de que amanhã não pode ser, não deve ser, não será como hoje __ significa um ensaio diário de desaparecimento, sumiço, extinção e morte.” Vivemos um período de incertezas, sofremos pela insegurança no amanhã, mas também pela insegurança no hoje, pela insegurança com relação a nossa segurança²¹, ou seja, se não vamos morrer vítimas de uma bala perdida, se não seremos sequestrados, se não seremos assaltados etc. Bauman (2008) deixa claro que vivemos um momento muito complicado, pois a insegurança rege as relações, no entanto, ele menciona que criamos uma serie de mecanismos que servem como possíveis soluções para os nossos medo, pois eles ajudam a diminuir a sensação de insegurança.

A organização do Centro é um bom exemplo para observamos como criamos mecanismos de defesas em função da nossa insegurança, o Centro fora concebido a partir da estrutura de uma prisão, entretanto, os sujeitos que ali estão não cometeram crimes, muito pelo contrário, eles estão fugindo deles. Houve assim uma inversão, pois os sujeitos que têm medo da violência estão buscando meios de fugir dela através de espaços seguros, enquanto o mundo fora desses espaços não apresenta segurança.

²¹Bauman (2008, p.13)cita Craig Brown para demonstrar as situações adversas que poderemos enfrentar :“Por toda parte, houve um aumento das advertências globais. A cada dia surgiam novas advertências globais sobre vírus assassinos, ondas assassinas, drogas assassinas, icebergs assassinos, carne assassina, vacinas assassinas, assassinos assassinos e outras possíveis causas de morte iminente.”

A esta velocidade os elevadores são usados apenas como meio complementar de vigilância, disse Marçal, Não chegam para isso os guardas, os detectores, as câmaras de vídeo, e o resto da tralha bisbilhoteira, tornou a perguntar Cipriano Algor, Passam por aqui todos os dias muitas dezenas de milhares de pessoas, é necessário manter a segurança, respondeu Marçal. (SARAMAGO, 2000, p.282)

No fragmento acima chamamos a atenção para os seguintes enunciados: “a esta velocidade os elevadores são usados apenas como meio complementar de vigilância”, “é necessário manter a segurança”, pois eles são exemplos de como eram vigiados observados os frequentadores do Centro de Compras. Os elevadores são utilizados com uma função diferente da comum que é levar os sujeitos para os andares mais altos dos edifícios, eles agora são aliados da vigilância.

No decorrer da narrativa percebemos que os frequentadore/moradores gostavam de estar naquele espaço e se sentiam bem com toda a vigilância, pois assim se sentiam seguros. O próximo fragmento segue a mesma linha de raciocínio do anterior, no entanto, ele apresenta mais uma série de mecanismos que são utilizados para o sistema de vigilância.

A quem teve de dar prontas e completas explicações foi a um guarda que, atraído pelo ruído ou, mais provavelmente, guiado pelas imagens do circuito interno de vídeo, lhe foi perguntar quem era e o que fazia naquele local. Cipriano Algor explicou que morava no trigésimo quarto andar e que, andando por ali a passear, sentira a sua atenção despertada pelo letreiro da porta, Simples curiosidade, senhor, simples curiosidade de quem não tem mais nada que fazer. O guarda pediu-lhe o cartão oficial de identidade, o cartão que o acreditava como residente, comparou a cara ao retrato incorporado em cada um, examinou à lupa as impressões digitais apostas nos documentos, e, para terminar, recolheu uma impressão do mesmo dedo, que Cipriano Algor, após ter sido devidamente industriado, premiu contra o que seria

um leitor do computador portátil que o guarda extraíra de uma bolsa que levava a tiracolo, ao mesmo tempo que ia dizendo, (SARAMAGO, 2000, p.314)

Assim, percebemos que o Centro passa a exercer algumas funções que não seriam inicialmente dele, assim, de acordo com Foucault (2001) temos um espaço heterotópico, ou melhor, vários espaços que se convergem em um único espaço heterotópico, no caso o Centro de Compras. Isso ocorre em função da historicidade que mergeia essa produção discursiva. De acordo com Bauman (2008) os nossos ancestrais buscaram a liberdade, entretanto, não conseguiram prever que ela viesse acompanhada da insegurança e da falta de proteção. Vivemos em um período que a liberdade é fundamental, no entanto, ela apresenta esse efeito colateral que leva os sujeitos a tomarem determinadas atitudes. Não podemos confiar uns nos outros, por esse motivo devemos estar sempre alertas para qualquer situação que represente um risco iminente, é o que ocorre no Centro, os sujeitos desejam segurança, para isso se previnem de qualquer situação que possa abalar a suposta tranquilidade. O próximo fragmento é um ótimo exemplo para a nossa observação acerca do espaço heterotópico Centro de Compras e os seus sentidos.

Conheço quem esteve internado, um superior meu que entrou quase a morrer e saiu como novo, há até gente de fora que mete empenhos para ser admitida, mas as normas são inflexíveis, Quem te ouvir acreditará que no Centro ninguém morre, Morre-se, evidentemente, mas a morte nota-se menos, É uma vantagem, não há dúvida, Verás quando lá estivermos, Verei quê, que a morte se nota menos, é isso que queres dizer, (SARAMAGO, 2000, p.122)

Consideramos o fragmento acima muito interessante, pois, a partir dos enunciados “um superior meu que entrou quase a morrer e saiu como novo”, “no Centro ninguém morre, Morre-se, evidentemente, mas a morte nota-se menos”, podemos vislumbrar a dinâmica que perpassa as funções

apresentadas pelo Centro. Vale lembrar que ele tem hospital e cemitério, assim, os sujeitos que ficam doentes ou morrem permanecem nesse espaço, não precisando sair para procurarem ajuda. O Centro tem a função de deixar os sujeitos mais bonitos, novos, caso morram a morte é sentida menos do que se estivessem do lado de fora do Centro. Assim, observamos que ele passa a ajudar os sujeitos a enfrentarem com menos dor as adversidades impostas pela vida, ele assume o papel de um “pai” que aconchega os filhos nos momentos de dificuldades, isso fica claro no seguinte enunciado: “que tenho ouvido dizer é que as pessoas não se cansam do espectáculo, sobretudo as mais idosas”. (SARAMAGO, 2000, p. 282) Só que para isso os sujeitos devem abrir mão da vida fora dele e viver apenas em função das oportunidades apresentadas por ele, como veremos a seguir:

Duas daquelas janelas são nossas, Só duas, perguntou Marta, Não nos podemos queixar, há apartamentos que só têm uma, disse Marçal, isto sem falar dos que as têm para o interior, O interior de quê, O interior do Centro, claro, Queres tu dizer que há apartamentos cujas janelas dão para o interior do próprio Centro, Fica sabendo que há muitas pessoas que os preferem, acham que a vista dali é infinitamente mais agradável, variada e divertida, ao passo que do outro lado são sempre os mesmos telhados e o mesmo céu. (SARAMAGO, 2000, p. 282)

Os sujeitos fecham-se para dentro do Centro, o mundo exterior não tem mais sentido, apenas os acontecimentos daquele pequeno espaço são relevantes. Essa atitude é consequência do medo que assolam os sujeitos e do sentimento de impotência. De acordo com Bauman (2008) os perigos estão muito mais presentes do que a nossa capacidade de agir, não temos mecanismos de proteção, segundo o autor ainda não conseguimos criar as ferramentas necessárias para a sua efetiva eliminação e isso causa muita insegurança. Os sujeitos passam a bucar espaços que tragam algum conforto para a instabilidade instaurada, o Centro é um desses espaços que assumem e convergem sentidos díspares, assim, a partir das observações aferidas por

Foucault (2001) podemos aferir que o Centro é um espaço heterotópico, pois nele observamos a junção de vários outros espaços que assumem diferentes funções que convergem na constituição de subjetividades. O próximo fragmento vislumbra os inúmeros espaços que vinculados no espaço do Centro.

O elevador ia atravessando vagarosamente os pavimentos, mostrando sucessivamente os andares, as galerias, as lojas, as escadarias de aparato, as escadas rolantes, os pontos de encontro, os cafés, os restaurantes, os terraços com mesas e cadeiras, os cinemas e os teatros, as discotecas, uns ecrãs enormes de televisão, infinitas decorações, os jogos electrónicos, os balões, os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeirolas, os painéis publicitários, os manequins, os gabinetes de provas, uma fachada de igreja, a entrada para a praia, um bingo, um casino, um campo de ténis, um ginásio, uma montanha-russa, um zoológico, uma pista de automóveis eléctricos, um ciclorama, uma cascata, tudo à espera, tudo em silêncio, e mais lojas, e mais galerias, e mais manequins, e mais jardins suspensos. (SARAMAGO, 2000, p.282)

O fragmento acima demonstra que as dimensões do Centro são inimagináveis, pois percebemos que ele reproduz a vida fora dele, entretanto, com um diferencial muito importante, nele temos a segurança, a estabilidade e o conforto de um colo caloroso que compreende as nossas dificuldades e nos ajudam a resolver. Nele não existe dor, a doença e mesmo a morte é tratada de maneira natural, ele traz a segurança a muito perdida por nós, o Centro fornece a certeza de que podemos ser felizes, que temos meio de conquistar a felicidade, mesmo que as situações sejam adversas, pois poderemos construir a felicidade, ela pode ser conquistada através da vigilância, classificação e investigação constante, a disciplina será o caminho que norteia as atitudes a serem tomadas com intuito de atingir a tão sonhada felicidade. Os sujeitos deverão ficar “presos” em um espaço no qual serão controlados em sua

mínima atitude que serão minimamente calculadas e ainda deverão esquecer que existe um mundo fora desse mundo criado, mas essas particularidades não são consideradas, pois ali os sujeitos serão felizes, ali eles estarão protegidos.

Esboço de uma conclusão

As considerações acima tecidas, a partir das observações de Foucault (2001), demonstram que deparamos com espaços heterotópicos em toda a sociedade. Como exemplo de espaço heterotópico temos o Centro de Compras que, apesar de ser um espaço ficcional, aproxima dos tão populares shoppings que encontramos nos grandes centros urbanos. Essa “semelhança” entre eles causa um estranhamento no leitor, pois leva-nos a refletirmos sobre a famosa questão proposta por Foucault: “quem somos nós?” e quais os sentidos produzidos por eles na constituição de nossas subjetividades. Será que eles assumem as mesmas funções do Centro de Compras? Será que quando adentramos esses espaços heterotópicos não estamos buscando o mesmo “consolo” que os sujeitos que frequentam o Centro de Compras? Fica algumas questões para a reflexão posterior do leitor, pois as respostas para essas questões demandariam no mínimo outro artigo tendo em vista a sua complexidade.

Dessa forma, acreditamos que a presente análise, apesar de ser de um texto ficcional, chama a atenção para a relação existente entre os espaços e os sujeitos e de como eles produzem sentidos e corroboram para a constituição das subjetividades, ou seja, “do quem somos nós”.

Referências

BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

FERNANDES, C. A. Longo poema do tempo: espaços discursivos, sujeitos díspares. In: GAMA-KHALIL, M. M.; CARDOSO, J. M.; REZENDE, R.G. **Espaço (en)cena**. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault Uma trajetória filosófica**. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p.231-249.

_____. Outros Espaços. In: MOTTA, M. B. (Org.). **Michel Foucault. Estética: literatura e pintura, música e cinema. (Ditos & Escritos III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

_____. Linguagem e literatura. In: **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2007b.

SARAMAGO, J. **A caverna**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2000.

Um olhar sobre os espaços de “Perfecto Luna”: imagens do medo e da morte

Keula Aparecida de Lima Santos

Considerações iniciais

“A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p.1). Estas são as palavras que abrem o ensaio de Howard Phillips Lovecraft sobre o horror na literatura. Esse tipo de emoção ocorre em função de uma tradição psicológica que se baseia na experiência mental de cada indivíduo e é parte intrínseca da nossa herança biológica. O homem desde os tempos mais remotos aprendeu a mistificar em torno dos fenômenos que ele não conhecia ou não entendia e a partir deles e da possível ameaça que eles representavam desenvolveu o conceito de magia as sensações de assombro e medo. Segundo o autor, o fato de as narrativas de horror lidarem com emoções tão profundas é o que as firma como forma literária.

E para criar uma narrativa de horror há que se ir além das puras imagens de ossos ensanguentados, sacrifícios ou tramas diabólicas. Nem sempre essas imagens conseguem alcançar o que Lovecraft chamou de pavor cósmico, cuja característica principal está relacionada às emoções que o texto provoca. O essencial na literatura de horror é criar uma sensação, uma atmosfera de terror sufocante e inexplicável provocada por forças desconhecidas que escapam às leis da natureza.

Em uma linha de pensamento semelhante, Noël Carroll (1999) também considera o aspecto emocional como ponto de partida para definir o que ele chama de horror artístico. Para o autor, a marca que identifica o gênero é a emoção que os criadores tentam provocar em seus públicos: o suspense, o mistério e o horror. A resposta do público deve coincidir em certos elementos com o estado emocional dos personagens. Nesse sentido, o horror é um

estado emocional que possui um aspecto físico - calafrios, tremores, respiração ofegante, náusea, encolhimento etc. - e um aspecto cognitivo que diz respeito às crenças e aos pensamentos a respeito de determinadas situações de horror as quais o indivíduo está sujeito. O horror se manifesta cognitivamente quando ameaça as estruturas do mundo e abala a organização do conhecimento do sujeito criando uma situação de desequilíbrio. Carroll ainda destaca que, tradicionalmente, o principal elemento motivador desse sentimento de horror é o monstro, criatura ameaçadora que deve essencialmente provocar medo, repulsa e náusea além de desestabilizar crenças e conhecimentos.

O pesquisador Julio França (2012) também discute sobre o que ele considera o arquétipo da literatura do medo: o monstro. Seu estudo se apoia nas ideias de Sigmund Freud em “O mal-estar na civilização”, obra na qual Freud afirma que existem três possíveis fontes para o sofrimento da humanidade. Uma delas é provocada pelo próprio homem quando este, consciente de sua existência finita e inevitável decadência, sucumbe à força de emoções perturbadoras como o medo. Outra fonte de sofrimento estaria na natureza e sua capacidade destrutiva contra a qual o homem não teria chance. E a terceira se refere ao medo do outro e de estar sujeito à imprevisibilidade de suas ações e atitudes. A figura do monstro na literatura de horror pode ser entendida a partir deste último caso no qual o indivíduo é ameaçado pela presença de um ser aterrador, do “outro” que é capaz de provocar distúrbios físicos e cognitivos e coloca em perigo as formas de organização do conhecimento humano.

França destaca que para muitos estudiosos da literatura de medo e horror, os monstros são seres que transgridem categorias culturais combinando-as de formas insólitas como, por exemplo, vivo/morto, animal/humano, corpo/máquina, mas a sua monstrosidade reside essencialmente no fato de que sua principal ameaça é mais cognitiva do que física. Ou seja, o monstro é o “outro” que ameaça a organização do mundo e deforma as categorias.

Sob as perspectivas dos autores citados anteriormente, pretende-se discutir a figura do monstro no conto “*Perfecto Luna*”, da escritora mexicana Elena Garro (2006). Nessa narrativa, percebemos como o monstro se constrói a partir da fusão entre as categorias morto/vivo e sua presença se materializa como o “outro” ameaçador que instaura a desordem e o desequilíbrio do mundo dos vivos na medida em que distorce as categorias temporais e espaciais e altera a percepção humana desses elementos. O morto-vivo também é o principal responsável por instaurar o medo, o horror, a repulsa e evocar a atmosfera de tensão e de morte que permeia todo o conto.

O medo da morte

O medo é de fato um sentimento inerente à natureza humana e funciona inclusive como um sistema de defesa contra os perigos da vida. Sem esse alarme seria mais difícil manter-se afastado das situações de risco. Por outro lado, trata-se de uma emoção perigosa devido ao grau de desespero a que ela pode expor-nos. E ao lidarmos com o medo do desconhecido, é provável que não haja território mais imprevisível e movediço do que o medo da morte. A certeza de que nós, humanos, possuímos uma natureza finita aliada à total incerteza do momento em que esse fim chegará são sensações que provocam desespero e perturbam o equilíbrio emocional das pessoas. Não apenas o homem, mas tudo que existe no mundo parece estar fadado ao perecimento.

Rafael Llopis (1985), psiquiatra e estudioso da literatura de horror, assinala que há dois tipos de medos com relação à morte. O primeiro diz respeito ao medo da morte em si e dos momentos que a antecede. Está relacionado ao instinto de sobrevivência que até os animais possuem. Na literatura, as tramas que enveredam por esse caminho geralmente não estão ligadas a nenhum tipo de elemento sobrenatural. Os seres responsáveis por causar o horror costumam ser pessoas loucas, crianças sádicas ou animais assustadores que colocam os personagens em situação de risco.

O segundo tipo de medo é o medo do que há depois da morte. Este é mais especificamente humano, pois está fundamentado na consciência que o homem tem de si mesmo como ser finito e incapaz de driblar a morte. As narrativas que seguem este sentido se centram quase sempre na irrupção do elemento sobrenatural, como os fantasmas que já passaram para o outro mundo e agora ameaçam o mundo dos vivos. Para Llopis, a atmosfera de horror nas narrativas ficcionais está fundamentalmente ligada à morte.

Trata-se exatamente desse medo que *Perfecto* vivencia diante da possibilidade da morte. A atmosfera de horror se estabelece por meio da sensação horripilante de ser perseguido pela morte que aparece representada na figura de um fantasma sem cabeça e é reforçada pelo pequeno vislumbre que *Perfecto* consegue ter do que seria esse lugar da morte.

O motor principal que ativa a atmosfera de horror se funda nesse monstro que é um morto-vivo, mas que em nada representa a vida. A categoria “vivo” apenas lhe confere a habilidade de passear entre os dois mundos, mas tudo nele remete à morte e a esse mundo desconhecido no qual todo ser humano está fadado a entrar. A própria constituição física do fantasma como um ser sem cabeça, imagem tão recorrente na literatura popular para representar a morte, retoma a ideia do desconhecido, pois “*el sin cabeza*” acaba tornando-se também o sem nome, o sem rosto e, portanto, aquele que não tem identidade. Desse modo, torna-se evidente o que Llopis menciona sobre o segundo tipo de medo em relação à morte. *Perfecto* teme ser levado pelo fantasma a esse mundo misterioso sobre o qual nada se pode afirmar com plena certeza.

Espaço e “corpo-espaço”: imagens do medo e da morte

Para criar um ambiente horrífico - a atmosfera tensa de suspense que pode levar tanto o público como os personagens à agonia e ao desespero, o sentimento profundo de medo e horror tão discutidos por grandes teóricos do gênero - a organização do espaço ficcional é um elemento de fundamental

importância, pois atua como força que desencadeia as emoções de horror e fazem emergir o insólito. Portanto, também se faz imprescindível examinar o conto a partir de teorias do espaço.

Para diversos teóricos, como Gama-Kkalil (2012), os elementos espaciais são essenciais para se pensar as diversas possibilidades de sentido em uma narrativa literária.

Essa importância do espaço não se encerra apenas no plano da caracterização das personagens ou da paisagem geográfica, como um mero pano de fundo, porém pode ser entendida como uma forma de revelar metaforicamente as práticas ideológicas do mundo posto em ficção e ser um potente canal para a deflagração de sentidos, contribuindo para o desdobramento múltiplo da polissemia literária (GAMA-KHALIL, 2012, p.30).

Em “*Perfecto Luna*”, o medo, o horror, a morte e o efeito fantástico estão intimamente relacionados com a conformação espacial da narrativa e nos levam a refletir não apenas sobre a importância do espaço, mas também do corpo como espaço ou “corpo-espaço” (MILANEZ e GAMA-KHALIL, 2013, p.28) para se pensar a construção dos efeitos de sentido na narrativa.

“*Perfecto Luna*” é a história de um homem que foi criado desde os cinco anos por um senhor chamado Don Celso, na pequena cidade de *Amate Redondo*. *Perfecto* logo se mostra um homem de confiança e como ele mesmo afirmava não lhe faltava nada, era estimado por seus amigos e se sentia muito feliz. *Perfecto* é incumbido de demolir alguns casebres que ficavam atrás do armazém para que fossem construídas casas novas. Durante as escavações, *Perfecto* encontra o esqueleto de um homem sem a cabeça e, apenas por diversão, decidiu espalhar os ossos desse defunto colocando cada pedacinho dentro de um molde de adobe, os quais ele usou pra construir as casas.

Recordó cómo empezó a construir las viviendas: cuidadosamente repartió los adobes con los huesos en los muros de las viviendas; no quedó ni un lugar de la vecindad en donde no estuviera enterrado

“el sin cabeza”. Y él, gozoso, seguía abriendo ventanas, techando, haciendo puertas, mientras silbaba y se reía a solas (GARRO, 2006, p.118).

Cada adobe foi marcado para que *Perfecto* soubesse exatamente onde estava o que ele chamava de “minhas tumbinhas”. Existia em *Perfecto* uma alegria quase inocente se não parecesse tão sádica e macabra no ato de enterrar partes do defunto nesses pequenos lugares. Ao final, havia ossos espalhados por toda a redondeza, encravados nos tijolos de barro que formavam as construções. A ideia de que o morto poderia estar louco atrás de suas partes, ou de que as pessoas que viviam naquela região pudessem ser assombradas por esse fantasma deixava *Perfecto* feliz.

Talvez essa tranquilidade diante da imagem do esqueleto se deva ao aspecto cultural que caracteriza a forma peculiar dos mexicanos de lidar com a morte. Octavio Paz (2004) afirma que o mexicano percebe a morte de uma maneira diferente de outras sociedades.

Para el habitante de Nueva York, París, o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno sus juguetes favoritos y su amor más permanente (PAZ, 2004, p 193).

Conforme Paz (2004) ressalta em seu ensaio “*Todos santos, días de muertos*”, para os antigos, o tempo e o espaço estavam interligados e se organizavam de maneira a predeterminar a vida e a morte de cada indivíduo. Desse modo, a morte é como um espelho no qual se reflete a vida, portanto, a forma como alguém morre revela a forma como ela viveu. A vida encontra sua explicação na morte e se esta não parece ter sentido é porque a vida também não teve. E se a morte de alguém não reflete a sua vida é porque a pessoa não viveu sua vida, pois a morte é intransferível. Octavio Paz defende que, por outro lado, a morte moderna carece de sentido e não possui nenhum significado que a transcenda. Quase sempre ela significa apenas “*el fin inevitable*

de un proceso natural?” (PAZ, 2004, p 192). E para o autor, o mexicano moderno com certeza pensa na morte com medo, mas ao contrário de outros povos, não a esconde e nem se esconde dela porque a vê com indiferença assim como a própria vida lhe parece indiferente. Paz explica que quanto mais a vida perde o sentido, mais a morte perde a transcendência, mas por isso mesmo não assusta e pode ser celebrada.

El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. Ella está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos. Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. La muerte nos seduce. (PAZ, 2004, p 194).

Encarnando nesse perfil cultural do mexicano moderno, *Perfecto* em um primeiro momento parece impassível diante da morte. Ao terminar a construção, foi encarregado de cuidar das novas instalações e Don Celso pediu que ele dormisse na nova casa. A partir de então, a narrativa toma novos rumos e começam os momentos mais angustiantes na vida de *Perfecto*. Inicia-se uma crescente atmosfera de medo construída principalmente a partir do efeito da relação entre os espaços que compõem a narrativa. A primeira manifestação de medo em *Perfecto* ocorre por intermédio de uma inquietação que se revela primeiramente no corpo, e depois, se estende para o espaço externo e rebate para o corpo em um movimento contínuo de interdependência. O medo se materializa nos espaços da casa e do corpo sendo possível sentir o momento exato em que *Perfecto* é assolado por essa emoção e começa a perceber a maldade que havia cometido.

Entrecerró los ojos. “¿Quién le hubiera dicho que él solito iba a hacer todo aquel trabajo!” Abrió los ojos y miró regocijado su obra: recorrió el techo, las paredes, la puerta y llegó otra vez hasta la ventana. Debajo de ella, una saliente pequeña marcaba una de las tumbas del “sin cabeza”. Se echó a reír y se le cuajó la risa. Los labios se le quedaron tiesos, y el cuarto se volvió tan oscuro que perdió la vista a la ventana. “¿Quién oscureció la noche?” Buscó a

tientas la vela que había dejado junto al petate. Estiró el brazo y sintió que se le había hecho muy corto, en cambio el cuarto había crecido enormemente y la vela estaba lejos, fuera de su alcance (GARRO, 2006, p.119).

O trecho coloca em evidência que em um primeiro momento *Perfecto* não expressa nenhuma culpa ou medo pelo crime que cometeu. Tudo lhe parece tranquilo e as emoções provocadas pelos espaços da casa são calmas e lhe dão a sensação de abrigo e segurança. Segundo Bachelard (1989) em *A poética do espaço*, a casa é o espaço que inspira a ideia de refúgio e tranquilidade e no conto isso se reforça pelo fato de que foi ele mesmo quem a construiu, o que é motivo de orgulho. No entanto, há uma mudança brusca de atmosfera demarcada pela frase “*Se echó a réir y se le cuajó la risa*”, a qual sinaliza um momento de ruptura que encaminha a narrativa para outros sentidos e assinala o momento em que o medo começa a tomar conta de *Perfecto*. A noite antes não lhe causava medo, era clara e tranquila, mas o sorriso teso e o quarto escuro de repente instauram o desequilíbrio que atrai o medo. O que ele julgava uma brincadeira feliz e inocente começa adquirir o peso de algo monstruoso e essa monstruosidade se torna visível a partir das alterações espaciais que vão se configurando tanto no espaço da casa quanto no espaço do corpo de *Perfecto*. Seu braço havia ficado pequeno e não era suficiente para alcançar a vela e livrá-lo do escuro. Por outro lado, o quarto parecia se ampliar, deixando a vela cada vez mais distante. A emoção expressa pela personagem se sustenta na distensão e no retraimento dos espaços.

Retomando o que disse Noël Carroll, o horror artístico é um estado emocional que possui dimensão cognitiva e física. Da perspectiva dos elementos cognitivos que caracterizam a reação de *Perfecto* observa-se que é evidente que *Perfecto* acredita que os mortos podem prejudicar de alguma maneira os vivos e tal crença gera uma perturbação física. Os indícios físicos do medo vão se mostrando aos poucos: o suor lhe toma o corpo, os batimentos cardíacos se aceleram e ele decide então não olhar mais para a noite como se, ao eliminar o sentido da visão, fosse possível escapar do horror

que aquele quarto havia se tornado. *Perfecto* aperta bem os olhos, mas, apesar de não poder ver, consegue ouvir os ruídos dos ossos movendo-se no interior das paredes. Seu corpo gela e os joelhos ficam doloridos enquanto ele tenta pensar em uma maneira de contentar ao defunto. Atormentado por essa ameaça, *Perfecto* passa de um quarto a outro tentando afugentar essa presença de morte e a noite sombria.

Em *História do medo no Ocidente*, Jean Delumeau (1989) destaca o modo sombrio como a noite está presente no nosso imaginário. Segundo o autor é mais do que provável que o medo dos perigos objetivos que a noite representava como, por exemplo, a exposição aos ataques de animais ferozes tenha levado a humanidade a povoar a noite de perigos subjetivos. Em algumas culturas, dentre elas os antigos habitantes do México pré-colombiano, as pessoas temiam que o sol não voltasse a se por e, baseados nessa crença, temiam passar a viver eternamente na escuridão.

... os deuses se haviam reunido – precisamente em Teotihuacán – para criar o sol e a lua. Para fazê-lo, dois deles lançaram-se a um braseiro, dando nascimento assim aos dois astros. Mas estes permaneciam imóveis no céu. Então todos os deuses se sacrificaram para fazê-los viver de seu sangue. Em seguida os astecas pensaram que deviam renovar esse primeiro sacrifício e alimentar o sol: daí os sacrifícios humanos. Se ele não recebesse “água preciosa” do sangue humano, corria o risco de parar de girar. (DELUMEAU, 1989 p.97)

Esse medo de perder a luz do sol existiu na maioria das culturas e nos ajuda a entender a inquietação que o homem criou em torno da noite. Delumeau afirma que a falta de luz confina o homem ao isolamento e por isso desassegura, libera a atividade imaginativa desorientando as noções de real e imaginário.

Assim, percebe-se que a literatura se apropria dessas emoções tipicamente humanas e as articula para suscitar o medo nos seus leitores e personagens por meio das narrativas de horror. Em seu estudo sobre os procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico, Ceserani (2006) afirma que a ambientação preferida do fantástico é a que remete aos mundos tenebrosos e subterrâneos, à escuridão, às almas do outro mundo e ao retorno dos mortos. No conto estudado percebe-se que há uma inquietação por parte do personagem gerada pelo medo de encarar esse outro espaço que é o mundo dos mortos. “*¡No quería entregar su vida a un caprichoso! Sobre todo después de haber visto que en el otro mundo no había sino chiflones de aire frío*” (GARRO, 2006, p.115). E como que para agravar o desespero de *Perfecto*, há uma distorção do tempo que prolonga os seus momentos de escuridão tornando as noites mais longas e frias enquanto os dias ficavam mais curtos.

Ya los días apenas eran una raya de luz entre dos inmensas noches. No tenía tiempo ni ponerse y quitarse los buaraches. La ropa se le empezó a hacer vieja en el cuerpo. ¡Qué esperanzas que pudiera ir a recortarse los bigotes o el pelo! ¡Sí apenas amanecía, abí estaba ya la noche! No tenía tiempo ni de comer y se fue quedando en los puros huesos (GARRO, 2006, p.123).

As alterações do tempo como a que notamos neste conto também estão entre os recursos mais utilizados pelo fantástico e é um elemento significativo para resaltar os efeitos de medo e horror. Na obra intitulada *Questões de Literatura e Estética*, Mikhail Bakhtin, (2010) influenciado pelas teorias de Einstein, desenvolve o conceito de “cronotopo” literário. Para ele, tempo e espaço estão articulados na literatura de tal maneira que formam um “todo compreensivo e concreto” (Bakhtin, 2010, p.211). O tempo se revela artisticamente no espaço e este por sua vez é compreendido e medido através do tempo que se constitui como motor do “cronotopo” literário. Desse modo, não apenas a literatura, mas a própria concepção de sujeito é cronotópica dado que a identidade se constrói a partir de relações sócio-ideológicas abrigadas em um determinado tempo e espaço.

É evidente a relação intrínseca entre as categorias espaciais e temporais; por esse motivo autores, como Gaston Bachelard (1989) e Michel Foucault (2001), também destacam a importância de se pensar a junção tempo-espaço. Contudo, ao contrário do que pensa Bakhtin, Foucault e Bachelard afirmam que o espaço é o princípio motor dessa relação. Assim, a análise do conto em questão se faz com base nessa perspectiva teórica, pois, é na relação entre os espaços da casa e os corpos-espaços de *Perfecto* e do fantasma que os sentidos da narrativa se desdobram.

O corpo do fantasma vai tomando força enquanto o corpo de *Perfecto* vai se enfraquecendo até que o medo é tamanho, fazendo com que ele prefira dormir no armazém de Don Celso. No entanto, no meio da noite, de forma aparentemente inexplicável, os grãos dos sacos de milho começam a cair por todos os lados e *Perfecto* se vê na iminência de morrer sufocado em meio ao monte de milho; então, inteiramente assustado foge determinado a nunca mais voltar na cidade e esconder para sempre sua identidade.

O leitor tem acesso a essa narrativa quando ela já aconteceu. Pela voz de um narrador em terceira pessoa e a voz do próprio *Perfecto* sabe-se que ao fugir ele encontra um desconhecido que aparentemente procura um objeto perdido no chão. *Perfecto* decide ajudar esse homem e não resiste em contar a sua história. Na ânsia de partilhar sua angústia com alguém, *Perfecto* conta a um interlocutor bastante quieto o que havia acontecido na casa de Don Celso, bem como o temor que o havia obrigado a fugir antes que ele esquecesse definitivamente sua identidade. A partir do diálogo com o desconhecido o desfecho culmina em um final inquietante e surpreendente ao revelar que esse desconhecido é o próprio “*sin cabeza*”.

Espaços heterotópicos

Para apreender essa narrativa é fundamental entender a constituição do espaço como elemento gerador de sentidos, uma vez que, em grande parte do conto, o medo só se materializa através do ambiente sombrio dos quartos da

casa, de um corpo-espaco defunto e de outro corpo-espaco que, inicialmente vivo, é aterrorizado pela morte até que esta realmente se concretiza. Os espacos vão paulatinamente configurando o ambiente assustador de uma casa que abriga um corpo degolado, enterrado parte por parte em vários lugares que se tornaram, então, espacos do horror. Os tijolos de adobe marcados nas paredes são a representação de um ser fragmentado e heterotópico (FOUCAULT, 2001) que aos poucos se reestrutura para resurgir como um fantasma, porém, ainda sem cabeça.

Conforme Foucault, as heterotopias são lugares reais e localizáveis, mas que estão fora de todos os lugares; são espacos fragmentados não lineares e pluriformes, que têm o poder de justapor em um só lugar vários espacos incompatíveis. Quando examinamos os quartos da casa percebemos seu caráter heterotópico pelas constantes transformações que sofre. Mesmo sendo um lugar real, se distorce e assume nova dimensão. É quarto, é tumba e em determinado momento é um microcosmo do que poderia ser o mundo dos mortos.

Se enrolló en su tilma para no pasar los fríos y cerró los ojos para no ver las sombras que lo envolvían. De una esquina del cuarto se desprendió un remolino de viento; zumbaba con gran violencia y se le vino a pegar al oído izquierdo. Por allí entró a gran velocidad, aturdiéndolo. (GARRO, 2006, p.120)

É a partir de tal visão que *Perfecto* conclui que o outro mundo se compõe apenas de ventos de ar frio e a imagem é aterroradora. O redemoinho surge como um portal que conecta dois espacos diferentes transportando *Perfecto* para outro mundo no qual só há sombra e ventos frios. E mais uma vez seu próprio corpo sofre o que parece ser um castigo por haver profanado o corpo de outro. “*Inmóvil, con la lengua ligada, sufrió aquel remolino que le acalambra el cuerpo*” (GARRO, 2006, p.120). Ele sofre imóvel com as palavras presas, embarradas na língua, em uma clara alusão ao fantasma aprisionado no barro, no interior do tijolo de adobe. O desmembramento e a violação do

cadáver se configuram como degradação do corpo. O fantasma reage da mesma forma e parece punir seu agressor fisicamente consumindo-o também por partes: os joelhos ficam frios e rígidos, a língua fica presa e o corpo vai se tornando magro e fraco. Para reforçar a ideia da relação entre espaço e corpo-espaço como lugares de heterotopias, pensemos no trecho a seguir:

Las capas de aire se separaron; su nariz quedó en el espacio vacío entre dos de ellas y casi no podía respirar. En cambio, a la altura de sus ojos y de sus cabellos el aire soplaba sin soplar, levantándose los pelos y enfriándose los, hasta sentir que miles y miles de hielitos le perforaban la cabeza” (GARRO, 2006, p.116).

Toda a imagem se desenvolve em um espaço aberto, distante da cidade, quando *Perfecto* está tentando fugir de seu perseguidor e percebe que de repente “*el campo se había vuelto enorme*” (GARRO, 2006, p.116). Portanto, não apenas o corpo-espaço é heterotópico, mas o próprio campo também o é uma vez que não assume forma única mas se dilata.

O fantasma, por sua vez, também se caracteriza como corpo-espaço heterotópico, na medida em que está fragmentado, emparedado, ocupando vários lugares ao mesmo tempo e tais lugares se configuram como tumbas – espaços da morte – em meio às casas – espaços dos vivos. O corpo-espaço fantasmagórico está impregnado desse caráter heterotópico desde o princípio, pois quando *Perfecto* o encontra ele já havia sido mutilado. E, no final, o corpo do “*sin cabeza*” recompõe-se para o último encontro com *Perfecto*; essa recomposição assinala mais uma vez as fronteiras complexas e aterrorizadoras entre vida/morte, corpo vivo/corpo morto.

O aberto e o fechado

Ao atentarmos para as dimensões dos diversos espaços constituintes da narrativa deparamos com o contraste entre a imagem do emparedamento dos restos do corpo sem cabeça e a imagem dos quartos amplos que se distendiam

nas noites frias. A noção de emparedamento, os ruídos provocados pelo fantasma denunciando os crimes de *Perfecto* recriam uma imagem que é bastante comum nas obras de Edgar Allan Poe. Em *O gato preto*, o narrador mata a esposa em um acesso de fúria e a empareda para esconder o corpo, em *O barril de amontillado* um homem empareda o amigo que o havia insultado e em *O coração delator* o narrador desmembra o corpo de sua vítima antes de colocá-lo sob o assoalho da própria casa. Segundo Lovecraft, Poe é o primeiro a dar forma e expressão à literatura de horror e, com isso, confere novos rumos para esse tipo de literatura. Nesses novos percursos, torna-se evidente o cuidado de Poe com relação à importância da organização do cenário para criar as narrativas de horror.

Percorrendo caminhos semelhantes, Elena Garro se destaca, não apenas neste conto, mas em toda sua obra, pela forma como valoriza a organização dos espaços ficcionais e a importância deles para desvelar os sentidos da narrativa. Em *Perfecto Luna*, observamos que ao longo da narrativa, o jogo entre espaços abertos e fechados contribuem para elevar a atmosfera de tensão e suscitar o medo. Das paredes, do interior dos pequenos espaços fechados que são os tijolos irradiam sons que denunciam a presença do ser terrorífico o qual prenuncia a morte. O medo parece distender-se na proporção em que o espaço do quarto se abre e o espaço-corpo se encolhe em meio a escuridão. No início da narrativa - que na verdade se trata do final da história e descreve os momentos que se sucederam após a fuga - a mesma ideia de distensão ocorre. *Perfecto* parece mais sereno pensando estar seguro caminhando pelo campo aberto. Mas a sensação de medo que começa invadi-lo se revela também na distensão do campo. A primeira sensação parece ser a de que o espaço fechado é terrorífico e sufocante, mas ao mesmo tempo, a sensação do espaço aberto pode ser ainda pior porque é como se o espaço distendido permitisse que o medo se espalhasse com mais liberdade e intensidade ou talvez que o medo seja algo tão insuportavelmente forte que é capaz de mover ou distender os espaços.

Apresuró el paso el paso y se tropezó con una piedra. “¡Ora sí, Perfecto Luna, ya te desgraciaste un dedo!”, se dijo en voz alta para espantar aquel silencio redondo que en ese momento lo rodeó. Era mejor no mirar, el campo se había vuelto enorme. Empezaba a suceder lo que sucedía todas las noches desde hacía cinco meses: el silencio crecía de tal manera que era inútil tratar de decir cualquier palabra (GARRO, 2006, p.12).

E não se trata apenas do espaço que incita o medo, mas o silêncio na noite escura do campo o faz reviver os medos que passou na cidade. Silêncio esse que se torna objeto espacializado quando ganha forma, pois o adjetivo redondo é uma referência geométrica que remete à espacialidade. Com tudo isso, podemos apenas reafirmar o que Marilena Chauí coloca tão enfaticamente em seu ensaio *Sobre o medo*: o ser humano tem medo de tudo, do silêncio, do ruído, da morte, da escuridão, da noite e também dos espaços abertos e fechados. “O fechado, propício à emboscada e o aberto que nos expõe ao nada. Onírico e mítico, ser dos confins inalcançável pela geometria, o espaço é mistério absoluto” (CHAUÍ, 2009, p.33).

Considerações finais

A partir da configuração dos espaços recriados no conto “*Perfecto Luna*” é possível reafirmar a fundamental importância das espacialidades para o desdobramento de sentidos do texto literário e entrever novos mundos que se entrelaçam e atuam como possíveis caminhos para desvelar os mundos reais. A narrativa de Garro também aponta para a necessidade de se pensar o corpo como espaço que fala e contribui para a construção dos sujeitos ficcionais e reais. Em “*Perfecto Luna*”, as representações espaciais evocam principalmente imagens do medo e do medo da morte e revelam de um lado, a angústia existencial do sujeito ao deparar com a inevitável aproximação da própria morte, e de outro, a intensa e inútil luta para afastar-se dela. O medo e a angústia é o que provavelmente faz *Perfecto* se perguntar: “¿Cuándo acabaría de salir de esos lugares extraños?” (GARRO, 2006, p.116). Tais medos e desejos são

universais e afetam a todos os homens de todos os tempos e espaços, mas a maneira singular de tratar do tema denota profunda sensibilidade artística da autora para manipular a força poética da linguagem a fim de resignificar o mundo e criar novas realidades e novas formas de representá-las. Por meio desse tipo de processo criativo torna-se possível não apenas reelaborar formas espaciais que possuem referências palpáveis na nossa realidade, mas inventar e espacializar fenômenos que a experiência humana não identifica comunmente por meio de categorias geométricas e, por extensão, espaciais. E é desse modo que se formam imagens tão insólitas como *“aquellas noches redondas que duraban más que el día”* (GARRO, 2006, p.116).

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.

CARROL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Trepadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto. (Org.) **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

FRANÇA: Julio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.) **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente; 1300 – 1800**. Trad. Maria Luci Machado. Tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GAMA-KHAIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.) **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GARRO, Elena. Perfecto Luna. In: **Obras reunidas I**. México: FCE, 2006.

LLOPIS, Rafael. El cuento de terror y el instinto de La muerte. In: BORGES, J. L. ET. AL. **Literatura fantástica**. Madrid: Ediciones Siruela, 1985. p. 91-104.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Introdução. In: **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. João G. Linke. Rio de Janeiro: Freancisco Alves, 1987, p. 1-6.

MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Arquiteturas do espaço-corpo: discursos fílmicos e literários de horror. In: GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; FRANÇA, Júlio (Orgs). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional** – Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013, p. 28.

PAZ, Otavio. **El laberinto de la soledad**. Madrid: Cátedra, 2004.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2001.

“O abraço”, de Lygia Bojunga: um corpo-espaço de medo e horror

Lilian Lima Maciel

O corpo precisa atingir sua própria carne para que mantenha sua existência, para que faça sobreviver seus fantasmas. Em sua fragmentação, dividido em suas partes, o corpo passa a ser um outro espaço. Na verdade, constrói não somente o espaço do seu corpo, mas vários espaços, outros espaços a cada vez que o movimento de uma parte se lança da força de dentro do corpo para fora do corpo, visando a algo alhures. (MILANEZ, 2012, p. 91)

Considerações iniciais

As palavras de Nilton Milanez, citadas como epígrafe deste texto, convergem para a relevância do espaço apresentada por Michel Foucault, em *Linguagem e literatura*, texto em que afirma que o ser da linguagem é o espaço: “Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque cada valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma” (2000, p. 168), e, portanto, o significante depende das combinações, substituições dos signos em um conjunto, ou seja, no espaço. O filósofo francês assinala que a função da linguagem é o tempo, mas seu “ser” é o espaço e aponta para a necessidade de descentralizar os estudos literários da questão temporal e enfatizar a importância dos estudos espaciais para produção de sentidos.

Partindo dessa perspectiva teórica, a pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil (2012) ressalta o espaço na constituição da narrativa literária, visto que os acontecimentos ficcionais, os personagens e o enredo necessitam de uma localização espacial para desenvolver-se. É importante observar

também que os espaços não se limitam ao físico/geográfico, mas para, além disso, o espaço pode revelar lugares sociais, ideológicos e de poder, como é o caso do corpo. Desse modo, o espaço pode funcionar na narrativa para caracterização dos personagens, como projeção dos conflitos do personagem e como determinante para o desenrolar da história.

Essa noção de espaço como fundamental é tão aplicável às narrativas que em algumas essa importância já se anuncia desde o seu título, como é o caso da narrativa de Lygia Bojunga, *O abraço* (2010) - apreendido nesse contexto como um “corpo-espaço” (MILANEZ & GAMA-Khalil, 2013, p. 28) - que pretendemos analisar neste trabalho. Nessa obra o abraço vai se configurar para além de um espaço de “encontro de dois corpos” e também como um espaço de violência, medo, conflitos e de morte, pois o corpo, segundo Foucault (2010, p. 12) “possui lugares sem-lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma”.

A proposta deste trabalho é pensar a constituição e a organização dos espaços na obra *O abraço*, e, além disso, entender em que medida as espacialidades ficcionais colaboram para a construção do fantástico e dos sentidos que a narrativa desenvolve. O enfoque será no abraço concretizado pelos corpos que, paradoxalmente ao sentido de abraço que se tem no senso comum, não é de afeto e de carinho e sim de violência e de medo tanto na imagem da capa do livro, quanto no desdobramento da história.

Ao mesmo tempo, procuraremos refletir como esse espaço se torna um lugar de conflitos do indivíduo e de encontro com a morte. Como fundamentação teórica para essa análise, usaremos os pressupostos teóricos de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani para compreender a ambientação do insólito e do fantástico na narrativa. Para refletir sobre a organização espacial utilizaremos as noções de Michel Foucault sobre as espacialidades: as utopias, heterotopias e atopias; e também o estudo de Deleuze e Guattari sobre o espaço liso e estriado. E, ainda, para o estudo do corpo, os teóricos Jean-Jacques Courtine e Nilton Milanez.

A duplicação no abraço eufórico

O abraço foi publicado pela primeira vez em 1995 e foi um dos livros mais premiados da autora Lygia Bojunga, recebendo em 1996 os prêmios Orígenes Lessa - Hours Concours e o Altamente Recomendável, concedidos pela FNLIJ, além do prêmio Adolfo Aizen (1997), da União Brasileira de Escritores - UBE - e também foi parte integrante do ALMA (2004) - o maior prêmio internacional, conferido pelo governo da Suécia à literatura para crianças e jovens pelo conjunto da obra. Acreditamos que as premiações justificam-se pela sensibilidade com que a autora trata a violência sexual, “um crime que não tem perdão”.

O estupro é o fio condutor da narrativa e a personagem Cristina é uma das muitas “Clarices”, meninas e mulheres, que vivenciam experiências negativas com o sexo. A autora nos emociona ao penetrar no corpo e no íntimo da personagem e revelar seus medos e angústias, e, além disso, revelar também um sentimento contraditório em relação ao agressor: desejo e ódio.

A violência sexual será narrada por meio de flashbacks a partir da noite do aniversário de 19 anos de Cristina, a protagonista. Cristina foi a uma festa com seus amigos e encontrou uma pessoa que parecia ser sua amiga de infância, Clarice, que estava desaparecida desde os sete anos de idade; as duas se abraçaram e em seguida Clarice some.

Esse abraço, que consideraremos aqui como o primeiro em ordem de apresentação na narrativa, despertou em Cristina lembranças da sua infância, especialmente a da violência sexual sofrida aos oito anos de idade, em uma fazenda de Minas Gerais. A personagem, que nunca havia falado sobre o fato ocorrido na sua infância decide, finalmente, falar sobre essa experiência, numa tentativa de entendê-la e reelaborá-la.

Eu preciso te contar. Não dá mais pra ficar trancando essa coisa toda dentro de mim. Por mais que eu tenha resolvido não falar disso com ninguém, não dá pra ficar quieta depois do que aconteceu ontem à noite.

Deixa eu ver por onde eu começo.

Bom, acho melhor te contar de uma vez que quando eu tinha oito anos eu fui estu... não, pera aí, não: vamos deixar isso pra depois: eu ainda estou tão impressionada com o que aconteceu ontem à noite, que é melhor eu te contar primeiro da festa. Pra ver se eu esfrio, sabe, pra ver se eu me acalmo. Depois então eu conto o resto. (BOJUNGA, 2010, p. 9-10)

Como observado no fragmento acima, Cristina precisa exteriorizar suas dores e notamos, assim, um tom confessional que toma as palavras da protagonista aproximando-as da noção de diário íntimo de Maurice Blanchot (2005, p. 272), pois segundo ele a escrita do diário íntimo é uma maneira de “escapar ao silêncio” e também uma maneira de “salvar seu pequeno eu”, pois, “[n]arra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa.” E é essa tentativa que percebemos na personagem Cristina quando decide falar da sua dor e da experiência na infância. A narração da história é feita de maneira fragmentada, primeiro a protagonista narra em 1ª pessoa e depois a sua interlocutora assume o papel de narradora, permanecendo na narração as marcas de interlocução entre as duas - “Eu preciso te contar” (2010, p. 9).

Essa fragmentação da narrativa colabora para a percepção da fragmentação da personagem e de seu corpo, que após ser violentada: “[a]nd[a] enfurnada, sim; and[a] num parafuso medonho” (BOJUNGA, 2010, p. 11). Esses adjetivos usados pela personagem dão uma ideia do desajuste físico e psicológico, do isolamento, e do conflito medo/curiosidade a que Cristina está submetida após ter seu corpo violentado. Buscando uma analogia para o “parafuso medonho”, imagem que a personagem usa para representar seu estado, podemos refletir sobre o formato espiralado do parafuso que gira em torno de um ponto central, ou seja, a violação do seu corpo, isto porque, como afirma Ronaldo Lima Lins (1990, p. 32), “a violência alcança patamares tais que escapa e ultrapassa os limites da revolta.”

Também a partir das descrições das cenas de estupro, com a personagem Cristina e com as muitas “Clarices”, podemos ter uma noção dos estágios a que essa violência pode alcançar.

eu te prometo, Clarice, eu te prometo que desta vez você não vai morrer no meu abraço. E me abraçou mais forte que das outras vezes e entrou mais forte dentro de mim. (2010, p.33)

quando ele foi embora eu fiquei criando coragem pra desmorrer, e não contei pra ninguém o que tinha acontecido, ninguém! a minha mãe já tinha me ensinado também que nenhum morto volta pra contar o que aconteceu depois da morte... (2010, p.67)

lutei de tudo que é jeito durante todo o tempo do arrombamento, usei cada pedacinho do meu corpo na luta, da unha da mão ao dedo do pé, do dente à imaginação, mas ele tinha mais músculo, se demorou o quanto quis na minha morada, emporcalhou tudo na saída, mas eu já tinha crescido, eu já tinha entendido direito o que quer dizer ferir fundo a dignidade humana... (2010, p.68)

Como sinalizado na fala da personagem cada “pedacinho” do corpo luta pela defesa do corpo inteiro, isso porque a violação desse corpo deixa-o fragmentado e desestabilizado.

Essas citações mostram o horror da violência, porque, ainda que Lygia Bojunga tenha disposto de maneira mais sensível e eufêmica esse “arrombamento” do corpo, pudemos compreender que, muitas vezes, implica uma morte dos sonhos, da infância, a perda do poder sobre o corpo e isso significa mais do que ferir a “dignidade humana” e sim uma desestabilidade da condição humana, como afirma Nilton Milanez (2001):

o corpo, no plano físico, deveria significar qualidade de vida, intensificação dos prazeres e o prolongamento da

longevidade; no plano simbólico, constituiria relações de força, poder e sucesso. Porém, a desorganização dessa ordem conduz à natureza própria do horror: o pavor da degradação do corpo e o desmantelamento de seu arsenal simbólico de poder. (MILANEZ, 2011, p. 32)

Em função da violência percebemos na personagem Cristina um conflito psicológico, social e físico, pois é do corpo que parte as relações de força e poder que colocam o indivíduo em sua condição humana como podemos observar na citação a seguir em que uma das “Clarices” descreve a importância do corpo e, como assevera Milanez, associado a esse contexto está o horror, o medo.

Mil vezes pior é o criminoso que arromba o meu corpo. Meu, meu! a coisa mais minha que existe; a minha morada verdadeira, do primeiro ao último dia da minha vida, o meu território, o meu santuário, o meu imaginário, o meu pão de cada dia, e ele vai e arromba! Nem disfarça, nem se insinua: entra na marra. (BOJUNGA, 2010, p. 64)

A descrição da cena em que Cristina é levada pelo “Homem da Água”, o segundo abraço em ordem de apresentação na narrativa, já aponta para um medo e também para a curiosidade, o desejo - “Às vezes eu andava com medo, outras vezes, não. Mas também não demorou muito pra ter-e-não-ter-medo” (BOJUNGA, 2010, p. 29). O “ter-e-não-ter-medo”, registrado na fala da personagem, assinala a concomitância do medo e da curiosidade contínua, apontando para o paradoxo dos sentimentos de Cristina em relação ao “abraço” do estuprador e durante toda a narrativa essa ambiguidade de sentimentos vai acompanhar a personagem.

E aí, claro, o parafuso emparafusou mais: eu não podia sentir o que eu estava sentindo, eu tinha que ir embora depressa. Mas a gente, quer dizer, a mão da gente não se

largava mais, mão, dedo (puxa! são dez), e eu nem me lembrava mais nada do que eu queria perguntar pra ele, de tanto que eu fui me entregando pro tesão que tomou conta de mim. Não sei quanto tempo a gente ficou nisso. (BOJUNGA, 2010, p. 60)

A citação anterior refere-se ao momento em que Cristina se aproxima do agressor e ilustra o seu conflito interior por desejá-lo. Essa ambivalência de sentimentos em relação ao “Homem da Água” pode ser relacionada ao caráter ambíguo do medo. Jean Delumeau nos revela a inerência do medo à natureza humana, imprescindível para escapar aos perigos da vida e também à morte: “A necessidade de segurança é, portanto fundamental; está na base da afetividade e da moral humanas. A insegurança é símbolo de morte e a segurança símbolo da vida.” (1989, p. 19)

Podemos também associar aos dúbios sentimentos, ódio e desejo, o fato de Cristina não ter consciência do que aconteceu com o seu corpo e também por não ter verbalizado o ocorrido por mais de dez anos - “Eu fiquei quieta assim porque... tá difícil, sabe, tá difícil de mexer nisso; tá meio ruim de botar pra fora uma coisa que, ah sei lá! uma coisa que eu passei tanto tempo resolvida que ia ficar dentro de mim.” (BOJUNGA, 2010, p. 19-20). Percebemos, então, que o medo - “a emoção mais forte e mais antiga do homem” (LOVECRAFT, 1987, p. 1) - se mistura com o desejo e a curiosidade; e quando Cristina, já adulta, se encontra novamente com o “Homem da Água”, na figura de um palhaço, ao invés de fugir, ela deseja se aproximar.

O fato de Cristina tentar se aproximar do “Homem da Água” ressalta a sua necessidade de elaboração de si, o seu “processo de subjetivação”, (FOUCAULT *apud* REVEL, 2005, p. 82). Nesse processo há dois modos de o indivíduo se subjetivar, no primeiro modo ele vai sendo construído “por fora”, pelas suas relações com os outros e as instituições; e o segundo modo é a relação dele consigo, “interior”. Desse modo, reencontrar o seu agressor

significa para Cristina um modo de buscar externamente algo para constituí-la, para compor sua subjetivação.

e num dos movimentos que ele fez o braço dele roçou no meu. O meu susto foi tão grande que nem deu pra disfarçar. Eu estava sentindo o susto que eu não tinha sentindo nos meus oito anos. O grande susto dos meus oito anos tinha sido: ele vai me matar? e agora eu sentia o *outro*, e quanto mais eu me assustava mais a curiosidade aumentava. Eu queria conhecer aquele homem melhor. Pra ver se entendia por que ele tinha feito aquilo comigo, pra ver se eu descobria por que pra ele eu era Clarice. (BOJUNGA, 2010, p. 55)

Nesse trecho fica evidente que Cristina não compreendeu a violência sofrida enquanto criança e só, agora, adulta ela sentia “*o outro*”, o medo de ser “arrombada”, demonstrando a dificuldade de elaborar internamente o fato. Vale retomarmos os estudos de Ronaldo Lima Lins sobre a violência para refletir sobre os conflitos sofridos pela personagem:

Implantado num nível de violência, o homem pode, com efeito, deixar esvaír qualquer possibilidade interior de revolta que ainda possua, para submeter-se a um esmagamento que, em seu comportamento, traduzir-se-ia em inação. (LINS, 1990, p. 33)

A violência alcançou níveis tão extremos em Cristina que “dividiu” a sua vida e também a ela própria. Temos sugerido em vários momentos da narrativa que a Clarice que sumiu quando as duas tinham sete anos de idade e que depois aparece apenas nos sonhos de Cristina é na verdade um duplo da personagem, colocando-se assim, como o segundo modo de subjetivação de Cristina, uma busca nela mesma:

E foi no dia que eu fiz oito anos (veja só que coincidência: ontem, quando eu tive esse encontro extraordinário lá na festa, eu estava fazendo dezenove

anos; quando eu fui com meus pais passar uns dias numa fazenda em Minas eu ia fazer oito anos), e foi justo no dia do meu aniversário que eu encontrei a *outra Clarice*. A outra que, agora, volta e meia, eu me pergunto: será que é a mesma? (BOJUNGA, 2010, p. 21)

Assim, de Clarice grande, eu fui me sentindo cada vez mais insegura. E, pra piorar, o céu escureceu, e eu não sabia se era noite ou temporal chegando. (BOJUNGA, 2010, p. 41)

A duplicação da personagem, que é também a duplicação do corpo, permite que ela, em seus sonhos, viva as emoções e a vida da Cristina-menina que “morreu” ao ser violentada: “É isso aí, Cristina: eu agora já não sou mais criança, já não dá mais pra brincar que eu não morri”. Nos sonhos Cristina podia “estabilizar sua condição humana”, ou seja, retomar o poder sobre o seu corpo; e por isso brincar com Clarice, falar sobre a violência sexual sofrida e tentar reelaborar por meio das brincadeiras o significado “do abraço”.

Quando ele é abraço de feliz aniversário, de feliz anovono, ele abraça assim, ó. - E me abraçou. - Quando ele é abraço de amor, ele abraça assim, ó. - E aí me abraçou com tanta força que caiu da cadeira e a gente morreu de rir. E desse sonho pra frente a gente começou a brincar de abraço:

Como é que ele abraça quando chove?

-Assim.

- E se é domingo?

- Assim.

- E feriado? ele abraça que nem domingo?

- Quase igual.

- Mostra como ele abraça se tá escuro...

- ...e se é aula de matemática...

- e se tá na hora da gente acordar? (BOJUNGA, 2010, p. 39-40)

Podemos perceber, nesse trecho, que esse abraço que Cristina conhece nos sonhos ganha um sentido eufórico, positivo, divergente do

significado disfórico que ela conhecia. Nessa perspectiva, o espaço do corpo, na união de dois corpos, surge como uma possibilidade da personagem “desmorrer” e o seu corpo retomar sua posição “central” e essencial, pois como afirma Nilton Milanez:

o corpo, portanto, é o centro fulcral da produção das imagens, que não podem existir por si só e necessitam do corpo como *medium* para seu armazenamento, produção e transformação. Transformação, enquanto deslocamento entre e a partir de lugares, pressupõe o inevitável: mover-se. (MILANEZ, 2011, p. 37)

Cristina, por meio do seu duplo, pôde escapar à inação provocada pelo “arrombamento” do seu corpo. Lançar mão desse recurso do duplo, de acordo com Freud (2010, p. 351), é “uma garantia contra o desaparecimento do Eu” e ao contrário do que parece, não é algo externo ao indivíduo e sim uma projeção externa de um material interno, estranho a si mesmo, da psique do indivíduo.

No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência. (FREUD, 2010, p. 352)

Freud atribui o termo “inquietante” para esse material externalizado por meio do duplo, e como já dito, é algo estranho ao indivíduo. Estranho, pois é uma inquietação que provém especialmente de experiências traumáticas e recalçadas, vividas, muitas das vezes, na infância e que não foi verbalizada ou resolvida e sim reprimida.

Observamos na narrativa de Bojunga que a personagem Clarice, duplo da Cristina, é a possibilidade de externalizar a experiência traumática vivida por Cristina na infância. Desse modo, a Clarice é a imagem inquietante que faz com que Cristina relembre a violência sexual, mas também é a possibilidade de

conhecer e compreender outras formas de abraço, que não o abraço do estupro “Homem da Água”, o abraço do silêncio (mãe), o abraço das lembranças ruins (Clarice - mulher de máscara) ou, ainda, o abraço de morte (Clarice - mulher de máscara).

O espaço duplo: fantástico

Freud ressalta que por meio do duplo o indivíduo pode manifestar “todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino”, “todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido às circunstâncias desfavoráveis” e também “todas as decisões volitivas coartadas, que suscitaram a ilusão do livre-arbítrio” (2010, p. 353). E assim, portanto o espaço fantástico vai configurar-se favorável ao desdobramento do espaço interno da personagem quando projetado externamente, pois se abre polissemicamente para realização das ações e também para resolução dos conflitos.

Esse favorecimento no modo fantástico para a duplicação da personagem e do corpo é considerada como um dos procedimentos narrativos mais antigos da literatura fantástica, pois segundo Remo Ceserani (2006, p. 83): “Os textos fantásticos agredem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo.”

Ceserani assegura-nos de que esse procedimento narrativo é bem aplicado, especialmente nos enredos em que ocorre a “fragmentação da personalidade” com correspondência no corpo. Na narrativa de Lygia percebemos que a violação do espaço do corpo implicou a fragmentação de Cristina, ou seja, a violência (o arrombamento), sofrida causou uma desestabilização do seu corpo e conseqüentemente da sua personalidade.

Lygia utiliza nessa narrativa outros dois recursos do fantástico, elencados por Ceserani como constituintes importantes na literatura fantástica. O primeiro é a passagem de limite e de fronteira, que ocorre quando Cristina

passa da dimensão da realidade para o sonho adquirindo mais recursos e códigos para se orientar. É por meio dessa sobreposição de dimensões que o duplo Cristina/Clarice(s) pôde manifestar-se e viver outras possibilidades que, de certa forma, foram irrealizáveis para a personagem como, por exemplo, as brincadeiras de criança.

Mas aconteceu uma coisa curiosa, sabe, eu não pensava acordada no que tinha acontecido, eu só pensava dormindo, quer dizer, sonhando, e quando a gente pensa sonhando o pensamento vira do *lado avesso*, não é? e a gente vê coisas que nunca tinha visto do *lado direito*. Então, em vez do Homem da Água, era a Clarice que eu encontrava nos meus sonhos. (BOJUNGA, 2010, p. 37)

O segundo recurso é a narração em primeira pessoa, que confere autenticidade aos acontecimentos insólitos, isso porque conduz o leitor ao estado de hesitação e identificação tão importantes ao fantástico, como podemos observar no trecho abaixo em que Cristina narra o aparecimento da Clarice em seus sonhos:

- A primeira vez que a Clarice apareceu, eu vi logo que era ela. Aquela coisa de sonho que eu acabei de falar: a gente não vê direito a cara, a gente não vê direito o jeito, mas a gente sabe que é a fulana, que é o beltrano que está li. Mas teve duas coisas que eu vi logo quando ela apareceu: a altura dela era a mesma que a minha, e o cabelo dela era igual ao meu... (BOJUNGA, 2010, p. 38)

Esses elementos do fantástico na obra de Lygia Bojunga são importantes para as espacialidades e conseqüentemente na produção de sentidos. Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997) Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem as noções de espaço liso e estriado e para esses estudiosos, “o espaço pode sofrer dois tipos de corte: um definido pelo padrão, o outro, irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde quiser” (p. 183).

No primeiro espaço, chamado de estriado, temos uma rigidez, uma regulação social e, transpondo para a narrativa analisada, Cristina vive somente a possibilidade do abraço disfórico em função da violência sexual sofrida e de todas as consequências desse fato em seu corpo e personalidade.

Já no segundo espaço, o liso, opondo-se ao estriado, a organização pode se dar de diferentes maneiras, pois ele não é fixo e pode sofrer alterações. E é nesse espaço que Cristina pode conhecer outros sentidos para o abraço e, por meio da relação com o seu duplo retomar o poder do seu corpo e tentar entender e reelaborar tudo o que aconteceu.

Assim, a ambientação insólita é o que permite Cristina deslizar, usando as noções de espaço liso e estriado de Deleuze e Guatarri, do espaço estriado (corpo “arrombado” - o abraço disfórico), que a coloca na posição de silêncio e de violência para o espaço liso (corpo duplo - o abraço eufórico), que permite um movimento e uma compreensão.

Ainda pensando nesse espaço-corpo, que na narrativa se concretiza em sua força máxima no acontecimento do abraço, recorreremos aos estudos de Foucault em *Outros espaços* (2001) e *As palavras e as coisas* (2002) para entender como se processam as espacialidades. Foucault trabalha com dois grandes tipos de espaços: o heterotópico e o utópico; o primeiro “são espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 415), esses espaços estão abertos à multiplicidade.

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases - aquela menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 2002, p. XIII)

As heterotopias “arruinam a ‘sintaxe’”, pois assumem diversas formas e mesmo fazendo parte de todas as culturas não encontramos uma heterotopia que seja comum a todas. O espaço heterotópico tem em relação aos outros espaços a função de instituir um espaço de ilusão que funciona como denúncia dos espaços reais ou criar um outro espaço real totalmente perfeito em contraposição ao nosso desordenado.

O segundo espaço, o utópico, é “a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (FOUCAULT, 2001, p. 415), é aquele que se percebe organizado e delineado pelas relações de poder e esses quando não têm lugar na realidade são desenhados na fantasia e é isso que percebemos com o corpo “arrombado” e “desorganizado” de Cristina que por meio do fantástico pôde se reorganizar.

Foucault vai tratar mais especificamente dessa utopia do corpo na conferência *El cuerpo utópico* (2010). No início do texto ele vai colocar o corpo como contrário a qualquer utopia, pois é corpóreo e não pode estar em lugar diferente de onde se encontra, ou seja, o indivíduo está preso ao seu corpo. Em seguida, ele reformula essa ideia e conclui que as utopias nasceram para desfazer o corpo, pois “o corpo humano é o ator principal de todas as utopias” (FOUCAULT, 2010, n/p.) e aponta três utopias como exemplo: a primeira delas é o mundo das fadas e dos duendes, em que os corpos se movimentam na velocidade da luz; a segunda utopia é o país dos mortos, em que as múmias transfiguram-se e ultrapassa o tempo; e a última e mais poderosa é a alma, que se aloja dentro do corpo, mas foge para ver outras coisas.

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas é um lugar onde terei um corpo *sem corpo*, um corpo que será belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em sua potência, infinito em sua duração, desligado, invisível, protegido, sempre transfigurado; e é bem possível que a utopia primeira, aquela que é a mais inextirpável no coração dos homens, seja precisamente a

utopia de um corpo incorpóreo. (FOUCAULT, 2010, n/p.)

Percebemos, portanto, que o fato de Cristina configurar-se em um corpo duplicado e mudar de dimensão é possível por meio de um corpo “incorpóreo” que se transporta e pode ter acesso a outros recursos e instrumentos. Isso permite uma nova organização física e psíquica e proporciona a Cristina uma retomada de poder sobre o seu corpo por meio da apreensão do sentido eufórico do abraço.

Considerações finais

Foucault acredita que por mais que o corpo seja “frágil” não se submete tão facilmente, pois “[d]epois de tudo, ele mesmo tem seus recursos próprios e fantásticos” (FOUCAULT, 2010, n/p.) e assim compreendemos o quanto o espaço fantástico foi importante para Cristina estabilizar a condição do seu corpo-espaço.

Diante do exposto, apontamos para a importância desse espaço do corpo na narrativa para a produção de sentidos, isso porque os conflitos da personagem, a violência e até mesmo a sua tentativa de reorganizar-se e de retomar o poder sobre si envolve o abraço, que como dito anteriormente desliza para a personagem do sentido disfórico para o eufórico.

Referências

BOJUNGA, Lygia. **O abraço**. Capa e vinhetas Ruben Grilo - 6.ed. - 2ª reimpr. - Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, - 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800: Uma cidade sitiada.** Trad. Maria Lúcia Machado; trad. de notas Heloísa Jah. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** – vol.5. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura”. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III)

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **El cuerpo utópico. Las heterotopías.** Tradução Cepat. Nueva Visión, 2010.

FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”):** além do princípio do prazer e outros textos; tradução e notas Paulo César de Souza - São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Cristina (Org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito.** Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p. 106-113.

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

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura.** Trad. João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MILANEZ, Nilton. **Discurso e Imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer.** São Carlos: Claraluz, 2011.

MILANEZ, Nilton. “A condição do corpo na escrita de Túlio Henrique Pereira: sobre o conto *Sui Generis*”. In: MILANEZ, Nilton (org.) **Caderno de estudos do discurso e do corpo**. V. 1, n. 1, Ago./Dez. 2012. Brasilidade, subjetividades, corpo. Em torno da literatura de Túlio Henrique Pereira. João Pessoa: Editora Marca de Fantasia, 2012, p. 79-116.

MILANEZ, Nilton; GAMA-Khalil, Marisa Martins. Arquiteturas do espaço-corpo: discursos fílmicos e literários de horror. In: GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; FRANÇA, Júlio (Orgs). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional** – Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013, p. 28.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Trad. Maria do Rosário Gregolin; Nilton Milanez; Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

Dor, horror e crueldade no insólito ficcional: a abjeção no conto “A causa secreta” de Machado de Assis

Mariana Silva Franzim

“O belo é podre e o podre, belo pode ser.
Ambos pairam na cerração e na imundície do
ar” (William Shakespeare/ Macbeth)

O conto, publicado pela primeira vez em 1885, narra o encontro e o entrelaçamento entre três personagens: Garcia, um jovem médico recém-formado; Fortunato, um capitalista com comportamento e interesses irreverentes e sua esposa Maria Luísa, encantadora, submissa e frágil. Narrado em terceira pessoa, por um narrador que assume o caráter de um *voyeur* que espia os fatos de muito perto, porém permanece oculto no desenrolar da trama. O conto tem início com a apresentação de uma cena estática onde as três personagens se fazem presentes:

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 (ASSIS, 2014 p.2).

O narrador se propõe a voltar no tempo e contar uma história que leve o leitor até essa cena e justifique as situações que a antecederam. Durante a análise do conto serão abordados os seguintes pontos: o conceito de abjeção nas artes a partir de Kristeva e a forma como o conto machadiano antecipa alguns de seus elementos; a ambigüidade na constituição das personagens que encaminha-se para o extremo de uma condição monstruosa, dando destaque a função dúbia do médico no final do século XIX aqui representado sob a imagem do personagem Garcia; a noção de *Schadenfreude*, o ou prazer estético

ou moral na dor alheia; e por fim a condição do leitor frente a esta obra ambígua, inquietante e insólita.

A questão do olhar também é central no texto: palavras referentes ao olho ou ao olhar aparecem no conto quarenta e uma vezes. Percebemos que esta ação é a grande agente em toda a história, no decorrer de todo o conto ocorre um jogo onde Fortunato olha para seu objeto de deleite (que como veremos adiante é móvel, podendo ser Gouvêa, o rato, Maria Luísa entre outros); Garcia olha para Fortunato com seu olhar inquiridor e de análise, o narrador olha para Garcia e o leitor olha para o narrador. De uma ponta a outra, indo do objeto primeiro ao leitor, o que temos é um jogo onde os elementos ocupam ao mesmo tempo o lugar de objetos observados e de *voyeurs*. A obra machadiana dedica aos olhos um grande papel e neste conto do início de sua carreira, já é possível ver como a adjetivação dos olhos trabalha para caracterizar as personagens. Neste conto temos os olhos de Fortunato, ávidos, frios, “chapas de estanho, duras e frias” (ASSIS, 2014 p.4) e de Maria Luísa “olhos meigos e submissos” (ASSIS, 2014 p.4). Os olhos de Garcia aparecem para o leitor apenas como olhos de médico. A utilização de verbos referentes à visão, predominantes na narrativa, dão a impressão que de que o narrador ao invés de estar a contar os fatos está os apresentando, os mostrando para que o leitor os veja com seus próprios olhos, e com isso o puxe para dentro do jogo das relações de voyeurismo entre as personagens. Mais adiante será tratada com detalhes a posição do leitor frente a este texto através de um diálogo entre as relações entre o olhar e a abjeção.

O conceito de abjeção se faz muito caro para a análise de diversos elementos presentes no conto. Definido pela psicanalista Julia Kristeva em sua obra “Powers of horror” (1982), o termo está relacionado a uma estética distante do belo comprometida com noções próximas ao horror, à dor e à feiúra. Tal conceito é largamente utilizado no campo das artes plásticas contemporâneas. A partir da década de 1990 ocorre o estabelecimento de uma tendência voltada para a abjeção nas artes. Relacionado a obras que lidam diretamente com o corpo, tendo como meios formais substâncias ligadas ao

orgânico e ao escatológico, tal tendência vem pautada no conceito de Kristeva, além da noção de "informe" desenvolvida por Georges Bataille:

A psicanalista Júlia Kristeva (...), em uma análise da arte contemporânea, retoma o conceito de abjeto de Georges Bataille propondo-o como inerente ao sujeito: abjeção é aquilo que se produz de forma ameaçadora e não assimilável; algo que solicita, inquieta, fascina o desejo (FERREIRA;SOUZA, 2010 p.82).

Diversas marcas e recursos presentes neste modo de produção artística já podem ser destacados no conto de Machado de Assis como veremos adiante. Apesar de configurar uma tendência recente nas artes plásticas é possível observar relatos da fruição de uma estética ligada ao abjeto durante diversos períodos históricos. Aristóteles reconhece a potência estética do abjeto que se faz aprazível a partir da sua reprodução em imagens: "contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as reproduções dos bichos mais desprezíveis e de cadáveres" (Aristóteles, 1984, p. 243). É interessante notar que já Aristóteles reconhece o valor estético da primazia da abjeção de Kristeva: o cadáver.

Para tratar do conceito de abjeto utilizamos como base a obra "O local da diferença" de Seligmann-Silva. A fim de discorrer a respeito da literatura de testemunho, o autor parte da análise dos conceitos de sublime e de abjeção. Para o nosso estudo acerca do texto machadiano, o conceito de abjeto se faz mais adequado, porém para compreendê-lo é necessário passar brevemente por alguns pontos próprios da noção do sublime. Assim como o teórico acima citado, faremos um recorte na ampla teoria do sublime dando destaque à de Edmund Burke. Burke estabelece que:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror, constitui uma

fonte do sublime; isto é, produz a mais forte sensação, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer (SELIGMANN-SILVA, 2005 p.33)

Ao contrário do conceito renascentista de belo, o sublime, enquanto sentimento que nasce da dor e do perigo, é despertado por fatos reais ou que sejam representados de modo extremamente realistas. Seligmann-Silva defende que, no caminho entre o sublime e o abjeto não há mais idealizações acerca do horror, este passa a ser representado de forma direta, “exemplos na literatura se encontram em E.T.A. Hoffmann, Edgar Alan Poe e Charles Baudelaire, como representantes da estética do sublime, artistas em que já se percebe uma transformação de sublime na direção do abjeto” (MORAES, 2013 p.4). Seligmann-Silva defende que a diferença entre o sublime e o abjeto seria que o primeiro está relacionado a um não-limite para cima, enquanto o segundo representa um não-limite para baixo. É conhecida a influência de Hoffmann sobre Machado em especial no início de sua carreira, período onde o conto em questão foi escrito, tal atesta o contato de Machado com esta estética emergente.

O conto tem início com a descrição de cena estática onde as três personagens centrais da história se fazem presentes. O narrador declara que esta cena é o ponto de chegada da história que se propõe a contar, o que só é possível pois as personagens ali citadas já encontram-se mortas. Se mortas, entende-se que as figuras ali retratadas já estiveram vivas, o que leva o leitor a conferir certo grau de veracidade à narrativa que se segue. Esta informação já elimina a possibilidade de se ler o conto como uma fábula ou alegoria. Isso posto pressupõe-se que as normas da realidade extratextual apliquem-se à realidade intratextual, o que significa que o leitor é convidado, ao ler o conto, a utilizar as mesmas prerrogativas que dispõe para analisar e julgar as situações cotidianas. É importante atentar-se a esses fatores logo de início, pois durante todo o conto o leitor é solicitado a empregar explicações para as ocorrências perturbadoras que se sucedem e às quais o narrador se abstém de apresentar

qualquer justificativa tranquilizadora. Outro fator a ser destacado nesta afirmação inicial é a de que, se todos os envolvidos encontram-se mortos, não há quem conteste o que está sendo contado. O narrador é o detentor da verdade, e o seu relato é o único possível para acessar a história, o leitor deve, portanto apegar-se à suas palavras e somente a partir delas tirar conclusões a cerca do que se passou.

O narrador revela que a situação em que as personagens se encontram é resultado de algo muito terrível que aconteceu a eles durante a tarde. Para nos apresentar a tal cena medonha vai à origem da situação. O ano da cena de início é de 1862, Garcia encontra-se formado em medicina há um ano. O narrador retrocede dois anos, em 1860, quando se deu o primeiro encontro entre Garcia e Fortunato, ponto de partida da nossa história. Neste período Garcia tinha como distração ir a um teatro pouco freqüentado, situado num recanto sórdido da cidade. Tal dado já nos revela algo que poderia passar despercebido a respeito de Garcia: o seu interesse pelo sórdido. Narrador afirma que “só os mais intrépidos ousavam estender os passos até aquele recanto da cidade” (ASSIS, 2014 p.2). Portanto Garcia define-se como um sujeito intrépido. O leitor deve então questionar-se: o que Garcia lá buscava? Como logo se revelará, provavelmente buscava algum outro “intrépido” para analisar.

A peça que assiste era um dramalhão cheio de violência. Nesse ponto revela-se que Garcia desvia sua atenção do palco e passa a assistir a Fortunado e não mais a peça. A sua atenção é voltada às reações de Fortunato à peça. O último se exalta nas cenas de violência e parte do teatro quando essas acabam. Mais inquietante que a atitude deste é a de Garcia, que decide abandonar a peça e seguir o homem ainda desconhecido. Numa primeira leitura o peso desta decisão pode passar despercebido, porém é extremamente reveladora em relação à personagem do Garcia. Ao abandonar a peça entende-se que assisti-la não era seu objetivo principal ao dirigir-se ao teatro, mas sim saciar-se da necessidade de distração direcionada a outro objeto: algum sujeito intrépido. Com isto percebe-se nele a pré-disposição e interesse em observar

transtornos, o que será confirmado ao longo de toda a narrativa. A cena que se segue já revela algo sobre ambas as personagens: Garcia o segue incógnito e a distância enquanto Fortunato anda de vagar “parando as vezes, para dar uma bengalada em algum cão que dormia; o cão ficava ganindo e ele ia andando” (ASSIS, 2014 p.2). Sobre Garcia revela-se o prazer no *voyeurismo* e seu interesse em observar o desvio moral ao escolher seguir justamente um sujeito, como foi visto no teatro, com um especial fascínio pela violência. Já sobre Fortunato percebemos, ao vê-lo importunando os animais de rua, que seu interesse pela crueldade ultrapassa os limites daquela encenada e se estende a suas próprias ações cotidianas.

Após algum tempo Garcia está em casa, o sótão de uma construção, e o morador do primeiro andar chega ferido, ensanguentado e carregado por estranhos. Entre estes está presente Fortunado, o qual assiste o enfermo e organiza toda a operação de socorro. Revela-se que Fortunato não possui nenhuma relação com o ferido e tampouco o conhecia. Esta informação evita logo de início, qualquer tipo de suposição ou explicação fácil para a atitude de Fortunato. Ele organiza tudo, chama o médico, dispensa e paga as pessoas que auxiliaram o enfermo. Por fim para Garcia, então estudante de medicina, permanecer ali auxiliando o médico. Fortunato conta a ele o que aconteceu. O ferimento ocorreu em decorrência de uma “malta de capoeiras” (ASSIS, 2014 p.3). As maltas, em auge no período em que o conto foi escrito, eram grupos cariocas de capoeira. Inicialmente compostos por negros e mulatos com a chegada da corte portuguesa absorveram praticantes europeus, tornando-se cada vez mais violentas. No final do século XIX os praticantes já eram um grupo bem miscigenado:

Em 1870, as maltas já tinham absorvido homens de todas as cores e, até, de outras nacionalidades: em 1863, um em cada três capoeiras preso, era português. Nas maltas conviviam não só a ‘ralé’ das ruas, mas também militares de todas as patentes, além dos violentos margaridas e cordões (os ricos playboys da aristocracia de então) (GRUPO MALTA SENZALA, 2009).

Por conta da alta violência as maltas foram criminalizadas em 1890, porém não foram extintas, se mantiveram na clandestinidade. No período do conto armas haviam sido introduzidas na prática. Era comum o uso de navalhas, trazidas pelos portugueses, estas eram agarradas entre os dedos dos pés ou presas em um cordão para serem lançadas contra o oponente.

Fortunato afirma ter testemunhado o incidente por coincidência quando voltava de uma visita a casa de um primo. Em uma primeira leitura, talvez seja possível tomar como verdadeira, sem hesitação, tal justificativa do personagem. Porém, conforme os fatos vão se desenrolando, torna-se inevitável assumir a farsa da tal explicação. Como veremos adiante, as situações onde Fortunato se encontra extremamente próximo de cenas violentas vão se repetindo, e ele sempre tem uma justificativa para afastar possíveis suspeitas a respeito da sua proximidade e de suas motivações. Logo após apresentar sua versão dos fatos Fortunato reitera que não conhece o enfermo de forma alguma.

Chegam à casa o médico e o subdelegado, após análise identificam o ferimento como grave, Garcia ajuda o médico e Fortunato os auxilia. Durante esta cena revela-se o olhar interessado e frio de Fortunato frente ao ferido, e esse dado nos é apresentado pelo narrador através do olhar que Garcia direciona fixamente à Fortunato:

Fortunato serviu de criado, segurando a bacia, a vela, os panos, sem perturbar nada, olhando friamente para o ferido, que gemia muito [...] Garcia estava atônito. Olhou para ele, viu-o sentar-se tranquilamente, esticar as pernas, meter as mãos nas algibeiras das calças, e fitar os olhos no ferido. Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria [...] A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade; não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação, e se era desinteressado como parecia, não havia mais que

aceitar o coração humano como um poço de mistérios (ASSIS, 2014 p.3).

Assim como o ocorrido no teatro, temos aqui dois pontos correlatos de análise. O primeiro, e mais destacado, é o interesse de Fortunato pela operação do ferido. Ainda não é possível afirmar com segurança se o que o motiva é caridade ou algo de obscuro, a dúvida vai sendo implantada no leitor juntamente com a exigência de alguma explicação para as ações do personagem. Frente a este embate o leitor poderá ingenuamente dar uma menor atenção à atitude também insólita de Garcia. Assim como na cena do teatro, a atenção de Garcia não parece estar onde deveria. De acordo com a forma pela qual o narrador nos apresenta os fatos, notamos que Garcia dedica-se com muito cuidado à análise da figura de Fortunato e não ao cuidado do enfermo, que deveria ocupar de forma exclusiva a sua atenção. Neste trecho já é apresentado ao leitor a motivação que guiará as escolhas de Garcia durante todo o texto e que o mantém cada vez mais próximo de Fortunato: repulsa e curiosidade.

Nesta cena vemos uma situação que se repetirá diversas vezes ao longo do conto: Fortunato não tira os olhos do ferido; Garcia não tira os olhos de Fortunato; o narrador não tira os olhos de Garcia; o leitor não tira os olhos do narrador. Garcia, ao falar dos mistérios do coração humano ligado à ambigüidade de suas motivações, fala de Fortunato, porém poderia estar falando de si próprio, ou do narrador, ou de nós, leitores. O ferido aparece como um objeto e não como uma personagem, é o objeto de prazer estético de Fortunato, onde seu olhar se perde. O objeto que ocupa este lugar é deslocado durante todo o texto conforme veremos adiante.

Fortunato volta para visitar o doente durante vários dias seguidos, mas desaparece antes que este se recupere completamente. Garcia passa as informações de Fortunato ao doente para que este fosse até sua casa para agradecê-lo. Gouvêa, o doente, vai até a casa de Fortunato e o que se segue é uma cena de constrangimento e de desprezo. Fortunato só se presta a fazer uma chacota e Gouvêa sai em estado de choque: “forcejando por esquecê-lo,

explicá-lo ou perdoá-lo, para que no coração só ficasse a memória do benefício; mas o esforço era vão” (ASSIS, 2014 p.4). Ocorre por parte de Gouvêa, e inevitavelmente por parte também do leitor, a tentativa de racionalizar o trauma do estranho encontro. O ex-enfermo permanece impávido, sem encontrar recursos para lidar com o ocorrido. Assim como o sujeito que se encontra frente ao abjeto, Gouvêa não pode lidar com o que aconteceu. É interessante notar que o parágrafo encerra-se com a afirmação de que “foi assim que o próprio benfeitor insinuou a este homem o sentimento da ingratidão” (ASSIS, 2014 p.4). Fortunato contamina o outro com algo de maléfico, e nesse ponto a possibilidade da caridade ser sua motivação cai por terra em definitivo. Cabe, daqui para frente, ao leitor, lidar com a transtornante moral que guia as ações de Fortunato.

A reação de assombro e de curiosidade de Garcia reflete a imagem do médico/homem da ciência prepotente do final do século e figura comum na obra machadiana. Sobre Garcia é dito: “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 (ASSIS, 2014 p.4)”. Luzia de Maria, em sua obra “Sortilégios do avesso: Razão e loucura na literatura brasileira” (2005), apresenta um panorama da temática da loucura em diversas obras da nossa literatura. Sobre Machado comenta:

Machado de Assis, cético e mordaz [...] nos textos de ficção foi capaz de valer-se dos mais requintados artifícios no sentido de desnudar a natureza humana e tornar perceptível o que nem mesmo os médicos psiquiatras estavam sabendo explicar: foi capaz de enxergar mais longe que muitos deles e os fez pagar o preço, colocando-os sob a sua pena ferina e satírica; foi capaz de questionar a razão do saber científico e ao mesmo tempo compreender o saber da loucura (MARIA, 2005 p.111).

No conto aqui analisado, se desviarmos um pouco o olhar de Fortunato e pudermos analisar os desvarios de Garcia, já é possível perceber esse olhar crítico de Machado sobre o homem da ciência. No final do século XIX, período em que o conto foi escrito, houve uma proliferação de estudos psiquiátricos fazendo surgir novas teorias responsáveis por modificar os parâmetros para o diagnóstico da loucura. Luzia Maria afirma que os autores brasileiros foram fortemente influenciados por esses estudos, resultando na presença frequente de personagens ficcionais que encarnam “o mito do sábio louco” (MARIA, 2005 p.127). Fortalecendo ainda mais esta tendência temos diversas teorias médicas que atrelavam a genialidade aos problemas do sistema nervoso, “Moreau de Tours esforçara-se antes para fazer valer a sua idéia de que a neurose era condição *sine qua non* para a existência do talento, acreditando que a superioridade intelectual residia ao lado da desorganização mental” (MARIA, 2005 p.127-128).

A autora analisa alguns contos machadianos e suas conclusões sobre o Doutor Belém de *Um Esqueleto* poderia muito bem ser aplicadas aos personagens do conto aqui analisado. A autora afirma: “e tal como aparecem retratados nos textos fantásticos deste final de século, esses personagens ambíguos, situados na fronteira entre superioridade intelectual e demência, não falta ao Doutor Belém o toque de monstruosidade na composição de seu caráter” (MARIA, 2005 p.128). Escreve também que estas figuras “não apenas se situam (ou são situados) em posição de superioridade, como também despertam nos demais reações de medo ou de desconfiança” (MARIA, 2005 p.128).

Como afirmado anteriormente, as teorias em destaque no período do conto redesenharam os parâmetros que separam a loucura da sanidade. Jean-Étienne Esquirol desenvolve uma teoria onde a loucura aparece relacionada a uma noção de monomania, onde o sujeito é acometido por um delírio parcial e dessa forma a inteligência não é anulada pela loucura. Com isso “Esquirol traz o conceito de patológico para o espaço do normal, mostrando ser impossível pensar loucura/inteligência como termos excludentes” (MARIA,

2005 p.139). Assim a ausência de inteligência deixa de ser parâmetro para diagnosticar a loucura:

A expressão *predominância de uma paixão* que já aparece no conceito de monomania, desloca a questão da loucura do âmbito do pensamento para o âmbito da vontade. Assim, para Esquirol, a característica essencial da loucura seria a *'perversão da vontade que é um fenômeno moral e não intelectual'* [...] Desloca-se a questão, assim, do plano das idéias para o plano da conduta (MARIA, 2005 p.139 grifo da autora).

Tal posicionamento tem destaque nos estudos realizados também Brasil do século XIX:

Uma vez que a loucura passa a ser detectada ao nível da vontade, no comportamento que extrapola as normas e atinge o desregramento das paixões, legitima-se a existência do olhar inquisidor do médico sobre o indivíduo e sobre a sociedade. Da boa atuação de cada um na esteira das relações sociais em que se encontra inserido, instaura-se o conceito de normalidade. E aqui chegamos a uma outra relação estabelecida pela psiquiatria brasileira no século XIX: a relação loucura e civilização (MARIA, 2005 p.139).

A partir dessa citação dois pontos são importantes para a nossa análise. O primeiro diz respeito ao deslocamento, no diagnóstico da loucura, da perversão da inteligência para a perversão da moral. Somente a partir dessa mudança passa a ser possível o questionamento da sanidade de indivíduos inteligentes e até geniais que apresentavam desvios de conduta. Os parâmetros para definir a loucura tornam-se extremamente dúbios e ambíguos já que dependente de um julgamento de moral pautado nas instáveis convenções sociais. Tal mudança dificulta o diagnóstico ao mesmo tempo que oferece um forte poder regulador ao médico. Cabe a este julgar quais os desvios de conduta que permitiriam a interdição de indivíduos. Este é o segundo ponto

de reflexão: o papel do médico em uma sociedade que lhe atribui o papel de juiz regulador de uma suposta “normalidade”. Garcia encarna esse papel com maestria, em sua personagem vemos as atitudes de um homem da ciência que se crê superior por ter “a faculdade de decifrar os homens” (ASSIS, 2014 p.4) e ao qual é possível “penetrar muitas camadas morais” (ASSIS, 2014 p.4). E por acreditar possuir tais poderes crê também ter a permissão, ou podemos falar até mesmo o dever moral, de tomar o outro como objeto de análise e experimentação, isento de responsabilidades frente ao outro. Isto posto resta ao leitor questionar: qual a distância entre o desvio moral de Fortunato e de Garcia? Será que um estaria mais imerso no campo da insanidade que o outro? A essas questões retornaremos mais adiante. Sobre a presença dessas figuras na literatura brasileira, Maria comenta:

Motivados pela circulação dessas idéias, os autores de ficção se apropriam dessas imagens e exploram em seus textos o caráter ambíguo das mesmas. Utilizam-se na composição de uma atmosfera fantástica, atraídos pelo filão aberto pelas explorações do psiquismo, realizadas pela ciência. Utilizam-nas movidos tão somente pelo instigante desejo de fazer uma leitura crítica da posição assumida pelos homens da ciência, imbuídos, naquele final de século, da soberba crença na superioridade de seus conhecimentos (MARIA, 2005 p.128)

Crendo em tal superioridade, Garcia tenta achar algum pretexto para ir à casa de Fortunato e lá espioná-lo e analisá-lo, porém não encontra algum e abandona o intento por hora. O tempo passa, Garcia forma-se médico e se muda de casa. O novo endereço faz com que encontre Fortunato com frequência. O leitor não pode tomar essa mudança de forma ingênua. Já notamos o interesse de Garcia em seguir Fortunato e, logo após afirmar que Garcia buscava uma desculpa para aproximar-se e espionar o último, o narrador dá um salto temporal e anuncia uma mudança responsável pela efetivação de tais encontros, só nos resta ver claramente a intenção e fixação de Garcia pelo seu objeto de análise. Estes encontros trouxeram por fim entre

eles uma “familiaridade” (ASSIS, 2014 p.4) e assim, um dia Fortunato acaba por convidar Garcia para jantar na sua casa. O primeiro revela que casou-se a pouco e exige a presença de Garcia no jantar. Garcia aceita o convite e ao chegar ao local encontra o seguinte cenário: boa comida e bom anfitrião, este ainda igual aquele que no passado próximo. O narrador, através do olhar de Garcia, dá destaque à figura da esposa de Fortunato, Maria Luísa, a qual apresenta “olhos meigos e submissos” (ASSIS, 2014 p.4). Garcia nota que entre a esposa e o marido “havia alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral, e da parte da mulher para com o marido uns modos que transcendiam o respeito e confiavam na resignação e no temor” (ASSIS, 2014 p.4). Garcia torna-se íntimo do casal e passa a frequentar a casa. Numa ocasião conta a Maria Luísa a forma como conheceu Fortunato e todo o seu auxílio à Gouvêa. A mulher se emociona com o relato e, segundo o narrador, parece “descobrir-lhe o coração” (ASSIS, 2014 p.4). Fortunato toma a voz e conta com deboche sobre a visita que o doente lhe fez. Garcia frente a inesperada reação de Fortunato pensa: “singular homem” (ASSIS, 2014 p.5). Este pensamento reforça a curiosidade do homem da ciência pela figura singular. Após a fala do marido Maria Luísa fica desconsolada. Garcia insiste reforçando as qualidades de enfermeiro de Fortunato e diz brincando que o contrataria caso tivesse uma Casa de Saúde. Fortunato encontra aí uma boa sugestão e convida Garcia a fundar com ele o tal estabelecimento. O primeiro afirma inclusive já possuir um imóvel adequado para tal. Garcia recusa de início, mas percebe uma boa oportunidade profissional e aceita a proposta de Fortunato, que encontra-se aficcionado com a idéia. Fortunato mergulha de cabeça no negócio e passa a administrar as mais diversas atividades na Casa de Saúde.

Garcia observa a dedicação de Fortunato, ação que nos revela mais um sinal do jogo de olhares que tangencia toda a narrativa. Fortunato revela-se extremamente dedicado, não recusava nada e estava sempre presente. Este era notado por isso e Garcia pode perceber que a ação da ajuda à Gouvêa não era um caso isolado, era parte da “natureza” (ASSIS, 2014 p.5) do homem em

questão. Fortunato dizia ter muita fé nos “cáusticos” (ASSIS, 2014 p.5) e passa a estudar muito. Tal substância possui uma natureza ambígua. Segundo o Dicionário Online de Português (2014), cáustico significa: “Que queima, corrosivo. Que causa irritação. Mordaz.”

Há substâncias que causam dano à vida e à saúde por meio de ações química, física ou biológica. Caso estas substâncias atuem internamente são denominadas venenos, caso sua ação seja externa são denominados cáusticos. As substâncias que compõem esta segunda categoria são divididos entre alcáes e ácidos, podendo apresentar dois diferentes efeitos: coagulante ou liquefaciente. Aqueles com efeito coagulante produzem lesões graves: “afetando a pele violentamente, formando escaras (áreas enegrecidas) [...] O efeito coagulante desidrata os tecidos” (MEDICINA, 2014 p.18). Já as substâncias de efeito liquefaciente atuam desfazendo os tecidos e gerando escaras moles. A afirmação de Fortunato pela predileção a tal substância testemunha seu interesse pela agressão e sugere seus reais interesses na Casa de Saúde. É importante atentar também para uma noção muito presente no período de escritura do conto: a vitriolagem. Esta é definida como:

um tipo de comportamento delinqüente, em que alguém joga sobre as pessoas uma substância cáustica. No século XVIII, quando a química começou a desenvolver-se, chamou a atenção dos químicos o ácido sulfúrico, que, na época, chamava-se óleo de vitriolo, daí o nome vitriolagem, dado à atitude de alguém que joga, dolosamente, uma substância química sobre as pessoas (MEDICINA, 2014 p.18).

Esta afirmação ambivalente atesta ainda mais o caráter da personagem. Tendo um significado dúbio, mesmo se utilizado como medicamento, o tratamento já contém em si toda a violência e a potência danosa. Visto as atitudes da personagem é impossível não pensar no sentido de vitriolagem. O que ocorre é a legitimação do prazer de Fortunato pela dor alheia suprido ao deliciar-se com o efeito corrosivo e violento da substância sobre a pele.

Legitimação esta que ocorre apoiada na ciência e na saúde pública, tendo o aval de Garcia. Como médico responsável pelo estabelecimento, Garcia deveria coibir tais ações de Fortunato, porém este novamente (assim como na cena inicial dos cachorros sendo maltratados no retorno do teatro) permanece passivo frente a tal atrocidade. O leitor é levado a questionar a razão da omissão de tal personagem.

Os laços entre as três personagens se estreitam. Garcia e Fortunato tornam-se familiares e Garcia passa a jantar todas as noites na casa do casal Fortunato. O narrador revela a atitude do médico de observar o casal. Neste ponto da narrativa Garcia passa a ter como objeto do olhar a Maria Luísa. Afeiçoa-se a ela e nos apresenta a figura de uma musa romântica: inalcançável, sôfrega, distante e com uma apurada sensibilidade para a música. Garcia decide trancar o sentimento pela mulher em nome da amizade com Fortunato. Maria Luísa percebe tudo esse movimento, de amor e de repressão. Ao observá-la com maior cuidado chega aos olhos de Garcia a tensão da situação em que se encontra a moça. Fortunato começa a estudar anatomia fazendo experiências com cães e gatos. Os gritos dos animais incomodam os doentes e ele passa a realizá-las em casa. Maria Luísa sofre com a situação e pede que Garcia interceda por ela e faça Fortunato desistir da incômoda atividade. Garcia sugere que ela mesma poderia pedir ao marido, mas esta afirma que ele encararia o pedido como infantilidade e solicita que o médico defenda que esta situação estaria prejudicando a saúde da mulher. Garcia reconhece que, de fato, a situação estava comprometendo de alguma forma a saúde de Maria Luísa e consegue que Fortunato cesse as experiências em casa. Maria Luísa fica agradecida. A mulher tosse com frequência, Garcia tenta tomar seu pulso e ela não deixa. O médico fica apreensivo e decide que deve observá-la (agora ela é, em definitivo seu novo objeto de olhar em detrimento de Fortunato) para avisar o marido caso o estado se agravasse.

Dois dias após se dá a cena que o narrador nos apresentou no início do conto e agora nos mostra a sua razão. Garcia chega à casa de Fortunato e fica sabendo que este encontra-se em seu gabinete. No caminho até o local

cruza com Maria Luísa, a mulher encontra-se em estado de choque, repetindo apenas: “o rato! o rato!” (ASSIS, 2014 p.6). Garcia lembra que Fortunato havia queixando-se de um rato que roubara alguns de seus papéis. Entra no gabinete e fica horrorizado com o que vê:

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 (ASSIS, 2014 p.6).

O narrador nos apresenta a cena da tortura do rato descrita em seus pormenores de maneira fria e direta. Garcia suplica que ele mate o rato de uma vez, mas Fortunato continua serenamente com a tortura descrita calmamente e com detalhes:

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, ensangüentado, 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 (ASSIS, 2014 p.6).

O narrador relata o prazer de Fortunato durante o ato, apresenta sua serenidade que impunha medo e impedia qualquer ação de Garcia. Porém é inevitável questionar a verdadeira causa a imobilidade de Garcia: seria o medo que o impedia de agir ou era a curiosidade e a ânsia de observar Fortunato na sua ação até o final? Durante o ato Garcia observa fixamente a fisionomia de Fortunato. Este encontra-se em deleite, aproveitando um enorme prazer estético frente à tortura:

Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto 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 (ASSIS, 2014 p.6).

Frente a este trecho somos levados a questionar se Garcia teria o mesmo prazer estético a observar a fisionomia de Fortunato. Em consequência questionamos também nós mesmos, leitores. Temos o mesmo prazer estético a observar a cena, abjeta mesmo que através do relato do narrador e que, mesmo terrível nos impede de desviar o olhar e cessar a leitura? Neste trecho observamos a potência do prazer gerado pelo abjeto, pela dor e pelo cadáver. Obtemos então os últimos detalhes da tortura:

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 chamosco e sangue (ASSIS, 2014 p.6).

Fortunato assusta-se ao perceber a presença do médico que o observa e finge uma justificativa para o ato. Garcia chega a conclusão do segredo referente às motivações de Fortunato: o prazer na dor alheia. Fortunato

continua com as suas justificativas falhas enquanto Garcia permanece o observando e tirando conclusões. Vê como essa justificativa (prazer na dor alheia) se enquadra como um eficiente diagnóstico para todas as atitudes de Fortunato.

Burke, teórico do sublime anteriormente citado, defendia a existência do gozo frente à dor alheia. Tal prazer possui um nome específico na língua alemã: *die Schadenfreude*²². O termo está incorporado na cultura germânica, onde há um ditado popular que diz: "Schadenfreude ist die schönste Freude, denn sie kommt von Herzen"²³. O sentimento de *Schadenfreude* chega a ser considerado pela igreja como um grave pecado e é cita por alguns filósofos. Arthur Schopenhauer afirma que: "Neid zu fühlen ist menschlich, Schadenfreude zu genießen teuflisch."²⁴. Friederich Nietzsche em "Humano, Demasiado Humano" escreve:

A maldade não tem por objetivo o sofrimento do outro em si, mas nosso próprio prazer, em forma de sentimento de vingança ou de uma mais forte excitação nervosa, por exemplo. Já um simples gracejo demonstra como é prazeroso exercitar nosso poder sobre o outro e chegar ao agradável sentimento de superioridade. Então o imoral consiste em ter prazer a partir do desprazer alheio [Schadenfreude]? [...] Em si mesmo o prazer não é bom nem mau; de onde viria a determinação de que, para ter prazer consigo, não se deveria suscitar o desprazer alheio? Unicamente do ponto de vista da utilidade, ou seja, considerando as consequências, o desprazer eventual, quando o prejudicado ou o estado que o representa leva a esperar punição e vingança: apenas isso, originalmente, pode ter fornecido o fundamento para negar a si mesmo tais ações (NIETZSCHE, 2014).

²² Composta pelos termos *der Schaden*, referente a dano, prejuízo e *die Freude* que significa alegria, prazer.

²³ O *prazer na dor alheia* (Schadenfreude) é a alegria mais bela, já que vem de coração.

²⁴ Sentir inveja é humano, desfrutar do *prazer na dor alheia* (Schadenfreude) é diabólico.

Em Nietzsche está mais clara a ambigüidade do termo tomado pela via da moralidade. Novamente temos a problemática da moralidade fortalecendo ainda mais a teia de ambigüidades presente no conto. A partir dos exemplos acima percebemos a dificuldade em definir tal sentimento como ilegítimo. Assim como na questão da loucura, os parâmetros que definem a legitimidade do gozo na dor alheia situam-se em um campo indefinido e aberto. Edson Santos de Oliveira em “A encenação ficcional da perversão em Machado de Assis: uma leitura do conto ‘A causa secreta’” (2006) afirma que no conto esta característica atribuída a Fortunato faz com que:

O outro se reduz a um objeto de gozo puro, submetido ao seu domínio total. A individualidade do perverso Fortunato é obtida graças ao uso e abuso que faz desses dois personagens, a esposa morta e o amigo. O outro fica assim nivelado ao objeto ou ao animal, sempre descartado na busca do gozo total. Convém assinalar que Fortunato dissecava animais em sua clínica. A esposa e o amigo, animalizado por ele, são assim o clímax desse descartar infinito de corpos quando dissecava cães e gatos em seu laboratório (OLIVEIRA, 2006 p.116)

O autor reduz a sua análise apenas a figura de Fortunato, porém conforme pudermos ver, Garcia não se reduz a puro objeto de gozo de Fortunato durante o conto. Se nos lembrar-nos da cena do teatro vemos que quem primeiro tomou o outro como objeto de olhar e de gozo foi Garcia ao seguir Fortunato. O jogo de dessubjetivação do outro se dá em duas vias no conto. Apenas Maria Luísa que permanece no local de objeto absoluto, vítima do olhar tanto de Fortunato quanto de Garcia. Isto posto, e tendo definido a causa secreta de Fortunato nos resta continuar a questionar qual seria a de Garcia. E novamente qual a causa secreta do leitor que insiste em não interromper a leitura. O narrador reforça a condição maléfica de Fortunato afirmando que em todas as suas ações “era a mesma troca das teclas da sensibilidade, um diletantismo *sui generis*, uma redução de Calígula” (ASSIS, 2014 p.7).

Fortunato ri e debocha da atitude desesperada de Maria Luísa frente à tortura. Segue-se a cena do início do conto seguida por um jantar tenso. A tosse de Maria Luísa persiste e Garcia se percebe amando-a, com isto decide mais uma vez vigiar o casal com atenção. É importante notar que o médico apenas os vigia, permanece ainda passivo e, apesar do amor à Maria Luísa, não toma nenhuma atitude para realmente ajudá-la, nem para curá-la e muito menos para afastá-la de Fortunato. Neste ponto do conto a mulher deixa de ser o objeto exclusivo do olhar de Garcia e este passa a priorizar o casal.

Maria Luísa torna-se tísica e definha com a doença. Fortunato a ama, narrador afirma que este está acostumado a ela. O marido faz de tudo para salvá-la, mas já era tarde, doença romântica e mortal. Devemos nos recordar Garcia é médico, estava presente no cotidiano do casal, observava de perto a mulher e já havia notado os sinais da doença mais de uma vez. Mesmo com todos estes fatores ele não toma nenhuma atitude, e quando o diagnóstico se confirma é Fortunato que faz de tudo para salvá-la. É inevitável questionar se Garcia não poderia ter evitado essa situação. Talvez ele próprio tenha colaborado em criá-la e permitir, por omissão, que a doença se agravasse.

Fortunato não a deixa mais, dedica-se inteiramente a esposa. Aproveita ao máximo toda a sua dor e decrepitude. O marido não chora, aproveita egoisticamente, e quando ela morre enfim, ele fica aturdido por estar só. A morte da mulher é apresentada pelo narrador brevemente, como algo banal, sem sentimentalismos e de modo frio, é quase como se morresse uma coisa. Uma parente de Maria Luísa une-se a Garcia e Fortunato para velar o corpo. A mulher vai dormir e Garcia recomenda que Fortunato vá repousar. Fortunato assente e dorme fácil, acorda e sem fazer barulho, vai para a sala do velório e se assombra com o que vê. Garcia está beijando a testa do cadáver. É interessante notar o tratamento dado pelo narrador, o objeto de reverência e de afeto não é Maria Luísa, mas sim o *cadáver*. Fortunato percebe ali um beijo de amor. Fica assombrado, não por ciúme, mas por ressentimento da vaidade. Somos levados inevitavelmente a questionar se o beijo fosse em Maria Luísa viva, o marido ficaria tão aturdido quanto sendo no cadáver? Garcia curva-se

para beijar o cadáver novamente e irrompe em desespero. Fortunado observa a cena com prazer: “à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (ASSIS, 2014 p.8). No final do conto Maria Luísa assume o lugar do objeto de primazia do abjeto de Kristeva: o cadáver, o detrito absoluto. Ela é o corpo sacrificado, uma ampliação do rato torturado, objeto de gozo ideal para Fortunato e Garcia.

Os dois personagens masculinos são extremamente ambíguos. A conduta de Fortunato de início promove a dúvida sobre o que o motiva, caridade ou sadismo. A situação se repete na ocasião da doença da mulher, é possível questionar se ele a trata pois a ama ou o faz apenas pelo deleite trazido pela dor alheia. Em Garcia há uma dúvida próxima, numa primeira leitura talvez ele possa ser tomado como vítima das situações, desgraçado que se perde em uma situação doentia criada por Fortunato. Porém numa leitura mais atenta vemos que Garcia busca e cria diversas situações que permitem que os desvanecios de Fortunato se efetivem. Garcia persegue Fortunato e não impede suas atrocidades, deseja observá-las até o final. Será Garcia menos sádico que Fortunato? Ao ler o conto até o final, sem desviar os olhos, será o leitor menos sádico que ambos?

O desvio moral está presente em ambos, porém Fortunato é mais ingênuo na forma de dissimular seus interesses. Guardado sob o nome de ciência e da medicina, Garcia recebe o aval para uma conduta não muito distante daquela de Fortunato. Até porque ambos permanecem colados durante todo o desenrolar do conto. Se Fortunato estava tendo prazer em uma situação inquietante, Garcia estava ao seu lado deleitando-se com a imagem de Fortunato em tal situação. Garcia está presente nas cenas violentas do teatro, nas bengaladas nos cães, no tratamento de Gouvêa, nos cáusticos aplicados aos enfermos da Casa de Saúde, na tortura do rato e por fim durante todas as etapas da doença e morte de Maria Luísa. Nessa ocasião, ainda mais omisso que Fortunato, o qual, segundo o narrador tenta com todas as forças recuperar a saúde de esposa. Na morte também estão ambos a se deleitar com

o cadáver. Há uma fusão entre a imagem do médico e do capitalista, onde um se sustenta no outro, fornecendo o que falta para que ambos possam realizar suas ambições. Oliveira afirma que:

Convém ainda salientar que, no tempo de Machado, decisões do mundo científico, normalmente ligadas aos interesses do capital, continham ligeiros traços perversos. Basta ver, por exemplo, a preocupação excessiva com a higienização da sociedade da época, o que acabou gerando comportamentos exóticos. Fortunato é a metáfora caricata do cientista-capitalista voltado para suas pesquisas, ignorando o mundo a sua volta (OLIVEIRA, 2006 p.117).

Fortunato é colocado de forma mais explícita no lugar do mal e do monstruoso. Analisando mais a fundo o conceito de monstruosidade tomamos o texto de Julio Jeha “Monstros como metáforas do mal” (2007). O autor escreve:

Monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas. Dessa maneira, eles funcionam como metáforas, aquelas figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos. O que liga os dois ou mais elementos de uma metáfora é a idéia que ela representa. O mesmo se dá com os monstros: eles estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código – por um mal cometido. A disjunção não precisa ser apenas entre domínios cognitivos; elas podem se dar entre a idéia que temos do que é próprio de uma coisa ou um ser e a coisa ou o ser (JEHA, In: JEHA 2007 p.19).

Se tomarmos este conceito Garcia surge como um ser monstruoso. De um médico é esperado a capacidade de diagnóstico e cura. Ele subverte este papel em dois momentos. Primeiro com relação a Fortunato, ao perceber um

desvio no seu comportamento o investiga por um longo período. Garcia permite que Fortunato torture e cause dor a diversas criaturas neste processo e mesmo depois de chegar a um vago diagnóstico para a sua suposta patologia (o prazer no sofrimento alheio) não toma nenhuma atitude no sentido de “curá-lo”. Garcia continua passivo e permite por omissão que o horror absoluto se efetive representado através da morte de Maria Luísa. E é em relação a essa a segunda situação de subversão de papel de Garcia. Este, como médico, percebe os sintomas da mulher e ao invés de diagnosticá-la e tratá-la permanece a distância, apenas observando avidamente o desenrolar dos trágicos fatos.

Ao comentar sobre “Frankenstein” de Mary Shelley Jéha afirma que a obra “nos alerta contra uma ciência desprovida de valores morais” (JÉHA, In: JÉHA 2007 p.24) onde “a Criatura revela o papel do monstro na literatura: figurar o indizível” (JÉHA, In: JÉHA 2007 p.25). O indizível anunciado pelo conto machadiano é o prenúncio daquilo que se tornaria uma obsessão: a possibilidade de prazer estético frente à dor, ao cadáver, ao objeto.

Júlio França apresenta em seu artigo “Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do Medo no Brasil” a construção do medo ficcional construído a partir da presença de figuras monstruosas na literatura brasileira produzida entre o século XIX e início do XX. O autor apoia-se em conceitos estabelecidos por Sigmund Freud em “O mal-estar da civilização” e observa que há, nessa literatura brasileira, a predominância do medo gerado por causas naturais. Entre as categorias de agentes causadores deste medo não sobrenatural define como recorrente na produção que analisa “os temores relacionados à imprevisibilidade das ações do ‘outro’, a violência e a crueldade do ser humano, fonte constante de um mal que é ainda mais terrível por sua aleatoriedade” (FRANÇA In: GARCIA; BATALHA(org) 2012 p.188). É observado de forma majoritária na produção do período a construção ficcional de um “medo do outro” (FRANÇA In: GARCIA; BATALHA(org) 2012 p.188). Isto posto o autor passa a analisar a ocorrência de tal recurso utilizado a partir da construção da personagem identificada como monstruosa.

A repulsa inspirada pelo ser monstruoso é outro componente essencial, perceptível no modo como as narrativas do gênero descrevem as criaturas monstruosas – imundas, degeneradas, deterioradas, etc. De acordo com Mary Douglas (1996), a atribuição de impureza ao monstro estaria diretamente relacionada à percepção de que o ser monstruoso transgredir ou viola esquemas de categorização cultural. Seres ou coisas intersticiais, que não podem ser arroladas a uma única categoria conceitual, costumam, portanto, ser tomadas como impuras – e, por extensão, repulsivas. (...) Para Carroll, a relação estabelecida por Douglas entre impureza e transgressão de categorias ajuda-nos também a entender o porquê de os monstros serem compreendidos, tantas vezes, como antinaturais: sua derradeira ameaça não é física, mas cognitiva (FRANÇA In: GARCIA; BATALHA(org) 2012 p.189)

O autor afirma serem mais comuns na literatura brasileira do período em questão a presença de “‘monstros morais’ (...) isto é, os personagens referidos como monstruosos consistiam, diversas vezes, em seres que transgrediam limites culturais – encarnações, portanto, do medo causado pelo outro” (FRANÇA In: GARCIA; BATALHA(org) 2012 p.190). França cita Jeffrey Jerome Cohen quando este afirma como os monstros revelam os medos, de desejos e fantasias da cultura que o produziu. O autor defende que:

a grande ameaça do monstro é cognitiva: monstros seriam arautos de crises de categorias e colocariam em xeque a organização tradicional do conhecimento e da experiência humana. Ao corporificar diferenças culturais, políticas, raciais, econômicas, sexuais, religiosas, o ser monstruoso funciona como um ‘outro’ dialético. Nessa condição de ‘diferença’ encarnada, o monstro funciona como um alerta contra o risco de ultrapassar as fronteiras da normalidade – uma advertência aos que ousam se aventurar para além do socialmente aceitável. Cruzar os limites, pensa Cohen, pode significar tanto arriscar-se a se tornar vítima do monstro quanto vir a se

tornar um. Ao reforçar os códigos culturais, o monstro é um agente de ordem, delimitando os comportamentos proibidos. Entretanto, por sua íntima ligação com práticas interditas, o monstro também é capaz de seduzir, evocando fantasias escapistas. O medo por ele inspirado combina-se, paradoxalmente, com uma espécie de desejo de ser como ele, liberto das imposições sociais. A sutil oscilação entre repulsa e atração talvez ajude a explicar a perenidade e a importância dos monstros nas mais diversas culturas. A sedução por eles exercida relaciona-se diretamente ao espaço em que aparecem – as narrativas ficcionais, onde o medo que provocam produz também prazer estético (FRANÇA In: GARCIA; BATALHA(org) 2012 p.190).

Este pensamento é chave para a leitura do conto. Fortunato encara a figura do monstro primeiro, com sua moral transviada seduz o olhar de Garcia. No começo do conto o narrador já nos revela o poder que Fortunato possui de implantar o mal no interior de outros sujeitos quando Gouvêa, ao entrar em contato contamina-se com sentimentos baixos. Garcia imerge de forma absoluta na degradação e cruza a fronteira da moral e da loucura. Deleitando-se com a figura de Fortunato perde-se em absoluto e se torna tão monstruoso e danoso aos indivíduos a sua volta quanto o primeiro.

Todas essas relações aqui expostas passam preferencialmente pela ação do olhar, tal afirmação é atestada pelo dado exposto no início do artigo expondo o alto uso de palavras relacionadas ao olhar. O deleite causado pelo horror e que ao mesmo tempo o causa é percebido pelos olhos das personagens. O leitor é puxado para dentro dessa trama de relações já que a obra de arte, neste o conto, é acessada pelo espectador a partir do olhar. É interessante resgatar o que Didi-Huberman comenta a este respeito:

Didi-Huberman (1998) explicita que o valor de um objeto de arte, ou a potencialidade que nosso olhar tem, frente a uma obra de arte, tem a ver com o que nela nos olha [...] Para este autor, o valor de uma imagem, ou o que nos olha nela, tem sempre o caráter de uma perda,

uma perda que nos concerne e que por isso nos persegue, mesmo que seja por uma simples associação de ideias; desta forma, ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, aberta. (FERREIRA;SOUZA, 2010 p.85)

Como sugerimos ao longo de todo o artigo é de fundamental importância refletir acerca da posição do leitor frente a um conto como este. O incômodo gerado no leitor pelas cenas de crueldade apresentadas não o impedem de prosseguir a leitura e de deliciar-se com a beleza do conto. Qual é o limite que separa a representação da dor que é passível de ser apreciada daquela que não é? “A arte quer mostrar o i-limitado, sem medo da ‘queimadura’ que a visão do ‘real’ implica. Esse ‘corte’ na fina película do ‘real’ representa na verdade um momento no processo de dissolução das fronteiras que é característico do que se convencionou denominar pós-modernidade” (Seligmann-Silva, 2005: 55). O que Seligmann-Silva traz como tendência no pós-moderno se assemelha com o pré-moderno de Machado. O recurso por ele utilizado remete o leitor a uma questão que só agora aparece completamente à tona, podendo ser tomado como um prenúncio desta estética da abjeção. Com isso vai além de Hoffmann, o corte aqui é mais profundo e sangra. Se com Hoffmann o chão aos pés do leitor parece vacilar, neste conto de Machado o chão fende abruptamente e o leitor cai sem ter onde se ancorar. Tal efeito é semelhante ao poder desestabilizador do abjeto de Kristeva:

O que produz a abjeção é o que perturba a identidade, o que aponta para a fragilidade daquilo que supostamente deveria salvar o sujeito da morte. Delimitado na fronteira entre o eu e o outro, o interior e o exterior, a morte e a vida, o abjeto não livra o sujeito daquilo que o ameaça, mas o mantém constantemente em perigo (FERREIRA;SOUZA 2010, p.83).

Vemos aí o perigo e a sedução envolta nessa arte. A incapacidade de afastar o olhar e interromper a leitura mesmo que consciente da ameaça. Voltamos a nos questionar acerca do que leva o leitor a ler o conto até o final? O que faz o leitor não interromper a leitura? O leitor permanece com os olhos bem abertos até chegar as últimas linhas desta obra “que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (ASSIS, 2014 p.8). Frente a todo este questionamento chegamos ao final do artigo resgatando uma citação de Bataille trazida por Jeha que se faz extremamente pertinente quando nos deparamos frente a um conto como este, devemos sempre nos recordar de que “‘a literatura não é inocente’, diz Bataille; ‘ela é culpada e deveria reconhecer-se como tal’” (JEHA, In: JEHA 2007 p.12).

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ASSIS, Machado de. **A causa secreta**. Disponível em: <http://www.dominionpublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16917> Acesso em: 13 jan 2014.

DICIONÁRIO Online de Português. **Cáustico**. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/caustico/>> Acesso em: 13 jan 2014.

FERREIRA, Silvia; SOUSA, Edson Luiz Andrade. **Marcas do abjeto na arte contemporânea**. Tempo psicanalítico, v.42.1, p.75-88, 2010.

GRUPO Malta Senzala. **História, filosofia por Nestor Capoeira**. Disponível em: <http://grupomaltasenzala.blogspot.com.br/2009/02/historia-filosofia-por-nestor-capoeira_7087.html>

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. Disponível em: <[http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror\[1\].pdf](http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror[1].pdf)> Acesso em: 13 jan 2014.

MEDICINA Legal. **Ação Externa: Cáusticos.** Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/38109203/32/Acao-Externa-causticos>> Acesso em: 13 jan 2014.

MORAES, Marcelo Rodrigues. **Estética e Horror: o monstro, o estranho e o abjeto.** Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_11.php> Acesso em: 13 jan 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano.** Disponível em: <<http://saldeglobaldotorg1.files.wordpress.com/2013/08/te1-nietzsche-humano.pdf>>

OLIVEIRA, Edson Santos. **A encenação ficcional da perversão em Machado de Assis: uma leitura do conto “A causa secreta”.** Reverso, ano28 n.53 p.113-118. Belo Horizonte, set. 2006

SELIGMANN-SILVA. **O local da diferença.** São Paulo, Ed. 34, 2005.

Desejo e Lei: o realismo fantástico da função paterna em “Casa tomada”

Milena Maria Sarti

Estranha Casa tomada

“[...] por trás de toda e qualquer ação, havia sempre um protesto, pois todo fazer significava sair de para chegar a, ou mover algo para que ficasse aqui e não ali, ou entrar numa determinada casa em vez de entrar ou não entrar na casa ao lado, o que significava que em qualquer ato havia a confissão de uma falha, de algo ainda não feito e que era possível fazer [...]”.

Julio Cortázar, em “O jogo da amarelinha”

Publicado pela primeira vez em 1946, na revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges, e posteriormente, em 1949, incluído como primeiro conto da coletânea de narrativas fantásticas de Cortázar intitulada *Bestiário* (VILLAC, 2010), o conto “Casa Tomada” desde a primeira vista torna impossível não formular a pergunta: Julio Cortázar visitou a obra freudiana ao escrevê-lo? Isso se justifica uma vez que o conto cortázeano parece trazer elementos que dialogam ou alegorizam ou brincam com o pensamento freudiano, sobretudo, com a natureza secreta do estranho e do funcionamento do inconsciente. Mesmo para um leitor desavisado da psicanálise, para quem o conto pode não se revestir dessa aura alegórica mencionada, o efeito de incerteza, de estranheza e de desamparo que toda a narrativa cortázeana constrói acaba por produzir a experiência de um encontro fantástico com algo que opera à revelia do entendimento ou da razoabilidade do leitor, ou seja, algo que se relaciona com o funcionamento do inconsciente ou que opera de maneira que “a literatura não nos fale dos

outros, mas do outro em nós”, segundo feliz afirmação de Bellemin-Noël (1983, p. 403).

Tendo isso em vista, ressaltamos que objetivamos nessa escrita menos fornecer uma leitura psicanalítica do conto de Cortázar e mais apreender uma forma, das tantas possíveis, pela qual o realismo fantástico da literatura desse escritor argentino nos fala “do outro em nós” – retomando a expressão de Bellemin-Noël (1983) – através da produção de efeitos de estranheza, incerteza e desamparo no leitor que nos conduzem a relacionar a linha fantasmática cortázeana com a natureza secreta do estranho, da “inquietante estranheza” tal como estudada por Freud ([1919] 1996), que a coloca como para além da equação ‘estranho’ = ‘não familiar’: o psicanalista desvela uma (con)fusão ou um contiguidade entre as palavras alemãs *heimlich* e *unheimlich* indiciando a natureza secreta do estranho como um efeito de “tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, [1919]1996, p...). Como afirma Peinado (2004, p. 22) em relação a Cortázar:

[...] en sus cuentos lo extraordinario no procede de alguna esfera sobrenatural, sino que está turbadoramente incluido en nuestra realidad. Por eso, es habitual en sus cuentos la ‘doble trama’, en la que discurren paralelamente un suceso cotidiano y su revés fantástico.

A título de introdução ao leitor, apresentamos aqui uma breve síntese do enredo do conto “Casa Tomada” que será detalhado ao longo de nossa análise.

Um casal de irmãos solteiros de cerca de 40 anos vive junto em uma casa herdada da família, onde passa seus dias em afazeres domésticos, dedicando zelo especial à tarefa da limpeza. Esse cotidiano sem mais é perturbado certo dia por vozes distantes que dominam um dos lados da residência. Sem nunca se chegar a saber de quem são, elas acabam por ocupar todos os cômodos, até que aos irmãos não reste nenhum. Acuados e sem lugar, eles deixam a casa, trancam-na e jogam a chave fora. A

narrativa é feita em primeira pessoa pelo irmão. Fim. (VILLAC, 2010, p. 77).

O realismo fantástico da função paterna em “Casa Tomada”

“A vida, como um comentário de outra coisa que não alcançamos, e que está ao alcance do salto que não demos”.

Julio Cortázar, em “O jogo da amarelinha”

O conto “Casa tomada” inicia sua narrativa em torno de dois irmãos, Irene e o narrador (ao qual não se atribui um nome), que vivem isolados dentro de uma casa de que gostavam muito porque “*aparte de espaciosa y antigua [...] guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia*”. Nessa que podemos chamar de a primeira parte do conto, algumas passagens chamam a atenção, sobretudo, pela escolha das palavras que Cortázar utilizou a fim de introduzir uma descrição da rotina diária das personagens e suas relações com a casa. Logo de início, notemos que a retomada da historicidade genealógica para ancorar o apreço das personagens pela casa é marcada pelo uso de substantivos masculinos que denotam, por um lado, uma incidência paterna e por outro lado, a história infantil. Essa moldura significativa dará os contornos de nosso olhar ao conto “Casa tomada”, munidos que estamos do instrumental teórico e dos operadores lógicos da psicanálise freudiana e lacaniana para mirá-lo.

Outro ponto que destacamos a princípio a fim de dar balizas a nossa mirada ao conto está no próprio título, que já produz um efeito de estranheza. Interessante notar que Cortázar não utiliza o artigo definido “*la*” ou indefinido “*una*” para designar a casa como substantivo feminino, nem tampouco utiliza uma conjunção causal tal como “*que*” para designar que a casa é o objeto sobre o qual incide uma ação, a de ser tomada. Incomodados com isso, consultamos os títulos dos outros contos da coletânea *Bestiario* e, embora a maioria deles seja composta por somente uma palavra - “*Lejana*”, “*Cefalea*”,

“*Bestiario*” etc. – há dois contos cujos nomes são compostos e estão assim (d)escritos: “*Carta a uma señorita em París*” e “*Las puertas del cielo*”. Com efeito, a formulação do título “*Casa tomada*” escapa, desvia da organização sintática dos títulos dos outros contos, o que confere uma importância ao efeito de indeterminação ou de incerteza que nele é produzido, e pelo qual fomos afetados. Cortázar parece optar por uma deriva de sentidos ou por jogar com a opacidade da língua, o que também se deixa entrever pelo uso do significante “*tomada*” que pode assumir em relação à casa a função de ser um verbo, um adjetivo ou um... nome (substantivo). Tocamos aí um ponto de estranhamento que se alia a uma perspectiva animista, “*Casa tomada*” seria um *nome próprio* atribuído à casa do conto? Se assim entificada, “*Casa tomada*” como Nome-da-casa a faz sujeito de ação ou ao menos injuntiva a alguma ação?

Com efeito, a formulação “*Casa tomada*” de Cortázar pode, desde o início, nos indicar que se trata de um objeto animado e/ou de um sujeito de ação ou injuntivo a uma ação e nomeado, ao contrário do que veremos com o narrador, que não possui um nome. O efeito de dúvida que é criado no título com o *Nome-da-casa* a colocando entre animo e objeto é de suma importância para o efeito de estranheza que o conto produz e para a mirada sobre ele que aqui empreenderemos em um duplo sentido: 1) não aleatoriamente escrevemos e destacamos *Nome-da-casa*, mas sim trazemos no bojo uma referência ao operador lógico laciano Nome-do-pai, como o que representa a função paterna na economia psíquica. O Nome-do-pai é o que intervém como representante do interdito e circunscreve um lugar de onde se exerce a Lei (da castração simbólica) (DÖR, 1989). Para a psicanálise, a operação do Nome-do-pai é precisamente o que vem a produzir um corte (ameaça da castração), um ponto de parada no campo do Outro materno (interdito da mãe para o desejo do filho, em Freud), permitindo a fixação no inconsciente de um significante-mestre que *retorna* sob a forma de um sentido ou de uma fantasia. Essa fixação/ficção reguladora é que fará mediação ao desejo e condicionará o caminho metonímico deste pelos objetos do mundo (LACAN,

[1959/60] 1997). Podemos dizer, em suma, que a operação do Nome-do-pai é o que legifera, normatiza um inapreensível estrutural (objeto primordial do desejo = mãe) organizando vidas numa linha de ficção determinada por esse lugar de autoridade, a um só tempo cerceadora/interditora e protetora do sujeito e sua força motriz desejante, já que o separado que Lacan chama de “a bocarra de crocodilo” do Outro materno, na qual o *infans* se encontra fixado como resposta ao desejo do Outro (LACAN [1969-70] 1992); 2) a confusão entre animo e objeto criado pelo título do conto em torno do significante ‘*Casa*’, conforme propomos, dialoga com uma natureza do estranho desvelada por Freud relacionada à ‘onipotência de pensamento’ em sua injunção a “uma antiga concepção animista do universo” (FREUD, [1919]1996). Segundo Freud:

[...] a atribuição, a várias pessoas e coisas externas, de poderes mágicos, cuidadosamente graduados, ou *mana*; bem como por todas as outras criações, com a ajuda das quais o homem, no irrestrito narcisismo desse estágio do desenvolvimento - [supervalorização narcísica do sujeito, de seus próprios processos mentais] – empenhou-se em *desviar as proibições manifestas na realidade*. [...] como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como estranho satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. [...] todo afeto pertencente a um impulso emocional [...] transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os elementos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se algo *reprimido que retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho [...]. (FREUD, [1919] 1996, grifos nossos)

Sob o marco dessas articulações introdutórias em função de nossa mirada sobre indícios capturados no primeiro parágrafo do conto e no título

“*Casa tomada*”, abrimos o percurso de nos aventurar em apreender a forma pela qual o realismo fantástico da também personagem Casa tomada denuncia uma linha de ficção na qual se desenrola um protótipo da clássica tríade psicanalítica: mãe, filho e pai, aqui representada por Irene, narrador e casa tomada, donde destacaremos a função paterna de representar o desejo e a Lei, gerando sentimentos ambivalentes nas personagens; e a forma pela qual a realidade objetiva da casa tal como é ficcionada se ajusta ou responde ao desejo dos que a convocaram, ou seja, nada mais é do que a representação da realidade subjetiva, fantasmática das personagens. Como em Hamlet, que não é o pai real que vai condicionar os caminhos de Hamlet pelo mundo, mas o pai morto e fantasiado, em “*Casa tomada*”, não é casa real que interessa, mas o Nome-da-casa ou a *operação Casa Tomada*, cujo segredo reside na força da economia psíquica das personagens. Lembrando aqui que a palavra economia vem do grego *oikos* = casa e *nomos* = costume ou lei, donde pode se depreender o termo *regras ou Lei da casa*; imagem esta bem apropriada para falar da função paterna objetivada/espacializada em Casa tomada e ainda mais se aliada ao aforismo freudiano de que “o ego não é senhor nem mesmo em sua própria casa, devendo porém, contentar-se com escassas informações acerca do que acontece inconscientemente em sua mente” (FREUD, [1916-17] 1996, p. 292).

Em seguida à descrição do parágrafo inicial do conto mencionada no início dessa escrita, há a passagem: “*nos habitamos Irene e yo a persistir solos em ella*”. Embora a referência explícita ao grandioso espaço da casa pareça normalizar ou tornar razoável tanto o uso do verbo *persistir* como descritor do motivo da permanência isolada dos irmãos na casa, quanto uma parte, mesmo que pequena, que justifica o próprio apreço que os irmãos mantêm pela casa, Cortázar não tarda em produzir um efeito de estranheza ao formular “*Nos resultaba grato almorzar pensando em la casa profunda y silenciosa y como nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos*”. Nesse momento da narrativa um efeito estranho viceja da normalidade ou razoabilidade doméstica impondo-se ao leitor e legitimando

Freud em sua análise da palavra estranho, segundo a qual dois sentidos opostos, o de familiar e o de estranho se reúnem: “Da ideia de familiar, pertencente a casa, desenvolve-se outra ideia de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto...” (FREUD, [1919] 1996, p. 243).

Há um efeito de incerteza criado na narrativa que rompe com os elementos meramente descritivos que tornavam familiares/domesticados tanto o relacionamento dos irmãos, quanto o próprio espaço da casa: *chegávamos a crer que era ela quem não nos deixou casar*. A casa aqui assume definitivamente o lugar de sujeito da ação e, sobretudo, assume um lugar de mestre ou de Deus em relação aos destinos das personagens, corroborando nossas miradas feitas anteriormente em relação ao Nome-da-casa. Mais uma vez, embora Cortázar opere um reestabelecimento da normalidade, justificando que Irene recusou pretendentes sem maiores motivos e o narrador perdeu uma mulher antes de com ela se comprometer, a frase reserva uma ambiguidade que se acentua e produz um efeito de estranheza: *a casa não deixou os irmãos se casarem entre si ou a casa não deixou que eles se casassem com outros?* É aí que algo estranho, secreto vem à luz do terreno familiar da casa e invade a narrativa: *“entramos em los cuarenta años con La inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura...”*. E como se isso não bastasse, Cortázar ainda introduz um último elemento que indicia o início de uma trama misteriosa: o narrador coloca que ali, na casa, ele e a irmã em um acordo de imobilismo tácito de limpar a casa acabariam morrendo algum dia e, nessa ocasião, alguns *“vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y La echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes que fuese demasiado tarde”*.

Atenhamo-nos brevemente a essas passagens. Uma ambivalência de sentimentos aí chama a atenção e nos indicia um conflito: no contexto em que é revelada a existência de um silencioso matrimônio entre irmãos, a casa antes descrita como objeto de amor e cuidado, é deslocada ou *volteada* (rodopiada, virada) nas entrelinhas, ou seja, sem descrição razoável, para um objeto de ódio, ou no mínimo, de vontade justiceira da parte dos irmãos e, sobretudo,

antes que fosse muito tarde. Muito tarde para que? Muito tarde para fazer justiça em relação a que? Em que os irmãos se sentem injustiçados, ou ainda, qual foi a privação ou a frustração impingida sobre eles pela casa que leva o narrador a reclamar para si e para a irmã o direito de ação justiceira sobre a casa, antes que fosse demasiado tarde?

A leitura dessa que chamamos de a primeira parte do conto nos revela ser a casa um objeto de valor ambivalente para as personagens, na medida em que ela é a que proporciona ao mesmo tempo uma normalidade entediante (descrita sobretudo pela rotina de limpeza da casa e pelo isolamento social nos quais os irmãos *persistem*) e uma normatização que parece ganhar contornos sacrificiais ou opressores já que injuntiva a um anseio de que uma justiça seja feita sem mais tardar. Marcamos aqui que a expressão “*antes de que fuese demasiado tarde*”, nos dá a impressão de que algo perigoso, desde sempre anunciado para acontecer estava em adiamento, e os irmãos *persistiam* em suprimir-se pelo *tédio* e pela *segurança* do isolamento e das atividades diárias de manter a casa limpa.

A imagem aqui construída a partir da interpretação de uma ambivalência de sentimentos dos irmãos perante a casa nos reporta à ambivalência diante da figura paterna de que nos fala a psicanálise freudiana e lacaniana. A interdição da satisfação do desejo incestuoso imposta pela casa aos irmãos nos reporta à função cerceadora/interditora que o pai exerce na psicanálise, na medida em que a função paterna é a de representar a proibição do incesto, ou seja, é a de representar a proibição do desejo infantil dirigido a mãe, como já mencionamos, e que se desenrola sob a insígnia da ameaça da castração. O medo da castração opera, portanto, no interior de uma relação agressiva e imaginária da criança com o pai. Como pontua Lacan:

Essa agressão parte do filho, na medida em que seu objeto privilegiado, a mãe, lhe é proibido, e se dirige ao pai. E retorna para ele em função da relação dual, uma vez que ele projeta imaginariamente no pai intenções agressivas equivalentes ou reforçadas em relação às suas,

mas que tem como ponto de partida suas próprias tendências agressivas. Em suma, o medo experimentado diante do pai é nitidamente centrífugo, quer dizer, tem seu centro no sujeito. [...] Apesar de profundamente ligada à articulação simbólica da proibição do incesto, a castração manifesta-se, portanto, [...] no plano imaginário (LACAN, [1957-58] 1999, p. 175).

Com efeito, o pai simbólico é o que no plano imaginário efetivamente frustra o filho da posse da mãe, na medida em que a mãe, como objeto, é do pai e não do filho e nesse plano se estabelece uma rivalidade que por si mesma gera uma agressão, conforme afirma Lacan ([1957-58] 1999). No plano imaginário, vemos no conto que a casa aponta ser não a mera ocupante do lugar da função paterna, mas a própria função paterna em exercício, objetivada imaginariamente, fixada, ficcionada enquanto *espaço tomado* ou *Nome-da-casa* que testemunha ou homenageia a existência de um desejo silencioso/silenciado, numa palavra, reprimido, mas primordial, em constante por vir. “O discurso imaginário, segundo Lacan, ‘estatua’ (faz estátua de) o fantasma, retém e imobiliza o desejo evanescente” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 86).

Os irmãos gastam todas suas energias limpando a casa, e essa gastura nada mais é do que a metáfora de uma relação essencial com Outra coisa, objeto verdadeiro do desejo diante do qual eles ficam à espera: Irene tecendo e destecendo, “*nacida para no molestar a nadie*” e o narrador buscando novidades de literatura nunca encontradas “*Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina*”. Interessante notar aqui as sequências de negações que são utilizadas por Cortázar para descrever a forma como o narrador constrói seu cotidiano e, sobretudo, o cotidiano de sua irmã: “*yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado em esa labor el gran pretexto para no hacer nada*”. Impossível não nos remeter a Lacan ([1957-58] 1999) que diz ser um grande álibi da relação essencial com Outra coisa o tédio de não fazer nada; impossível também não nos remeter à Freud ([1925] 1996) em sua análise da negativa e que agora nos serve de ilustração:

‘Agora o senhor vai pensar que quero dizer algo insultante, mas realmente não tenho essa intenção.’ Compreendemos que isso é um repúdio, por projeção de uma ideia que acaba de ocorrer. Ou, ‘o senhor pergunta quem pode ser essa pessoa no sonho. *Não é minha mãe*’. Emendamos isso para: ‘Então *é* a mãe dele.’ Em nossa interpretação, tomamos a liberdade de desprezar a negativa e de escolher apenas o tema geral da associação. É como se o paciente tivesse dito: ‘É verdade que minha mãe veio à lembrança quando pensei nessa pessoa, porém, não estou inclinado a permitir que essa associação entre em consideração’. (FREUD, [1925] 1996, p. 265).

Tudo nas atividades metódicas dos irmãos exala tédio e essas ocupações diárias comprometidas com o imobilismo guardam a dimensão de que a autoridade do pai foi introjetada pelas personagens para a proteção do eu, para sua mesmice e segurança perpetuando a interdição do incesto ou do acesso à Outra coisa que, como veremos, à revelia *insiste* e se deixa entrever nas repetições que indiciam uma espera ou prenúncio de revolução, antes que seja *demasiado tarde*. Como alegoriza Mario Quintana: esperar é reconhecer-se incompleto e como afirma Lacan ([1957-58] 1999), todo perfeito tédio que qualquer formação humana cria envia à dimensão do desejo de Outra coisa que, em vigília e à revelia, esperamos. Nesse sentido veremos que o próprio espaço-casa se estrutura conforme esse desejo de Outra coisa, que até então não está presente na cena, mas já acena pela via do efeito de estranheza que o conto produz.

Dando sequência à narrativa, o narrador adverte o leitor sob a forma de uma interrupção abrupta em seu relato: “*Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia*”. Aqui, afirmamos com Passos (1986), a denúncia da centralidade da narrativa (ou do desejo) na Outra coisa, na casa e em Irene, e não no eu, o que nos conduz também a pensar numa

Outra cena para além da cena visível ou consciente que está prestes a invadir a narrativa.

O “eu” pouco importa. O sujeito nem ao menos é nomeado. Narrador, personagem ou protagonista são formas de reconhecê-lo. Não há identidade. E não há porque “*yo no tengo importancia*”. O desejo está no “outro”, em falar “do outro”. Da casa, significante recorrente no parágrafo, e de Irene (PASSOS, 1986, p. 13).

Ao falar de Irene, o narrador, em uma espécie de confissão, coloca:

Uno puede releer un libro, pero cuando un pullover está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Um día encontré un cajon de abajo de La cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor para preguntarle a Irene que pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida [...]

Pontuamos ser uma confissão, pois como menciona Camus (1942), não há uma demarcação de território que defina onde começa a confissão e onde começa a acusação: o narrador aqui nos parece confessar que algo não vai bem no trono da Inglaterra, ou seja, ao flagrar o logro da atividade de tecer de Irene como bem distante do registro da necessidade, é escancarada, *não sem escândalo*, a predominância de uma compulsão a repetição. Segundo Freud ([1919] 1996), o que quer que nos lembre uma compulsão à repetição cria o efeito de estranheza, na medida em que a compulsão à repetição procede da predominância na mente inconsciente de impulsos instintuais que de tão poderosos podem prevalecer sobre o princípio de prazer. A repetição de Irene impõe a ideia de “algo fatídico e inescapável”, *algo reprimido que sempre retorna* e que produz estranheza ao operar, a um só tempo: 1) como confissão de um desejo há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do mecanismo do recalque, a saber, a fixação do desejo incestuoso a que nos referimos; 2) como acusação do imobilismo desejanste ou erótico das

personagens representado pela “estagnação de suas vidas” (PASSOS, 1986) que revela uma predominância da pulsão de morte, como oposta à pulsão de vida, denotando uma fixação em função de uma recusa poderosa frente ao princípio do prazer ou à força motriz do desejo. Tamanha é a força dessa recusa, que em seguida vêm as negativas, mais uma vez afirmando o desejo por negação. Essa passagem da narrativa nos evidencia a dimensão do estranho freudiano como relacionado aos processos do recalque e da castração, ou seja, o estranho é algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz: o *unheimlich* (estranho) é o que uma vez foi *heimlich* (familiar); “o prefixo ‘un’ é o sinal da repressão: esse lugar *unheimlich* é a entrada para o antigo ‘heim’ (lar) de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. [...] podemos interpretar esse lugar como sendo os genitais de sua mãe ou seu corpo”(FREUD, [1919] 1996).

“*Cómo no acordarme de la distribución de la casa*”, relata agora o narrador. A longa e minuciosa descrição da casa nos informa que esta é um espaço dividido por uma “*maciça puerta de roble*” que separa o pequeno espaço habitado pelos irmãos designado como “*esta parte de la casa*” ou “*nuestro lado*” e o resto da casa, designado como “*la parte más retirada*” ou “*el otro lado de la casa*”.

Passos (1986), Gebra e Moraes (2009) e Villac (2010) em suas análises sobre o conto “*Casa Tomada*” fornecem uma análise contundente desse espaço dividido da casa com a maciça porta de carvalho ao meio, realizando uma analogia que se faz evidente com a primeira tópica freudiana, para a qual o próprio psicanalista realiza uma metáfora espacial a fim de conceber o funcionamento dos sistemas consciente (pequena sala de recepção), pré-consciente (guarda ou censor no limiar das duas salas) e inconsciente (grande salão de entrada) (FREUD, [1916-17] 1996, p. 302). Não aprofundarei nessa temática, até por já ter sido analisada com maestria pelos autores referidos. Porém, retenhamos dessas análises a percepção de que o espaço dividido da casa entre o lado pequeno no qual os irmãos habitavam, “*el nuestro lado*”, “*apenas para moverse*”, e o lado profundo e *dito* silencioso, “*el otro lado*”, de silencioso não tem nada, parecendo que tem muito a dizer: como destaca

Villac (2010), no lugar do guarda de Freud (que impede que impulsos mentais inconscientes cheguem a consciência, reprimindo-os) temos, em Cortázar a porta de carvalho, “*la puerta de roble*” que, conhecida por sua resistência, representa aqui a obstinação dos irmãos em zelar pelo silêncio e, por meio de uma limpeza sisifística, guardar um “não-lugar para o fora de lugar nessa casa dominada por atos repetitivos”, conforme expressão de Villac (2010, p. 77). Quem sabe mantendo-se no “espaço habitável” (PASSOS, 1986, p. 19) e não ouvindo “*el outro lado*”, pela falta de quem a escute, o que representa Casa Tomada cesse de insistir em dizer Outra coisa. Segue a passagem do conto:

Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora; apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble como se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa.

Conforme analisa Villac (2010):

[...] a principal atividade compartilhada pelos irmãos é a faxina. A maneira minuciosa e ritualística com que se dedicam à limpeza da casa – um obsessivo e eterno retorno ao *status quo* – dá indícios de sua determinação em impedir que qualquer coisa perturbe aquele ambiente de aparente segurança. Aparente porque sem trégua: como nos informa o narrador, o pó insiste em voltar a se depositar sobre os móveis e penetrar pelas brechas disponíveis (VILLAC, 2010, p. 78).

Acrescentamos à citação da autora a marca que aparece no texto e que evidencia a insistência de uma Outra coisa, de um Outro desejo, enquanto o que justifica a ação persistente, obstinada dos irmãos: a limpeza se deve ao esforço repetitivo dos habitantes (os irmãos) e “*da trabajo*” e não à Outra coisa que quer invadir, romper com o imobilismo do desejo das personagens. Nesse

sentido, também anunciamos aqui, para depois aprofundar a importância que tem a incidência na narrativa do conto dos sonhos e das insônias das personagens.

Enquanto o narrador esquentava um mate na cozinha, eis que na narrativa cortázeana Casa Tomada se faz ouvir:

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un abogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tire cuenta la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pava, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

- Tive que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

- Estás seguro?

Asentí.

- Entoces – dijo recogiendo las agujas – tendremos que vivir en este lado.

Retomamos aqui o que outrora, na ocasião da primeira aparição da expressão “antes que fosse demasiado tarde” interpretamos: o acontecimento perturbador dos sons ouvidos pelo narrador irrompe, mas sem ser tratado como tal em sua bizarrice, como coloca Villac (2010), na medida em que essa expressão retoma o efeito de que as personagens estavam à espera de algo perigoso, e ao mesmo tempo desejado, que estava em por vir, até que aconteceu: “*han tomado parte del fondo*”. Reparemos que em seguida ao narrador amedrontado agir passivamente ou sem curiosidade (como se já soubesse o que vinha do outro lado) e se lançar contra a porta e a trancar para maior segurança, ele termina de fazer seu mate, num ato contemplativo ou resignado diante do que parece que já estava de certa forma anunciado. E quanto a Irene, ao ser comunicada pelo narrador, levanta seus “*graves ojos cansados*” (de

esperar?) deixando o tecido e as agulhas do tecer e destecer caírem, desativando a espera por um instante, para depois recuar, recolhê-los do solo e sentenciar a continuidade fantasmática: “*Entonces, tendremos que vivir en este lado*”.

É espantoso ver como a normalidade aparentemente volta se instalar na narrativa e na vida das personagens, como sintetizam Gebra e Barros (2009):

Esse rápido momento de perturbação é substituído novamente pelos elementos que caracterizam [a rotina diária]: ‘Irene se acostumou a ir comigo a cozinha e a me ajudar a preparar o almoço’. Tudo volta ao estado inicial. Embora as personagens sintam falta de objetos esquecidos na ‘parte tomada’ da casa, estabelecem novas rotinas e passatempos. Irene passa a ter mais tempo para tecer e o narrador substitui os livros de literatura francesa que ficaram na parte tomada pela coleção de selos de seu pai. Optam a não pensar: ‘estávamos bem, e pouco a pouco começávamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar’ (GEBRA e BARROS, 2009, p. 384).

Porém alguns traços nos indiciam que houve a produção de efeitos, e não o mero restabelecimento. Dentre outros, ressaltamos: Irene passa a tecer mais, o que nos deixa a impressão de uma sobrecarga de trabalho para manter o imobilismo desejante – guardando ou enterrando mais echarpes e mais pulôveres nas gavetas sob a proteção de naftalina, imagem esta que Villac (2010) interpreta brilhantemente como o ato cuidadoso e secreto de guardar (ou enterrar) seu desejo de ser mulher, desejável e desejada -; o narrador passa a “*revisar las estampillas de papá*”, o que podemos interpretar como um ato do narrador de revisitar ou uma revisar as marcas (selos e carimbos) da operação paterna, indicidas como não tão mais marcadas pela agressividade, já que pela primeira vez no conto aparece alguma diversão “*cada uno em sus cosas*”, em oposição à austera e séria rotina das ocupações diárias; e por último e mais importante, há a declaração de que Irene e o narrador estavam bem e começaram a viver sem pensar: “*Se puede vivir sin pensar*”.

Nesse momento da narrativa, Cortázar abre um longo parênteses para falar dos sonhos e das insônias das personagens. Os parênteses aí assumem uma função narrativa específica de romper, ou de estar em ruptura, apartado da normalidade ou do bem estar doméstico que se restabelecia pela escritura. Os parênteses reservados ao universo onírico e às insônias das personagens nos confessam, novamente, que é de Outra coisa que se trata, é Outra coisa que insiste, à revelia: para Freud, sonhar está ligado à realização dos desejos, logo, a insônia denuncia uma resistência a esta realização. Como pontua Passos (1986, p. 17):

Elementos à margem do cotidiano simulado que construíram, merecem um discurso, de igual forma simulado e à margem, para evitar – como na passagem do pulôver terminado e jamais repetido – o escândalo da revelação do desejo impossível e da espera dominante (pulsão de morte).

Como questiona Villac (2010) se eles conseguem viver sem pensar e evitando os ruídos da Casa Tomada, não podem viver sem sonhar. Na nossa mirada, Cortázar nos traz exatamente esse jogo entre desejo (sou onde não penso = no sonho) e Lei (inacessível ou impossível do desejo) sob a insígnia do Nome da casa, Casa Tomada. Com efeito, Casa Tomada é a representante do interdito, é a figura ficcionada da Lei da proibição do incesto, para que tão somente possa mediar a fundação do desejo, enquanto desejo de transgredi-la: *a enunciação da Lei inclui o desejo de transgressão da lei*, conforme sintetiza Dufour (2005). Em outras palavras, a operação do Nome-do-pai, aqui suportada segundo nossa interpretação do realismo fantástico da função paterna em Casa Tomada, ao criar o limite do desejo (que gera antipatia, sentimento de injustiça nas personagens), cria o desejo de um mais além que estava à espera e agora *deve* ser singularmente ficcionado pelos sujeitos, o que potencialmente promove a verdadeira liberdade do desejo. Segue a passagem final do conto:

No nos mirámos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte, pero siempre sordos a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos in el zaguán. Ahora no se oía nada.

- Han tomado esta parte – dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

- Tuviste tiempo de traer alguna cosa? – le pregunté inútilmente.

- No, nada.

Estábamos com lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tire la llave a la alcantarilla. No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

Logo, a segunda vez em que Casa tomada insiste em vociferar, e as personagens saem em fuga, trancando a casa e *jogando a chave fora*, nossa interpretação corre de forma diferente, embora no caminho ao lado e não à contramão, das visitadas nesse estudo, a saber, Passos (1986), Gebra e Moraes (2009) e Villac (2010). Estas de forma geral apontam somente o lado legiferador/interditor da casa e a fuga das personagens como restrita à “angústia e perda” diante do inteiro domínio deste inquietante ‘outro’ que é a casa (PASSOS, 1986). O que é aí interpretado como fuga ou recusa da erupção dos complexos recalcados, nós interpretamos como a atividade/operação de Casa tomada tal como a da função paterna em psicanálise, e a fuga dos irmãos como a esperada (e não por isso menos dolorida, angustiada e lastimada) *ação no caminho de perder*. Com isso dizemos que Casa tomada é injuntiva a uma ação: expulsou ou forçou a ação dos irmãos para saírem do imobilismo desejante, separou-os da fixação primordial a um desejo proibido que finalmente *deixam ali trancado*, inacessível, agindo para o perder, pois do outro lado não trouxeram nada e Irene finalmente deixa

cair o tecido, sem sequer olhá-lo (o que ilustra a resignação a um espaço para o não-saber o que se deseja, numa casa que antes não tinha lugar para o fora de lugar). Lançando-os à rua, o espaço de Casa Tomada é substituído pelo do mundo, espaço este sim grandioso e imprevisível e diante do qual os irmãos terão de se a ver com seu desejo (com sua falta), *errando* à medida de seus desejos singularmente ficcionados.

Casa tomada rompeu com o imobilismo desejanter das personagens e empurrou para a ação os que esperam ou, em termos psicanalíticos, as personagens a partir daí só poderão se relacionar com esse *objeto perdido ou desejo recalado* por meio de um fantasma, por meio da metonímia da cadeia significante: é em função desse vazio, dessa perda que o desejo se moverá, conforme afirma Sarti (2011) - em relação a isso, podemos notar, acompanhados de Gebra e Barros (2009), que desde o primeiro momento em que no conto as vozes irrompem, na narrativa aparecem os diálogos das personagens, o que indicia uma intensificação da atividade significante de associar, de falar, de produzir cadeia.

Com isso, reiteramos que a função paterna na dialética edipiana é portar a Lei que vem, justamente, simbolizar o interdito da mãe, do incesto e forçar a criança a construir um novo saber sobre esse objeto primordial perdido (recalado) que, por sua vez, não corresponda a ser ela, a criança, o falo da mãe (tão somente objeto de resposta à bocarra de crocodilo da mãe, como anteriormente mencionado). É em função desse novo saber que o sujeito vai descobrir seu lugar na cadeia significante, marcado por um saber cuja *chave está com o Pai*. Como afirma Dör (1994, p. 41): “[...] a falta significada pela intrusão paterna é justamente o que assegura ao desejo sua mobilização em direção à possibilidade de uma nova dinâmica para a criança”: a de que seu próprio desejo e suas possibilidades de ‘preenchimento’ podem ser simbolicamente realizados.

Essa convocação à atividade desejanter de simbolizar, de produzir um saber-fazer com a falta-de-saber-o-que-se-deseja (SARTI, 2011) que, segundo interpretamos, Casa Tomada representa em sua ação sobre as personagens

rompe com o registro repetitivo das ocupações da vida cotidiana dos irmãos, nas quais era simulado um não poder de ação, uma impotência curvada e incessante das personagens, obrigando-os a substituir *as coisas necessárias* (que já indiciavam assim não ser) pela atividade criativa de atribuir sentido, pela atividade de subjetivar a falta, pois “*ya era tarde ahora*”.

Para finalizar, interessante notar o recurso final de Cortázar ser a ironia do narrador. Há uma certa gozação, uma quebra com o tom sério da narrativa que parece-nos dirigir-se ao leitor conduzido a um “lugar de desconforto ligeiramente familiar” (VILLAC, 2010, p. 83) desde o qual é mostrado que “a solução do mistério é sempre inferior ao mistério”, como disse Jorge Luis Borges. Ou seja, “*Casa tomada*” nos lembra a todos nós que é do cotidiano naturalizado e da esterilidade da rotina que viceja as possibilidades de uma inquietante estranheza, no que esta nos reenvia aos possíveis de nosso desejo: é dessa Outra coisa que, já que impossível, é contingente em nós de que nos dá notícias o realismo fantástico de Cortázar, tornando-o sempre perturbador, desestabilizador do claustro de uma mesmice de nós mesmos. Podemos notar que tanto a psicanálise freudiana e lacaniana, quanto a literatura de Cortázar operam por uma destruição das fronteiras entre realidade e fantasia: é a fantasia quem estrutura a realidade; a própria realidade da empiria, do cotidiano e de nós mesmos tem estrutura de ficção, não sendo da ordem da necessidade ser fixada. Retomando a epígrafe desta análise, a saída ou o desejo sempre esteve ali à distância de um salto a ser dado. Isso abarca o valor literário e, porque não, singular e político do “revés fantástico” cortázeano como potencial, e não prescritivo, produtor de efeitos subjetivos estranhamente familiares que giram em torno de “*algo que lava de los momentos en que no ocurre nada más que lo que ocurre todo el tiempo*”, para terminar com Cortázar em seu texto *Hay que ser realmente idiota para (s/d)*.

Referências

BELLEMIN-NOËL, J. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo** (1942). Disponível em: http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/c lle000131.pdf Acesso em: 06/03/2014.

CORTÁZAR, J. **Casa tomada** (1946). In: _____. **Bestiario** (1949). Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/Cortazar/Bestiario.pdf> Acesso em: 06/03/2014.

_____. **Hay que ser realmente idiota para**. Disponível em: <http://www.literaberinto.com/cortazar/haqueserealmenteidiota.htm> Acesso em: 06/03/2014.

DÖR, J. **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

_____. **Estruturas e clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Taurus, 1994.

DUFOUR, D.-R. **A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

FREUD, S. Conferências introdutórias sobre psicanálise. Parte III. Teoria geral das neuroses (1916-17). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira, Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O estranho (1919). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A negativa (1925). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GEBRA, F. M.; BARROS, T. S. de O duplo espacial em “Casa Tomada”, de Julio Cortázar. In: **CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**. Maringá: Anais do 3º CELLI Maringá, 2009, pp. 380-387.

LACAN, J. **O seminário, livro 5: As formações do inconsciente** (1957-58). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **O seminário, livro 7:** A ética na psicanálise (1959-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. **O seminário, livro 17:** o avesso da psicanálise (1969-70). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

PASSOS, C. R. P. **O outro modo de mirar:** uma leitura dos contos de Julio Cortázar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PEINADO, J. C. **Cuentos hispanoamericanos del siglo XX.** Navarra: Anaya, 2004.

PERRONE-MOISÉS, L. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro.** São Paulo: Martins Fontes, 1982.

SARTI, M. M. **Para além dos objetos:** as (de)formas do inconsciente no discurso publicitário e a formação de uma língua objeto. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2011.

VILLAC, L. Topografia e dinâmica na Casa Tomada. **Lat. Am. Journal of Found Psychopath Online**, São Paulo, v. 7, n° 2, p. 75-85, nov. de 2010.

A literatura fantástica e o cubo de Necker: um encontro com o estranho

Paula Chiaretti

“[...] desejavas pintar as imagens íntimas com todo o seu vivo colorido, com suas luzes e sombras, mas lutavas em vão para encontrar as palavras com que te expressar? E te sentias como se tivesses de condensar a totalidade dos fatos ocorridos, os fantásticos, os esplêndidos, os pavorosos, os jocosos, os terríveis, para que o conjunto pudesse revelar, por assim dizer, em uma única descarga elétrica. Não obstante, todas as palavras e todas as formas de comunicação mediante sons ininteligíveis pareciam descoradas e frias e inertes. [...] Mas, se como um pintor ousado, começasses a esboçar com uns poucos traços audaciosos o contorno de teu quadro interior, poderias facilmente aplicar, uma após a outra, cores cada vez mais intensas, e a multidão de variadas formas arrebataria teus amigos, e eles como tu, ver-se-iam a si mesmos no quadro proveniente da tua alma!”
(E. T. A. Hoffmann, em “O homem de areia” [1815])

A literatura fantástica se caracteriza, mais que pelos aspectos verbais, sintáticos e semânticos, por uma tentativa recorrente de “dar a ver” seu objeto. Seus escritores tendem a “colocar em primeiro plano uma sugestão visual” (CALVINO, 2004, p. 13). Nessa literatura a suscitação e descrição de imagens, no entanto, não visam somente descrever de maneira clara o ambiente e personagens, mas tem a finalidade de causar um *estranhamento*, na medida em que os traços descritos nem sempre fornecem pistas suficientes para que o leitor compreenda de qual objeto se trata.

Pode-se afirmar que o grande tema dessa literatura oitocentista é a realidade daquilo que se vê, sendo deixado a cargo do leitor acreditar ou não em seus fantasmas e aparições. Justamente por isso, suscita figuras sem solucionar as ambiguidades relacionadas às suas essência e origem, que podem ser naturais ou sobrenaturais (e mesmo infernais). Por conta disso, conta

menos o manejo de palavras e ideias abstratas que a mostraçãõ dessas visões, desses objetos ambíguos e equívocos, que exercem no leitor, justamente por seu caráter de estranheza, terror e curiosidade.

A literatura fantástica coloca o leitor diante de um objeto cuja referência não é inequívoca. É justamente por condensar traços familiares e estranhos que o objeto da literatura fantástica nos coloca, em relação à lógica formal, diante de uma escolha forçada entre o natural e o sobrenatural, engendrando uma sensação de estranheza.

Partindo disso, tomamos como objeto capaz de mostrar o acontecimento fantástico uma figura conhecida pelo nome de seu inventor, o *culo de Necker*, cujas pistas perceptivas equívocas colocam o observador, à moda do leitor do conto fantástico, diante de uma hesitação e de uma escolha entre duas possibilidades distintas de interpretação.

A literatura fantástica

O conto fantástico nasce, entre os séculos XVIII e XIX, em uma região delimitada entre a literatura e a especulação filosófica. De acordo com o Calvino (2004, p. 9), “seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda”.

Ainda que o interesse sobre uma obra se assente na sua singularidade, seria possível descrever um gênero? É a partir dessa indagação que Todorov (1970 [1981]) irá descrever a tipologia da literatura fantástica por meio da formulação de um funcionamento que atravesse todas as obras que se enquadram sob essa etiqueta, “fantástica”. Para que uma obra se torne interessante e não apenas repita o seu gênero, é preciso que ela mude algo no campo de possibilidades do gênero no qual ela se enquadra. Por isso, uma obra pode fazer parte de um gênero ao mesmo tempo em que pode ser considerada singular no seu funcionamento e aparecimento. Caso contrário,

de acordo com Todorov (1970 [1981]), tratar-se-ia de textos de “massa” ou “populares”, que apenas repetem uma mesma fórmula sem acrescentar nada.

Fica evidente então que o texto literário deve ser apreendido por meio dessa dupla perspectiva: daquilo que ele apresenta de comum ao gênero literário do qual faz parte e daquilo que o diferencia de qualquer outro texto desse mesmo gênero.

Por outro lado, a despeito da singularidade que o texto literário deva apresentar, tratá-lo radicalmente novo, seria desconsiderar a relação necessária que ele estabelece com obras que o antecederam.

De acordo com Barrenechea (1972, p. 393) “pertencem a ela [à literatura fantástica] as obras que colocam no centro de seu interesse a violação da ordem terrena, natural ou lógica e, portanto, em a confrontação de uma ou outra ordem dentro do texto, de forma explícita ou implícita”. Essa confrontação com a ordem formal e usual das coisas é o que viria a suscitar a sensação de estranheza presente em diversas obras da literatura fantástica.

O estranho

Freud irá retomar esse gênero de literatura na sua obra de 1919, “O estranho” (*Das Unheimliche*, no original em alemão), na qual discute o texto de Hoffmann, “O Homem de Areia”. Nesse texto, Freud (1919 [1996], p. 238) discute o sentimento de medo, horror e aversão como um sentimento desencadeado pela presença de um objeto “estranho”, a “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Para compreender de que maneira o estranho estabelece uma relação com o familiar, ele decide encontrar o “núcleo comum” que permite estabelecer uma distinção para as coisas “estranhas” que estão no campo daquilo que causa medo e horror ao sujeito.

Unheimlich, “estranho” em alemão, segundo Freud, é o oposto de *heimlich* (também traduzido por ‘doméstica’ ou ‘familiar’), ou seja, aquilo que não é familiar, conhecido, tenderia a produzir medo justamente por conta do

seu prefixo *não* (*un* – prefixo de negação) que indica um desconhecimento. No entanto, para o autor, a condição de novidade por si só não garantiria esse efeito de estranheza, e deveria ser acrescida alguma outra característica para que nos deparássemos com tal efeito.

Por meio de um longo excerto no qual Freud discorre sobre os diversos usos de *unheimlich* e *heimlich*, descobre-se que há dentre as diversas formas pelas quais esses dois significantes são empregados de maneiras opostas. No entanto, há um momento em que se equivalem em sentido, fazendo com que esses opostos apareçam como idênticos. Trata-se da citação do escritor alemão Karl Gutzkow: “Oh, nós chamados isso ‘unheimlich’; vocês o chamam ‘heimlich’. Bem, o que faz você pensar que há algo secreto e suspeito acerca dessa família?” (FREUD, 1919 [1996], p. 241).

Freud (1919 [1996]) irá relacionar esse sentimento de estranheza por um lado ao que chama de duplo e por outro lado a ocorrências semelhantes às quais os sujeitos tendem a dar um sentido de causalidade não-natural ou misteriosa. Exemplifica essas ocorrências e coincidências com o acontecimento recorrente de um sujeito que se depara, por exemplo, com o número 62 (endereços, quartos de hotéis, cabines de trens, etc) e a esse acontecimento recorrente pode ou não atribuir algum sentido ‘supersticioso’. De certa maneira, essa atribuição de uma lei que rege esses acontecimentos tem como finalidade atenuar o sentimento de estranheza, conferindo-lhes um sentido inteligível. A ciência e a supressão do maravilhoso conferem a esses acontecimentos um sentido que suprime seu caráter de estranho e fantástico.²⁵

Para Freud (1919 [1996], p. 308),

[...] qualquer um que se tenha livrado, finalmente, de modo completo, de crenças animistas será insensível a esse tipo de sentimento estranho. As mais notáveis coincidências de desejo e realização, a mais misteriosa

²⁵ Vale notar que Freud e Todorov utilizam o significante ‘estranho’ de maneiras distintas. Enquanto para o primeiro no ‘estranho’ estamos diante de algo inexplicável, no segundo trata-se justamente de uma tentativa de cercamento de sentido do acontecimento fantástico.

repetição de experiências similares em determinado lugar ou em determinada data, as mais ilusórias visões e os mais suspeitos ruídos – nada disso o desconcertará ou despertará a espécie de medo que pode ser descrita como ‘um medo de algo estranho’.

O estranho torna-se uma categoria especial do familiar. Há no estranho um sentimento de incerteza a cerca do objeto. No caso da obra “O homem de areia”, de Hoffmann, a incerteza incide sobre alguns dos objetos com os quais Natanael, o personagem principal do conto, se relaciona, a saber, Clara, Olimpia, Coppola, Coppelius e o Homem de Areia.

Nesse conto, a mãe de Natanael, em algumas ocasiões, durante as quais demonstrava grande apreensão, mandava as crianças para a cama mais cedo alegando que a chegada do pavoroso Homem de Areia se aproximava. Certa vez, movido pela curiosidade, Natanael se esconde no escritório do pai para ver a chegada de tal figura que, com efeito, correspondia à do advogado amigo de seu pai, Coppelius. O fato de tratar-se de alguém conhecido, no entanto, não atenua o efeito de terror, mas sim o acentua. Daí também a sustentação da hipótese freudiana de que há no estranho e no fantástico algo de bastante familiar.

O que se destaca para nós é o caráter equívoco que esse objeto carrega. Poderíamos inclusive recorrer a um processo do inconsciente para tentar abordá-lo: a *condensação*, o mecanismo inconsciente que se caracteriza pela fusão de diferentes conteúdos ideativos em um mesmo objeto. A presença da combinação de mais de uma imagem em uma só é o que iremos abordar também mais a frente a partir da mostraçãõ do cubo de Necker.

À condensação podemos relacionar o processo metafórico, pois justamente o que está em jogo nesses casos é uma substituição significativa. No conto de Hoffmann, essa substituição se ilustra pela descoberta de que o Homem de Areia seria também o advogado e amigo do pai. Ainda que se tratasse de alguém com quem o convívio o tornasse familiar, ao ocupar o lugar do significante Homem de Areia, agrega a si um valor de terror. A

condensação entre o terror e a familiaridade seria o que vem a causar o efeito relacionado ao que Freud chama de ‘estranho’.

Sonho e realidade

Citado também por Todorov (1970 [1981]), em “Le diable amoureux”, de Cazotte, Álvaro, o narrador e personagem principal, e possivelmente juntamente ao leitor se perguntam sobre a origem da personagem Biondetta com quem Álvaro vive há tantos anos. À suspeita de que se tratasse de um espírito maligno, Biondetta responde ser uma Sílfiide, um gênio do ar da mitologia céltica e germânica. É então que surge no personagem Álvaro um estado de incerteza e dúvida acerca da realidade que o cerca.

Mil graças se derramavam no rosto, a ação, o som da sua voz, acrescidas ao prestígio da narrativa interessante. Eu não concebia nada que ouvia. Mas o que havia de concebível na minha aventura? Tudo isso me parece um sonho, eu me dizia; mas a vida humana seria outra coisa? Eu sonho com coisas mais extraordinárias que outros, e isso é tudo. [...] O homem é uma mistura de um pouco de lama e água. Porque uma mulher não seria feira de orvalho, de vapores terrestres e de raios de luz, de restos de um arco-íris? Onde está o possível?... Onde está o impossível? (CAZOTTE, 1772 [2002], p. 61, tradução nossa).

Percebe-se aqui, no personagem Álvaro, uma vacilação entre duas interpretações distintas.

Segundo Todorov (1970 [1981]), o coração do fantástico está na hesitação entre verdade e ilusão, realidade ou sonho. O acontecimento da literatura fantástica encontra obstáculos ao tentar ser explicado pelas leis “naturais” e empíricas.

Quem percebe o acontecimento *deve optar por uma das duas soluções possíveis*: ou se trata de uma ilusão dos

sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por *leis que desconhecemos*. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que *se escolhe uma das duas respostas*, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a *vacilação* experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1970 [1981], p. 15, grifos nossos).

O acontecimento da literatura fantástica pode ser interpretado a partir de duas matrizes distintas de explicações, uma natural e uma sobrenatural. É a possibilidade de hesitar entre uma e outra que engendra o sentimento de fantástico. Consequentemente, a supressão da hesitação põe fim ao fantástico. No caso da explicação por meio das leis naturais, estaríamos de volta ao terreno do comum, e no caso da escolha por leis sobrenaturais, caímos no mundo do maravilhoso, no qual existe a aceitação do inverossímil e daquilo que não encontra explicação no mundo natural.²⁶

Há então em um primeiro momento, diante do acontecimento fantástico, uma hesitação e posteriormente uma opção por uma das interpretações possíveis. É por isso que aproximamos esse acontecimento estético (logo, relacionado aos sentidos) à apreensão perceptiva do Cubo de Necker, um cubo cujas pistas equívocas nos forçam a uma escolha.

²⁶ Vale ressaltar que leis naturais e mundo natural são construções sociais baseadas na realidade empírica que por sua vez também só pode ser apreendida por meio das abstrações que a constroem (cf. LEVI-STRAUSS, 1958).

O Cubo de Necker²⁷

Convocamos, portanto, esse objeto forjado pelo matemático Necker como possibilidade de mostraçãõ dessa literatura fantástica e seus objetos de traços equívocos:

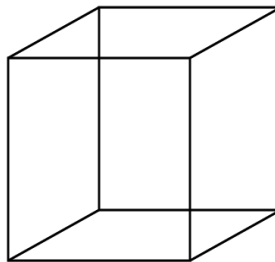


Figura 1 - Cubo de Necker

O cubo é uma estrutura tridimensional, no entanto, chamamos de “cubo” de Necker essa representação bidimensional (Figura 1) de um cubo. A apreensão de um objeto dotado de profundidade fica, nesse caso, a cargo do observador dada a ausência dessa terceira dimensão no suporte da representação (que conta apenas com largura e altura).

A consequência da ausência de uma apresentação de pistas de profundidade é uma perspectiva equívoca. Podemos tomar essa representação de cubo a partir de duas perspectivas diferentes e excludentes. A despeito de se tratar de um mesmo objeto, há uma descontinuidade radical entre as duas perspectivas. Conclui-se daí que há uma escolha e um consentimento por parte do observador.

²⁷ Agradecimento especial a Thiago Souza Paim, matemático e mestrando em Modelagem computacional - Matemática aplicada, pela Universidade Estadual de Santa Cruz que é atualmente professor auxiliar da Faculdade de Tecnologia e Ciência e professor substituto na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, pelos esclarecimentos imprescindíveis acerca do Cubo de Necker.

A falta de pistas de profundidade, que conferem ao cubo um caráter equívoco e uma dupla leitura, pode ser tomada aqui como análoga à estranheza que o objeto da literatura fantástica fornece ao seu leitor. No entanto, esses dois se distinguem pelo fato de que enquanto na literatura fantástica o efeito de estranheza se assenta na vacilação entre uma e outra interpretação, sendo necessária a hesitação para que a resolução que pende para um ou outro sentido seja suspensa, no caso do Cubo de Necker estamos sempre diante da escolha de uma das duas perspectivas possíveis. Isso porque a escolha de uma exclui radicalmente a escolha da outra. Basta observar o Cubo para entender que para que passemos de uma a outra interpretação é preciso abandonar por completo a anterior, fazendo com que a imagem mental tridimensional inferida do plano seja apagada para dar lugar à segunda interpretação possível.

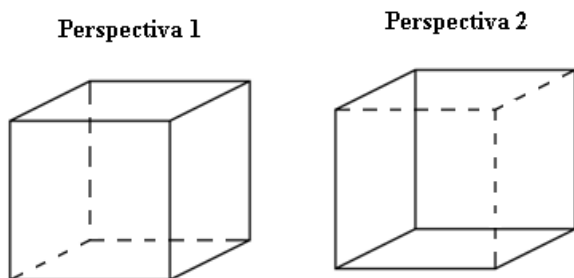


Figura 2 - Duas possibilidades de apreensão do cubo

Segundo Skiabine (1993, p. 118, tradução nossa): “essas duas posições do sujeito se excluem mutuamente; há descontinuidade radical de um a outro; entre os dois, nenhum lugar para o sujeito, é um entre-dois insustentável, um efeito de *afânise* do sujeito que apreende o corpo”.

De maneira análoga, supomos a partir de então que também na literatura fantástica há um consentimento e uma escolha por parte do leitor sobre o objeto que exerce tal fascinação sobre aquele.

Olimpia, para Natanael, é uma mulher misteriosa a quem ele dirige sua vontade e curiosidade. Entretanto, para seus amigos, desde o princípio, Olimpia é uma invenção do físico Spallanzani, um autômato. A divisão do leitor entre as duas interpretações oferece à obra seu caráter de fantástico, de horror e de estranheza. Não se trata de uma tomada de posição, mas sim de um entre-lugar, uma divisão. É preciso que para que o efeito de fantástico seja mantido que seja suspensa essa decisão e mantida a indecisão.

Já em “O homem de areia”, estamos diante, a princípio, de uma narrativa formada por uma série de cartas entre Natanael, Lotario e Clara. Justamente por contar com o ponto de vista do personagem principal que compõe as imagens enigmáticas de Coppola/Coppelius/O homem de areia (personagens ambíguos e frequentemente coincidentes) estamos diante do fantástico. No entanto, cessadas as missivas, um narrador, amigo de Natanael, se põe a contar o que se sucede posteriormente, dando ao conto um caráter realista.

Esse narrador começa a contar uma outra história, a do enamoramento de Natanael com Olimpia, a filha do seu professor e físico Spallanzani. Encanto que, aliás, se inicia quando, utilizando a luneta vendida por Coppola, Natanael consegue ver pela janela do seu quarto que Olimpia, sentada à mesa como sempre, tinha um “lindíssimo rosto. [...] Somente seus olhos pareceram estranhamente parados e mortos. Mas, olhando mais detida e cautelosamente pela luneta, teve a impressão de que nos olhos de Olimpia brotavam úmidos raios de luar” (HOFFMANN, 2004 [1815], p. 69).

Nesse ponto do conto estamos diante da hesitação do personagem entre uma ou outra perspectiva e por conta disso, nos encontramos no coração do fantástico, em seu equilíbrio. No entanto, após um longo período de encantamento por Olimpia, Natanael finalmente esse se dá conta da verdadeira natureza daquela: “Natanael ficou estupefato. Tinha visto claramente que, em vez de olhos, havia duas negras cavidades no pálido rosto de cera de Olimpia; era uma boneca sem vida” (HOFFMANN, 2004 [1815], p. 77).

Aqui estaríamos em contato com a categoria de fantástico que Todorov (1970 [1981]) compreende como estranho-puro, uma vez que encontramos finalmente uma explicação racional aos acontecimentos (ao menos aqueles relacionados à personagem Olímpia).

Já dissuasão sobre coincidência entre Coppelius e Coppola, já que cada um conta inclusive com uma origem distinta, o primeiro é alemão e o segundo italiano, é suspensa ao final do conto. Nesse momento, é narrado o desencadeamento da loucura (demência) no personagem principal por conta da aparição de Coppelius, ao final do conto, em meio à multidão enquanto Natanael, já recuperado de seu estado de alteração de consciência, passeava com sua noiva Clara no alto da torre da prefeitura. Por conta disso, é retomada a hesitação para o leitor sobre a verdadeira natureza de Coppelius/Coppola/O Homem de areia, ratificando o sentimento de fantástico.

Lá de cima, a noiva avista um “pequeno arbusto cinzento” e exclama “Que esquisito, parece estar vindo em nossa direção”. Ao tomar a luneta e observar, Natanael vê Clara que estava em frente à lente e retorna a seu estado de delírio tentando matá-la. Salva pelo irmão, é Natanael que se atira da torre ao avistar de lá de cima Coppelius que profetiza para os que estão próximos dele: “Ora, esperem, ele vai descer por conta própria” (HOFFMANN, 2004 [1815], p. 80-81).

Nesse momento, suspendem-se as interpretações racionais e estamos novamente frente a uma hesitação na compreensão de que se trata essa figura ambígua e equívoca do advogado cuja simples apreensão visual causa tamanha desorganização ao herói do conto.

Entretanto, saber, ao final das contas, que Coppelius, Coppola e o Homem de areia são a mesma pessoa não nos atenua o sentimento de estranheza, de maneira que a resolução intelectual é insuficiente para debilitar o fantástico nesse caso.

Essa possibilidade de escolha, tanto no caso da literatura fantástica quando no caso do cubo de Necker só se dá por conta de uma ausência de

representação completa da realidade. Há algo que escapa e que fica a cargo do observado/leitor para que tenha seu sentido completado. No caso do cubo de Necker, a representação bidimensional garante esse equívoco e a hesitação seguida da escolha excludente. No caso do conto, é justamente a condensação entre as duas interpretações possíveis que causa a estranheza e o efeito de fantástico.

Referências

BARRENECHEA, A. M. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica, **Revista Iberoamericana**, jul-set 1972, pp. 391-403.

CALVINO, I. Introdução. In: _____. (org.) **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CAZOTTE, J. **Le diable amoureux** (1772). Version électronique, 2002.

FREUD, S. O 'Estranho' (1919). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (V. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-273.

HOFFMANN, E. T. A. O homem de areia (1815). In: CALVINO, I. (org.) **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-81.

LEVI-STRAUSS, C. **Anthropologie structural**. Paris: Plon, 1958.

SKRIABINE, Pierre (1993) Clinique et topologie: le défaut dans l'univers, **La Cause Freudienne: l'énigme & la Psychose**, nº 23. Paris: Publication de l'ÉCF, 1993. P.117-133.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Transexualidade: corpo e discurso no curta-metragem “Joelma”, de Edson Bastos

Ricardo Amaral

Nilton Milanez

Assim que nascemos, nosso sexo é revelado. Somos menino ou menina. Nosso gênero determinará se viveremos num mundo azul ou rosa. Ao longo dos anos, a maioria de nós se adapta ao gênero sexual. Meninas usam vestidos e brincam de boneca, e os meninos, calças e caminhões. Mas para alguns, o que têm entre as pernas, não condiz com o que têm entre as orelhas. Eles afirmam que nasceram no corpo errado, ou seja, não percebem o corpo físico em sintonia com o psíquico. Para além dessas questões sociais e cotidianas, distanciando-se desse sujeito empírico, esse estudo investiga o lugar discursivo do sujeito transexual na nossa história, esse sujeito que afirma ter nascido no corpo errado, buscando nas noções foucaultianas de corpo e discurso, modos de pensar a construção para a noção da transexualidade.

Ao falar em corpo, é preciso apontar para qual corpo se fala. Aqui, não interessa o corpo biológico, mas o que chamamos de corpo discursivo, alicerçado na noção problematizada por Milanez, o qual afirma que,

para estarmos diante de um corpo discursivo não basta nos depararmos com práticas do fazer do nosso dia-a-dia. Precisamos focalizar a existência material desse objeto que denominamos corpo, em consonância com suas formas e carnes por meio da representação sob a qual o identificamos. Para tanto, precisamos considerar esse corpo do qual falamos, colocando em evidência a sua existência histórica, o seu status material, reafirmando o questionamento foucaultiano “quem fala?” (FOUCAULT, 2000, p. 57) no momento de olharmos para nossos invólucros corporais. (MILANEZ, 2009, p. 2015).

“Joelma” é um curta de ficção, do diretor baiano Edson Bastos, baseado na história de uma das primeiras transexuais da Bahia. Uma vida marcada por conflitos, pelos quais o corpo e a busca por um governo de si aparecem em primeiro plano. As imagens, no nível narrativo, retratam, passando pelas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, a expulsão de Joel da sua casa no interior da Bahia e sua ida para Salvador. Lá, faz sua cirurgia de Redesignação Sexual (mudança do corpo-homem em corpo-mulher). Passa a ser conhecida como Joelma, retorna para a cidade natal com seu companheiro e vê sua vida se transformar após se envolver no assassinato do responsável por matar seu companheiro. É presa e absolvida no julgamento.

A partir da sinopse apresentada, podemos pensar, na prática do cotidiano, que a transexualidade refere-se à condição do sujeito que possui uma identidade de gênero diferente da designada ao nascimento, tendo o desejo de viver como sendo do sexo oposto. Tomamos aqui a noção de prática do historiador Paul Veyne (1998, p. 127), quando diz que:

A prática não é uma instância misteriosa, um subsolo da história, um motor oculto: é o que fazem as pessoas (a palavra significa exatamente o que diz). Se a prática está, em certo sentido, "escondida", e se podemos, provisoriamente, chamá-la "parte oculta do iceberg", é simplesmente porque ela partilha da sorte da quase-totalidade de nossos comportamentos e da história universal: temos, frequentemente, consciência deles, mas não temos o conceito para eles. (VEYNE, 1998, p. 127).

Veyne afirma, como podemos ver, que a prática cotidiana está relacionada com o fazer diário das pessoas, mas sem possuir a definição desses fazeres. O curta-metragem faz a construção do fazer de Joelma através da montagem da sequência dos planos. Durante as quatro décadas retratadas no filme, Joelma tem seu corpo imerso nas práticas do cotidiano, numa busca pela (re)afirmação do seu corpo transexual. No entanto, qual a razão por trás desta necessidade de (re)afirmação do corpo?

Segundo Milanez (2009, p. 218), “vivemos, portanto, um corpo que se adapta às moralidades de nosso tempo, necessidades que vêm por meio de técnicas impostas pela sociedade no quadro das resistências empenhadas pelos sujeitos.” Referente a isso, Milanez diz que

[...] isso me faz repetir mais uma pergunta de Foucault (1985, p. 148)²⁸, “De que corpo necessita a sociedade atual?” Poderia dizer que o corpo do qual necessitamos é aquele corpo que foge às disciplinas para viver seus prazeres e paixões. No entanto, também sabemos que não podemos dizer qualquer coisa em qualquer lugar, que não podemos fazer tudo o que queremos sem seguir os rituais dos lugares e das relações entre os sujeitos. (MILANEZ, 2009, p. 218)

Levando em conta estas premissas sobre a necessidade sobre o corpo, o corpo transexual emerge das tramas da história. Ao mesmo tempo em que esse corpo-sujeito busca o prazer, transformando seu corpo biológico em outro corpo, o mesmo encontra-se mergulhado na disciplina de uma política do corpo. Posto isto, podemos colocar em relevo duas noções importantes para pensarmos o corpo discursivo da transexualidade, as quais iremos discutir a seguir: 1) corpo no campo epistêmico discursivo; e 2) política de corpo. Mas como analisar essas questões do corpo discursivo e da disciplina no currametragem? O método de análise fundamenta-se no pensar as formas de encadeamento e sucessão (FOUCAULT, 2008), a partir das sequências extraídas em fotografias.

Breve análise de uma sequência: disciplina e política do corpo

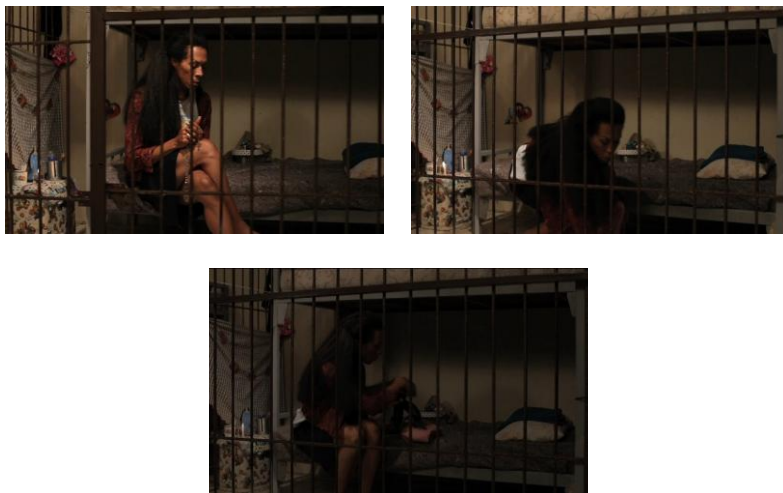
A importância da sexualidade, para Foucault, radica em que o sexo situa-se no ponto em que se cruzam o eixo das disciplinas e o eixo da política

²⁸ FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

do corpo (CASTRO, 2009). É esse cruzamento que iremos tomar como bússola para compreensão do corpo na transexualidade.

Para Foucault (1987, p. 119), em seu texto “Vigiar e Punir”, a disciplina pode ser pensada como “um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos”. O poder disciplinar deve manter-se na invisibilidade para funcionar, pois que a sua invisibilidade ressalta a visibilidade daqueles que a ele se sujeitam, de modo que a sua eficácia é constante e permanente (POGREBINSCHI, 2004).

Tomamos a seguir uma seqüência de fotogramas do curta-metragem “Joelma” que nos propomos analisar.



Seqüência de fotogramas do curta-metragem “Joelma”. Cena em que a personagem encontra-se presa aguardando julgamento.

Os três fotogramas apresentam a personagem principal Joelma presa e aguardando julgamento por conta do assassinato cometido por ela. A narrativa do curta-metragem mostra essa seqüência logo no início do filme. Imerso numa descontinuidade, a seqüência que “justifica” a prisão de Joelma será mostrada no final. Ela mata o assassino do seu marido.

Ancorado na teoria do cinema, verificamos a utilização de um *travelling* nesse instante do curta-metragem, movimento de câmera que Dubois (2004, p. 185) define como o “plano-feito-viagem”; “movimentos que são os da vida, do olhar do homem sobre o mundo em que ele se move: avançar, recuar, subir, descer, deslizar lateralmente, escutar, acompanhar.” Discursivamente, podemos pensar o *travelling*, no contexto da história de uma transexual, como um deslizamento do sujeito na sua transformação do corpo e da alma! Especificamente, a sequência em destaque mostra o sujeito encarcerado e a câmera desliza da esquerda para a direita marcando o lugar do olhar de quem está livre e pode caminhar olhando o sujeito que está preso, disciplinado.

Já para Foucault (1987), a prisão exerce uma disciplina intermitente. O sujeito está completamente entregue à disciplinarização com a total privação da liberdade. Ao falar em liberdade, associamos esse conceito à transexualidade que entendemos como uma busca pela liberdade do corpo. Por sentir-se preso num corpo que não lhe pertence, o sujeito transexual busca o auxílio da medicina e saberes afins para alcançar o objetivo de libertar-se através da transformação do corpo biológico. Mesmo após o encontro com uma liberdade do corpo, por ter realizado a cirurgia de redesignação sexual, Joelma volta a ter seu corpo preso, encarcerado na regularidade de sua história.

Prosseguindo com a noção do cruzamento dos eixos das disciplinas e da política do corpo para compreensão da sexualidade, e conseqüentemente da transexualidade, abordaremos agora a noção de política do corpo.

A disciplina e a política do corpo, afinal, sobrepõem-se e superpõem-se constante e incessantemente. Entendemos a política do corpo não como algo individual, mas pelo contrário, entendemos como uma ação sobre a coletividade. Não intervém, no seu corpo, como faz o poder disciplinar; ao contrário, intervém exatamente naqueles fenômenos coletivos que podem atingir a população e afetá-la (POGREBINSCHI, 2004).

Apresentamos agora mais uma sequência de fotogramas para análise.



Sequência de fotogramas do curta-metragem “Joelma”. Cena em que Joelma faz a cirurgia de Redesignação Sexual.

Essa sequência faz parte das primeiras imagens do curta-metragem. A narrativa apresenta a cirurgia de Redesignação Sexual, o momento em que Joelma busca a adequação do seu sexo com o gênero feminino. Nos três fotogramas temos o rosto da personagem em *close*.

Remetemos essa sequência ao discurso médico para pensar a noção de política do corpo. É certo que o corpo transexual na ordem heteronormativa é vigiado por diversos campos de saber-poder, como por exemplo, a Psiquiatria. O sujeito transexual só pode se submeter à cirurgia após diversos exames que interroga a subjetividade do pretendente e autorizam (ou não) o procedimento cirúrgico.

Assim, temos um poder disciplinar perpetrado sobre o corpo transexual, alçado para um discurso coletivo, na esfera das políticas do corpo, autorizado pelo saber médico.

Uma noção para a transexualidade?

Ao assistir o curta-metragem “Joelma” podemos observar, focalizando a personagem principal, a construção de um sujeito imerso nas tramas históricas da vida. A materialidade fílmica nos mostra conflitos, divergências, amores, dissabores, tristezas e alegrias. O fio condutor é a transformação do corpo-homem em corpo-mulher.

As reflexões que propomos nesse trabalho estão alicerçadas nas noções de corpo discursivo e da transexualidade. Observamos no sujeito Joelma, uma transformação do corpo, na busca por outra possibilidade de existir, ou ainda mesmo, uma reinvenção de si mesma, na qual as políticas do corpo norteiam tais possibilidades. Os extratos fílmicos analisados trouxeram, à luz da discursividade, o corpo como elemento principal da história de vida de um sujeito transexual. Por conseguinte, analisamos questões relativas à disciplina e à política do corpo como algo constitutivo da noção de transexualidade para o sujeito Joelma.

Acrescentamos, ainda, segundo Milanez,:

Basta seguirmos as linhas das unidades e irregularidades que traçam os atalhos e nossas vontades de criar verdades para uma nova vida, não nos esquecendo de que quem cria a história são nossos leves, curtos ou largos passos no solo arqueológico traçado por nós mesmos, face à composição histórica que nos precedeu e nos dá possibilidades de criar estradas outras e múltiplas. (MILANEZ, 2009, p. 222).

É essa noção de transexualidade que chegamos a um ponto crucial, ou seja, uma forma de existir da sexualidade, tendo como principal alicerce multiplicidades de possibilidades de (re)invenção da vida.

Referências

CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Trad. Ingrid Müller Xavier. Ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2009.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7^o ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

MILANEZ, N. **Corpo cheiroso, corpo gostoso. Unidades corporais do sujeito no discurso**. In: Acta Scientiarum. Language and Culture. Universidade Estadual de Maringá, v. 31, n. 2. Maringá: Eduem, 2009, p. 215-222.

POGREBINSCHI, T. **Foucault, para além do poder disciplinar e do biopoder**. Revista Lua Nova, n^o 63, 2004.

VEYNE, P. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Trad. de Alda Baltar e Maria Auxiadora Kneipp. 4^a ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 285 p., 1998.

A corrupção da virgem: o sujeito noiva morta em “O esqueleto”

Talita Souza Figueredo

Nilton Milanez

Considerações Iniciais

Em nossa pesquisa de mestrado dedicamos um capítulo para analisar a constituição do sujeito mulher no discurso do horror, estabelecemos as regularidades na descrição física que fazem com que elas possam assumir a posição de sujeito mulher, a saber, esposa. Bem como, o modo como elas corrompem esse lugar de sujeito moral esposa, assumindo a posição de monstro no discurso do horror. Aqui, fazemos um recorte deste trabalho, assim, pretendemos mostrar um dos modos de construção do sujeito mulher no discurso do horror, ou seja, um dos modos pelo qual a mulher deixa de assumir a posição de sujeito esposa e passa a assumir a posição de monstro. Nesse trabalho trataremos da corrupção da noiva, ou seja, da desqualificação da moça para se tornar esposa. Essa impossibilidade é construída pela perda da inocência da moça, essa inocência pode ser representada tanto pela iniciação da vida sexual antes do casamento, ou pelo fato dela causar ou passar a ter desejo sem o consentimento do pai, que é dado ao torná-la noiva de alguém. Dessa maneira, qualquer envolvimento de uma moça com um rapaz sem o conhecimento e autorização do pai é tida como uma perda da inocência e portanto, plausível de punição.

Nosso trabalho considera a hipótese a construção do monstro moral para sujeito mulher no século XIX, passa por passos que começam pela construção da descrição da beleza física associada a virtude, o que a torna apta a se tornar esposa, e qual a deturpação desse lugar da esposa por algum motivo leva a mulher a posição de monstro sendo punida com a morte. Para a análise que faremos, aqui, escolhemos dois trechos do conto *O esqueleto: o mistério da casa dos Bragança*, no qual se dá a vê a corrupção de uma possível

noiva e sua punição a qual faz emergir a figura da noiva cadáver. Que rememora o discurso de que o a mulher se realiza enquanto esposa, e não podendo mais sê-la só lhe resta ser o fantasma do que poderia ter sido. O vestido de noiva que a levaria a sua realização enquanto sujeito, agora aponta e registra seu fracasso como sujeito, ou seja, sua face monstruosa.

Os pressupostos teóricos que norteiam esse estudo são os da Análise de Discurso de linha francesa (doravante AD) no que tange aos estudos do discurso e sua relação com a memória, ou melhor dizendo, os estudos da memória discursiva. Também tratamos das noções de sujeito para a mesma disciplina, tomando as formulações do filósofo francês Michel Foucault. Outro ponto teórico discutido nesse trabalho é a investigação dos elementos constituintes do discurso do horror, para esse ponto, levamos em conta o que propõe Nilton Milanez, bem como o estudo de estranho de Sigmund Freud. No ponto em que esboçaremos nossa investigação da memória discursiva, traçaremos uma relação entre essa e a noção de memória coletiva de Maurice Halbwachs, de modo a estabelecer uma relação entre ambas.

Por uma escolha metodológica para esse trabalho decidimos tratar dos pressupostos teóricos associando-os a análise de modo a encadear a teoria com o *corpus*, assim, ao passo que se constituirá a análise explicar-se-á os conceitos que lhe associam. Destarte, esse texto será assim sequenciado: primeiro será apresentado um breve resumo do enredo do conto analisado; depois se fará a análise do primeiro trecho no qual se apresenta a corrupção da donzela, em seguida se traçará os viés da construção da memória discursiva, o que dará suporte para as associações do discurso do horror com os discursos biológico e religioso, na forma de interdiscurso; nesse ínterim, também, se tratará a discussão a respeito da constituição do monstro; dessa feita, se dará a análise do segundo trecho o qual se trata da morte da personagem Branca, passando-se a análise da morte como punição e o aparecimento da figura da noiva morta.

Análise do *corpus*: encaminhamentos teóricos

Nesse trabalho trataremos como material de análise o conto de Aluísio de Azevedo intitulado *O esqueleto: O mistério da casa dos Bragança*. Analisaremos especificamente, devido a metodologia da AD, com dois estratos do conto que são relevantes para a demonstração de nossa hipótese. Mas, antes de partimos para a análise, faremos um breve resumo do conto de modo a dar, a saber, o enredo do mesmo.

O referido conto passa no Brasil pré-proclamação da independência, e tem como personagens principais: Dom Pedro I, Branca, Dom Bias e Ângelo, o Satanás. Em súpula, a história narra a amizade entre Pedro e Satanás, o último era o preceptor do primeiro tanto nas armas quanto nas artes de amar. Chegando a conquistar moças para presentear o discípulo. Essa amizade começa a ser destruída, quando Pedro decidido a conquistar uma donzela por si só e assim confirmar sua masculinidade. Interessa-se por Branca, linda jovem de cabelos loiros, sem saber que ela é filha de seu mestre. Na sequência o príncipe trama com D. Bias, homem inescrupuloso e covarde detestado por todos; um plano para entrar na casa de Branca e possuí-la. O plano dá errado, pois o Sargento Paulo, rapaz por quem Branca era apaixonada, entra na casa para salvar a moça e acaba sendo morto por D. Pedro. A partir desse ato se inicia uma sequência de fatos que resultam na destruição da amizade entre Satanás e o príncipe, encerrada em uma cena de luta de espada em que ambos se igualam em força e masculinidade e trocam acusações de traição. Como desfecho do conto temos o início do reinado de D. Pedro I, a morte de Branca e o desaparecimento de Satanás. Passaremos, agora, a analisar os trechos nos quais a corrupção da virgem pelo desejo e posteriormente o desfecho a punição recebida pela moça por ter sido corrompida.

Como dissemos, no conto *O esqueleto*, a personagem Branca desperta o desejo do personagem D. Pedro, que a quer de qualquer forma e tenta estuprá-la, porém não consegue. A moça, que estava apaixonada por outro personagem, que morre tentando proteger a honra da mesma. Em outra cena,

o pai de Branca, ao se deparar com o fato ocorrido, vendo a moça deitada na cama e do rapaz morto no chão, é tomado pela fúria e mata a criada, que estava como uma mãe para a moça.

Trecho 1:

O sangue jorrou de repente e borrifou de gotas vermelhas o manto de Nossa Senhora. Nesse momento uma gargalhada longa sinistra, angustiosa repercutiu no quarto. Branca assistira ao assassinato. E de pé, cercada pelo véu de ouro dos cabelos, torcia as mãos, e ria, ria, ria. Enlouquecera. (AZEVEDO, 1961, p. 86).

Nesse trecho vemos associados o sagrado e o biológico. A pureza da moça é manchada pelo sangue. Na cena, Branca e Nossa Senhora são, na verdade, uma só, pois a presença da santa serve como uma forma de rememorar o caráter da moça. Como é sabido, o conceito de “memória social”, desenvolvido por Halbwachs (2006), influenciou a investigação da memória nas demais ciências humanas. Por ter essa noção de memória coletiva em mente, Pêcheux começa a pensar que memória também influi na construção dos discursos e, tentando inseri-la dentro da investigação da língua, o linguista entra na segunda fase de sua teoria do discurso, ao criar conceitos que dão conta da heterogeneidade dos discursos.

Até a perspectiva criada por Halbwachs, a memória era vista como um ato individual que recebia influência de critérios subjetivos. Na referida perspectiva, a memória passou a ser um objeto de estudo do domínio social, na qual, conforme Halbwachs, passa a ser vista como um fenômeno social e por isso coletivo. Desse modo, os atos de lembrar e esquecer somente podem ser entendidos quando de sua associação com o todo social. Dada a sua vinculação com os estudos durkheimianos, Halbwachs buscou explicar as razões sociais da memória e, para tanto, fez uso do termo “quadros sociais”, que são um tipo de “sistema de representações” que podem ser de ordem lógica, cronológica ou topográfica. Os quadros sociais da memória antecipam a lembrança fornecendo assim um sistema global de localização do passado no

presente. O autor coloca, então, que a memória é um ato coletivo, lembrar é um ato que não depende apenas do indivíduo. Para que algo seja lembrado, é preciso que essa memória esteja presente e viva em um grupo. Assim, toda memória é coletiva, mas depende dos indivíduos, à medida que é preciso que alguém viva o fato para que ele seja rememorado. A memória coletiva é, então, a memória viva em um grupo. No livro *A Memória Coletiva*, o autor apresenta vários exemplos objetivando reforçar sua tese de que a memória é construída por imagens, esquemas do passado, aos quais não temos acesso. Assim, as lembranças são frutos destes esquemas ou quadros socialmente adquiridos. Para o autor não há criatividade ou inspiração no ato de rememorar, as diferenças provêm da combinação dos muitos quadros sociais adquiridos pelo indivíduo no decorrer de sua vida social. Sobre essa relação entre memória coletiva e memória individual Halbwachs (2006) argumenta:

[...] diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Ao fazermos uma relação entre memória coletiva e memória discursiva, já que a memória passou a ser investigada na língua por causa da noção de memória social, podemos dizer que elas têm um ponto em comum, uma vez que são socialmente construídas. Entretanto, se a memória coletiva é socialmente construída por meio dos indivíduos, a memória discursiva o é pelos saberes que institucionalizam as verdades de uma construção histórica. Assim rememorar, na perspectiva do discurso, também é trazer de volta um conhecimento construído no passado, mas não pela lembrança de outros ou do vivido, mas pelo domínio de memória que cristaliza os saberes constituídos pelos poderes. Com isso, quando dizemos que algo rememora outra coisa, estamos dizendo que um saber socialmente construído está emergindo de um arquivo por essas duas coisas estarem em um mesmo domínio de memória.

Há, então, a aparição do interdiscurso religioso como um domínio de memória que regula o caráter da moça, porque ela deve ser bela e pura como a santa. A pureza da santa é representada pelo seu manto, véu que oculta sua beleza, como já expomos, outro componente da beleza regulada pela religião. A pureza de Branca está marcada na sua alma de virgem. Na imagem descrita da santa, está materializada a beleza da moça, o que associa a construção da beleza a uma mesma memória discursiva, a memória do discurso religioso. O manto da santa fica sujo de sangue – “O sangue jorrou de repente e borrifou de gotas vermelhas o manto de Nossa Senhora” – vê-se a criação de uma mácula em algo puro. O manto que era branco fica manchado de sangue, a alma de Branca também fica suja pelo mesmo sangue; assim, do mesmo modo como a santa fica manchada, a moça também fica. Há nesse ponto, uma relação com a ideia da perda da virgindade, da pureza, visto que o sangue em um pano branco é em muitas culturas o símbolo que representa a perda da virgindade. Do mesmo modo, a pureza de alma da moça é corrompida pelo sangue.

Como dissemos, anteriormente, o caráter esperado da mulher é retomado do discurso religioso, e o corpo desejável é ligado ao saber biológico. Por esse saber, o homem é conglomerado físico feito de músculos, pele, ossos, sangue e neurônios, que tem por função nascer, crescer, reproduzir e morrer. Para a biologia a vida é representada por esses elementos e pelo impulso de sobrevivência das espécies. O sangue, dentre os elementos que simbolizam a vida humana, é o mais fortemente utilizado tanto para representar a permanência da vida como pela sanção da mesma pela morte. O desejo de reprodução das espécies em muitos lugares, como poemas épicos e até na bíblia, é tratado como o desejo de manutenção do sangue do homem. O desejo de perpetuar seu sangue, sua existência é o que motiva o impulso sexual; desse modo, esse elemento é ligado ao desejo sexual. Quando encontramos um elemento que se liga ao corpo humano rememorando o discurso biológico, temos como memória discursiva o impulso sexual como um já dito, como uma antecipação que define o homem para esse discurso.

Por meio do saber biológico como domínio de memória que organiza as formulações do discurso materializado no trecho, o sangue representa o corpo, o ser humano e, por meio da rede de memória que se associa entre o biológico e a sexualidade, o desejo sexual ou o desejo de manutenção da espécie. Do mesmo modo que a exposição do sangue ou o derramamento dele representa a morte, para estar vivo é preciso ter sangue, saber constituído pelo discurso biológico.

A memória discursiva que constrói o enunciado materializado no trecho é marcada pelos discursos biológico e religioso, construindo a verdade de que o ser humano é formado por duas naturezas: uma humana, marcada pelo desejo de manutenção da espécie; e outra divina, que se liga à virtude. Assim, no trecho, o sangue mostra o desejo que move o homem enquanto que o manto de Nossa Senhora e os cabelos da moça representam a pureza do espírito. A visão da morte causada pela sua beleza leva a moça para o domínio do humano, sua alma está maculada pela culpa de ter causado uma morte. Assim, a beleza, que é sinônimo de virtude, quando entra no campo do desejo, deixa de ser virtude e passa a ser uma ameaça. Uma mulher muito bela é capaz de provocar atos desmedidos. Notamos nisso a atualização do discurso religioso, quando da associação do pecado com a mulher, pois a mulher é o agente que provoca o pecado, ela é a tentação e, por isso, merece punição. Retoma-se também o discurso da sexualidade, no qual o amor é proibido para as mulheres, porque uma mulher que ama perde a razão. O amor, fora do casamento, é colocado como uma doença, que enlouquece e mata, mostrando assim o controle sobre a sexualidade da mulher, que só pode ser vivida dentro do casamento. Com isso, a corrupção da alma pelo desejo tira da moça o *status* de sujeito moral, pois ela não cumpre mais as exigências dos saberes constituídos para que a mulher seja sujeito. A partir desse momento, Branca passa a ser uma transgressora.

No trecho, a memória do estranho emerge, por meio do sangue, elemento que remete ao corpo vivo. O acontecimento discursivo da morte traz a memória do estranho, o qual deslocamos do texto de Freud *O estranho*.

Nesse trabalho, o psicanalista estuda o que causa medo nos seres humanos. Argumenta que essa categoria das coisas que trazem medo, o estranho, é algo familiar, e não o desconhecido. Para ele, o homem teme o retorno de algo por ele reprimido. O estranho é ligado ao passado, a um momento cujo retorno é fatal ao indivíduo. Pensando nesse enunciado como materialidade do discurso do horror, a noção de trauma pessoal é apagada, o sentido que se instaura é o da corrupção dos valores de uma época. O que retorna do passado é uma sociedade sem regras, e o estranho atualiza no discurso do horror a ameaça aos limites sociais.

No extrato que estamos analisando, o estranho é instaurado pela morte de uma pessoa, e isso é dado a ver no sangue. A morte representa o fim da existência do sujeito, e, no caso, essa morte é resultado de uma ação desregrada; portanto, a morte é uma incidência da disciplina sobre o sujeito criminoso. Desse modo, a visão do sangue coloca a personagem em confronto com os poderes que a regulam enquanto sujeito. Ao não poder mais ser um sujeito, a personagem sofre uma primeira ação de moralização, a loucura, marcando em seu corpo sua inutilidade para a sociedade.

Ainda segundo Freud (1986), o estranho tem relação com alguns elementos cuja presença faz com que se manifeste a sensação de estranheza nos sujeitos, sendo eles: elementos que nos remetem à morte - partes de corpos, sangue, ossos, armas de crimes etc.; fatos que tragam à tona poderes de magia; seres ligados à bruxaria; crenças antigas que nos remetem ao animismo; acontecimentos que coloquem à prova a onipotência do pensamento; e, ainda, fatos ligados à repetição involuntária e evocação de superstições e elementos reprimidos ligados ao complexo de castração. Outros elementos são: pessoas vivas com poderes e intenções malignas; crises epiléticas ou de loucura, cuja explicação remete a memória à ação de elementos sobre humanos; a presença de membros arrancados que se movem ou seres inanimados que tomam vida; e, também, a ideia de ser enterrado vivo. Esses elementos são muito importantes, pois materializam saberes que estão ligados à verdade sobre os sujeitos. E com a aparição deles no interior das

narrativas, podemos observar a rede de memória que constitui os enunciados do discurso do horror. Desse modo, o estranho, como entendido por Freud, e que estamos deslocando para a teoria do discurso, materializa nos enunciados as marcas do enfrentamento entre os sujeitos e os poderes que o disciplinam. Sendo, então, uma marca da resistência do sujeito para com esses poderes; o estranho mostra a monstrosidade do sujeito marcando a emergência do horror. Com isso, podemos notar que o estranho manifesta sempre uma ameaça à ordem estabelecida, é o perigo eminente demonstrado pela morte ou pela suspensão da razão.

A punição que a personagem recebe por infringir a norma é a morte. Para nós a punição é que atualiza no discurso do horror, o discurso da norma. Pensamos isso, e temos por base o que Milanez (2011) propõe a respeito do monstro. O autor diz que o monstro faz surgir por meio do estranho o que foge da regra. O monstro representa a resistência, faz o que os demais sujeitos não podem fazer, e marca o desgoverno do sujeito. Por isso, ele se projeta com a quebra das leis, consoante Foucault (2001), jurídico-biológico porque seus atos entram em confronto com a natureza humana e jurídica, o que propicia o cometimento de crimes contra a sociedade. Milanez afirma que o monstro junta o impossível com o proibido, é sobre o corpo desordenado desse monstro que recai a disciplina exercida pelos diferentes domínios de saber. O monstro serve, então, como um exemplo, pois mostra ao sujeito a possibilidade de liberdade, mas ao mesmo tempo recebe uma punição, evocando a necessidade da norma para os sujeitos. Ou seja, as mortes das personagens servem como exemplo, desse modo o horror ensina a disciplina dos desejos. Esse enunciado da morte como punição traz novamente o interdiscurso religioso, de matriz cristã. A mulher morre porque desobedeceu às normas. A punição para o monstro é uma regularidade dentro do discurso do horror, mas, no caso da mulher, a morte como punição traz como já dito a voz da disciplina religiosa: aquele que desobedece, recebe a morte como punição. Ainda sobre a relação entre o monstro e o ensino da norma no discurso do horror, Milanez (2011) argumenta:

Acredito que fica claro, portanto, que o monstro e seu corpo acabam servindo [...] como modelo de transgressão para retornar ao seu ponto de controle com as amarras da normalização. Enfim, o monstro constrói sobre uma ironia da disciplina, que nos diz: ‘Ouse, ultrapasse as fronteiras, mas será punido pela intemperança de seus costumes com a volta a normalidade’. Isso quer dizer, novamente, que o discurso se repete, sua ordem é implacável e que a liberdade do sujeito é um lugar sombrio, desconhecido e que resta a ser dito por muito tempo. (MILANEZ, 2011, p. 68).

A morte é apontada por autores, como Poe (2001), Lovecraft (2007) e Todorov (2008), como a maior causa de medo do ser humano. O homem teme morrer porque a morte é seu fim. Esse medo é provocado por ser a morte relacionada com um arquivo no qual o enunciado tem como domínio de memória o discurso religioso de matriz cristã. Assim, a voz que fala dentro desse enunciado é a autoridade dividida, marcada pela religião enquanto instituição de saber. Essa fala se funda nesse discurso materializado na bíblia, pelo seguinte mito: quando Deus criou o homem, ele o fez imortal, a morte é uma punição pela desobediência, pelo ato de comer da árvore do conhecimento. Assim, a morte é a marca da desobediência primordial, que tirou dos humanos a capacidade de existir para sempre. Por isso, a presença de qualquer elemento que se ligue à ameaça da vida, ao fim da existência, causa o medo. Assim, pela presença do discurso religioso como interdiscurso, o horror disciplina o homem, mostrando que a desobediência gera a destruição total.

Mais uma vez voltando ao nosso *corpus*, com o conto *O esqueleto*:

Trecho 2:

Morta... Que lhe restava fazer? Renuncia a luta, fugir para longe, para muito longe da terra maldita onde sofrera tanto, e ir preparar nas trevas do seu exílio voluntário, a obra sinistra da vingança, fazê-la

amadurecer longamente, até que soasse a hora oportuna para fazê-la rebentar aos pés do príncipe... Mas não quis partir sem levar a filha consigo. Não a levaria viva, mas modelada na pedra dura, que, nas suas alucinações ele procuraria aquecer e animar, a custa de beijos e de abraços. (AZEVEDO, 1961. p. 164)

Nesse trecho, Branca morre, e seu pai, já sabendo que ela ainda era virgem, decide partir, mas não quer deixar a filha. Ele faz uma estátua dela e a leva consigo. A cristalização da beleza, ou seja, da pureza da alma da moça é, novamente, a emergência do discurso religioso como interdiscurso, no que concerne à construção do sujeito mulher, pois, como já descrevemos anteriormente, é nesse discurso que beleza física e a pureza da alma se conjugam como um só. Branca conservava, ainda, a beleza de antes. Ela ainda era bela, porque era virgem, a estátua serve então como perenização da beleza e da moral. O sujeito mulher que se apaixonou não deixa de ser punido com a morte, uma vez que não servirá como esposa, mas tendo ela permanecido casta, merece ser eternizada. Esse discurso remete a prática da contenção dos afetos ensinada no antigo regime, sob o nome de prática do desengano²⁹, que pregava que de nada adiantava o prazeres da vida, pois ela é passageira, o que se deve ter em vista é a salvação da alma, que leva à vida eterna, uma reconciliação com Deus.

O discurso biológico como um domínio de memória condiciona o funcionamento do enunciado que aparece na construção da estátua da moça morta e faz emergir, nesse domínio de atualidade, a mulher em duas possibilidades de subjetivação. A descrição da beleza física da moça e a perenização da beleza na estátua marcam a autorização da posição sujeito

²⁹ Valle (2005) explica que essa prática consistia em um trabalho de educação dos afetos por meio da memória para que a virtude alcance o entendimento. Essa prática se estendia à preceituação da prudência em todo o antigo regime. Assim o desengano podia ser visto como: “Por última dedução, vê-se que a trabalhosa fadiga da memória deve agir contra os enganos da fantasia (...). Sendo assim, livres das falsas imagens que lhes pinta a ‘fantasia’, repisar pela ‘memória’ a hora em que o fado roubou a tranquilidade da alma faz pensar, mas serve de aviso para as novas dissimulações de Amor.” (VALLE, 2005, p. 84).

esposa, na qual fala a autoridade religiosa e biológica. O fato de ela estar morta aponta para o caráter monstruoso, o sujeito desregrado do discurso do horror marcando a regularidade de que esse sujeito atentou contra a ordem de um poder estabelecido. Assim, o erro cometido por Branca aparece em seu corpo pela destruição de sua vida, ao mesmo tempo em que a beleza do seu corpo aponta para o fato de que sua transgressão não foi tão grave. A combinação de elementos físicos que apontam para a beleza moral associada à punição por erro, no caso a morte, faz emergir uma nova posição de sujeito para mulher, que marca a normatização desse sujeito depois da transgressão. Essa posição de sujeito é a da noiva morta; noiva porque esse seria a única forma da mulher ser sujeito e morta porque transgrediu a essa ordem. Deste modo, a moça solteira, que transgrida a norma que a possibilita ser sujeito da sexualidade, constrói, pela relação de poder com os saberes que regulam esse lugar, o sujeito da resistência que assume a posição da noiva morta.

Considerações finais

Assim, o discurso do horror se materializa no conto pela instauração do monstro social, atrelado ao estranho que, para as mulheres solteiras, é representado pela posição de sujeito noiva morta. Esse sujeito resiste contra os saberes religiosos, biológicos e do sexo que aparecem como domínio de memória para a emergência dos enunciados no discurso do horror e se torna um monstro que, após expor a possibilidade de liberdade para o sujeito, é horrorizado e punido ensinando a norma.

Referências

AZEVEDO, A. **O esqueleto: O mistério da casa de Bragança**. Livraria Martins, SP. 1961.

COURTINE, J.J. **Análise do discurso político: Discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos. SP. EdUFSCar, 2009.

FREUD, S. O estranho. IN: Freud. **Obras completas**. Edição Standard Brasileira V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p. 237-269.

FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. In. FOUCAULT, M. **Estética. Literatura e pintura. Musica e cinema**/Michel Foucault; (Ditos e escritos. volume III) Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Malta; tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2009, p 28-46.

FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. In. FOUCAULT, M. **Estética. Literatura e pintura. Musica e cinema** /Michel Foucault; (Ditos e escritos. Volume III) Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Malta; tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 47-59.

FOUCAULT, M. O que são as luzes? In. FOUCAULT, M. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Michel Foucault; (Ditos e escritos. volume II) Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Malta; tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2008, p. 365 -351.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, M. O sujeito e o Poder. In Rabinow, P e Dreyfus. **Foucault, Uma Trajetória Filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes. 1987.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 3: O cuidado de si** . 9ª Ed. Tradução Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, M. **Historia da sexualidade 2; o uso dos prazeres.** Tradução Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, M. **Historia da sexualidade 1: a vontade de saber.** 13ª Ed. Tradução Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura.** São Paulo: Iluminuras, 2007.

MILANEZ, N. **Discurso e imagem em movimento: O corpo horrífico do vampiro no trailer.** São Carlos: Editora Claraluz, 2011.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

VALLE, Ricardo Martins. A ordem dos afetos. A bucólica de Cláudio Manuel da Costa. In: **Floema: Caderno de Teoria e historia literaria.** Ano I, n I, junho. Vitória da Conquista – BA: Edições UESB, 2005. p.71- 88.

Materialidades para um corpo suicida: modos de governo em vídeos de curta duração

Vilmar Prata
Nilton Milanez

Modos dos corpos

Este artigo trata de reflexões acerca de vídeos de curta duração, no qual indivíduos se suicidam ou tentam suicídio em lugares públicos. O objetivo é demonstrar as materialidades discursivo-históricas do corpo suicida na perspectiva do pensamento de Michel Foucault e, posteriormente, identificar as posturas desse mesmo corpo que revelam indicações do cuidado de si e do cuidado do outro, bem como do governo de si e do governo do outro, constituídos na multiplicidade das ações, das relações do corpo do sujeito suicida e da sociedade no qual está inserido. Assim, é levantada por Foucault (1982, p. 50) uma questão crucial, que nos serve de guia: “Qual é pois o eu de que é preciso cuidar quando se diz que é preciso cuidar de si?”

O sistema capitalista trouxe aos homens, nessas últimas décadas, a contribuição para tornar cada indivíduo mais distante de sua humanização, assim como de sua civilidade, servindo, desta forma, como força motivadora para aguçar questões existenciais relevantemente polêmicas vividas pelo homem contemporâneo. Partindo daí, o suicídio sob o viés de um discurso sobre o corpo, revela marcas expressivas do controle bio-sócio-histórico, como nos explica Foucault:

Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder. (FOUCAULT, 1988, p.128).

Portanto, a crítica foucaultiana se dá sobre o exercício do governo do outro aplicado às decisões existenciais do indivíduo, e as decisões desse indivíduo no que tange a conceitos de cuidado de si e do cuidado do outro. O estudo discursivo sobre a prática do suicídio e sua relação com o sujeito, tema e justificativa para este trabalho, encontra seus ecos também nas discussões de Foucault com Schroeter:

Uma das coisas que me preocupam há certo tempo é que me dou conta do quanto é difícil se suicidar. Refletem e enumeram o pequeno número de meios de suicídios que temos à nossa disposição. Cada um mais desgostoso que os outros: o gás, que é perigoso para o vizinho, o enforcamento que é tão desagradável para a faxineira que descobre o corpo na manhã seguinte, atirar-se pela janela, que suja a calçada. Além do mais, o suicídio é, certamente, considerado da maneira mais negativa pela sociedade. Não somente se diz que não é bom se suicidar, mas se considera que se alguém se suicida é porque estava muito mal (FOUCAULT, 2011, p. 108).

A valorização do corpo, de sua singularidade, de suas práticas e, principalmente, de suas relações sociais, econômicas e culturais travadas ao longo de sua história, o torna autêntico na medida em que impõe suas vontades diante do outro, pois segundo Milanez,

“A questão de um lugar do corpo, na mídia, leva-me à problematização das identidades pessoais ou sociais, pontos que [...] visam a marcar nossa corporalidade pessoal, social, cultural e, por isso, histórica.” (MILANEZ, 2006a, p. 153).

Retomando a problemática da articulação possível e necessária entre o cuidado de si e o cuidado do outro, selecionamos quatro vídeos de curta duração, dois mostrando o sujeito que consegue se matar e dois no qual o sujeito é impedido por outro de se matar. Em todos os vídeos a filmagem é feita em um plano conjunto e, mostra de maneira bem pontual,

comportamentos que revelam questões relacionadas ao cuidado e ao governo, indicados nos gestos do sujeito suicida e dos outros que aparecem ao longo dos vídeos, como os bombeiros e a mãe, personagens bem significativas no tocante a conceitos de controle e governo na sociedade.

O corpo é abordado como foco da análise, a fim de traçarmos um diagnóstico atualizado, pensando o corpo diferente do modo de como ele simplesmente se apresenta nesses vídeos. Para tanto, nos questionamos: Que elementos corporais são evidenciados nessas materialidades? Que posturas o corpo recria frente ao governo do outro? E, assim, com tais questões, nos debruçaremos com Foucault sobre a relação do sujeito frente ao governo do outro. Sob esse viés, o corpo se apresenta ao mesmo tempo sob três perspectivas de visibilidade nos vídeos: a) a evidenciação de seu corpo, b) a produção corporal regrada por normas de gerenciamento da população, c) cuidado de si e cuidado do outro.

Eis a seguir o *corpus* sobre o qual nos lançaremos para um breve trabalho teórico-analítico:

Vídeo	Título	Adicionado	Duração	Visualizações	Comentários	Link
1	"Rapaz se joga de torre de alta tensão em Cascavel"	05/09/2013	03:43m	111.298	99	https://www.youtube.com/watch?v=0AWxq6OWAFk
2	"Veja o resgate impressionante de um jovem que subiu em uma torre de energia"	10/07/2012	02:29m	60.579	28	https://www.youtube.com/watch?v=y3AXqkr2-hM
3	"Rapaz pula de viaduto"	11/02/2012	01:17 m	34.766	18	https://www.youtube.com/watch?v=TSHT3IrpalY
4	"Resgate Suicida em Castanhal na sexta-feira 13 de janeiro 2012"	---	0:38	-----	-----	Vídeo enviado via celular

Como abordar os corpos suicidas no vídeo?

De acordo com Foucault, é necessário questionar e discutir os métodos e técnicas de si, levando em consideração os meios que o sujeito se constitui como indivíduo pertencente a um grupo social. Igual importância tem o estudo comparativo das diferentes técnicas de produção de objetos e da direção do indivíduo por outro indivíduo sob o poder do governo.

Desse modo, acreditamos ser importante estabelecer que “não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha em torno de si um campo de coexistências” (FOUCAULT, 2012, p.114).

É sabido que o conceito de formação discursiva em Foucault foi desenvolvido de maneira acentuada em sua obra “Arqueologia do Saber”, publicado em 1969. Acreditamos, então, ser necessário chamar atenção para algumas questões colocadas por Foucault sobre o conceito de formação discursiva. Para ele,

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva (FOUCAULT, 2000, p 43).

Assim, compreendemos os vídeos selecionados como um conjunto de formas que se agrupam, se separam, se transformam e se desfazem, esquadrinhando um conjunto de características típicas e comuns entre eles que possibilitam perceber, entender e associá-los, de modo que se fará emergir posturas relacionadas no embate individual com o cuidado e o governo do outro, que se impõe como regra a ser seguida.

Os vídeos selecionados trazem como regularidade cenas de suicídio, ao passo que, em dois vídeos, os respectivos sujeitos suicidas conseguem consumir o suicídio e, em dois outros, não, pois são impedidos por terceiros,

na posição principalmente de bombeiros, que remetem ao poder político, orientando a negativa do ato de se matar como algo nocivo para toda sociedade. Portanto, é relevante o que Foucault pontua como necessidade de

[...] considerar que relações de poder, governamentalidade, governo de si e dos outros, relação de si para consigo compõem uma cadeia, uma trama e que é em torno destas noções que se pode articular a questão da política e a questão da ética.(FOUCAULT, 2004, p. 306-7).

Outro ponto também importante em torno da materialidade dos vídeos é o lugar escolhido por essas pessoas para se matar. Em dois vídeos mostram torres de alta tensão e outros dois mostram viadutos, ou seja, lugares públicos que viabilizam possibilidades de destaque e de transformar seus últimos atos em vida, em um feito inesquecível, simbolizando afronta ao sistema político vigente e colocando em cheque questões significativas travadas entre os conceitos de governo de si e do outro e cuidado de si e do outro.

O governo incide sobre o corpo

Para Foucault, o maior desafio político de nossos tempos, gira em torno da libertação do indivíduo em relação ao Estado. Porém, essa libertação não se restringe apenas ao Estado em si, mas principalmente ao modo de individualização que ele normatizou como padrão moral e ético. Assim, é preciso levantar possibilidades de reformas da subjetividade individual, rejeitando veemente o modelo de individualidade imposto há muito tempo por meio de tecnologias normativas de comportamento.

Acreditamos que a anunciação do sujeito suicida em concretizar seu ato em um lugar público produza o efeito de rejeição a um sistema padrão e universal, presentificando, assim, quase que escandalosa e desesperadora sua decisão diante da insatisfação em viver nessa sociedade. Considerando as discussões de Foucault, acreditamos que esses vídeos vêm

mostrar que as pessoas são muito mais livres do que pensam; pois elas consideram evidentes e verdadeiros temas que foram fabricados, e esta pretensa evidência pode ser criticada e destruída. [...] (FOUCAULT, 2006, p. 295).

O suicídio passa, desta forma, a ser um meio de se rebelar contra o sistema político vigente, que dita as leis de como se comportar socialmente e, principalmente, de como existir, enquanto sujeito pertencente a uma determinada sociedade.

O corpo se desdobra do cuidado de si para o cuidado do outro

Para refletir sobre a materialidade dos vídeos selecionados é importante salientar a troca de valores coletivos imbricados à religião, à economia e à política que outrora eram relevantes de um ponto de vista social por comportamentos tipicamente individualistas. Tal postura se introduz no cotidiano dos sujeitos quando paramos para observar a relação que se criou do sujeito com seu próprio corpo, a preocupação em cuidar de si por meio do que podemos chamar de estética corporal, fazendo surgir um desejo idealista do sujeito por si mesmo, que se reflete em todos os seus gestos.

Essa preocupação em cuidar de si acaba por refletir no cuidado com o outro, pois se torna necessário se preocupar com o bem estar do outro para que, desta maneira, possa se assegurar o bem estar próprio. Portanto, esse cuidado de si é atravessado diretamente por conceitos filosóficos de liberdade, moral, ético, saúde, desejo, comportamento e principalmente de vida e morte. Assim nos indica Foucault que

estas devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmo regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser

singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios. (FOUCAULT, 2006, pp.198-199).

Onde se propaga a urgência da necessidade de estar sempre bem, físico e mentalmente, garantindo a utilidade corporal a serviço da sociedade. Esta por sua vez está a serviço do indivíduo, obedecendo a uma gama de regras que ditam o certo e o errado da convivência interpessoal, eliminando qualquer tipo de conduta que abra espaço para o prejuízo do funcionamento do sistema político dominante.

Nesse contexto, levanta-se o problema crucial do suicídio como uma reação de rebeldia ao que podemos com Foucault chamar de tecnologias ou técnicas de si, cultura de si, ou até mesmo de estética existencial, imbricado a uma negativa corporal de rejeitar o cuidado e o governo do outro como meio de preservação das próprias ideias e, principalmente, da manutenção do cuidado de si.

O cuidado de si, para Foucault (1985), remete ao cuidado do outro. O sucesso do autocuidado, compreendido como cuidado de si, revela uma tecnologia do eu e do governo da própria vida, baseando-se no fato do sujeito se ver reconhecido como indivíduo social capaz de sustentar suas próprias vontades em todos os aspectos, estabelecendo uma postura de convivência social, onde o outro surge com legitimidade nas decisões de vida e morte tomadas por cada indivíduo.

Em suma, em todos os quatro vídeos selecionados o corpo em evidência ilustra bem a relação do sujeito com as normas de controle da população na fronteira entre a vida e a morte, acendendo de maneira perceptível a crise do sujeito enquanto consciente do poder que tem sobre si frente às normas impostas pela política de sobrevivência ativa em sua sociedade. Recorrendo a Milanez,

[...] o corpo é investido de domínios de poder e de saber, ou seja, ter o seu corpo dominado por preceitos

institucionais ou dominar o seu corpo, imprimindo-lhes marcas singulares é incluir-se como sujeito [...]. (MILANEZ, 2009, p. 218).

Entendendo o corpo nesse viés é que podemos visualizá-lo como instrumento de poder ou submissão, a depender de cada indivíduo. Levando até mesmo à própria morte como forma de negação ao governo do outro.

Esse corpo exposto ao perigo de morte iminente transporta todos que o observam a rápidas reflexões em torno de sua constituição enquanto sujeito e, sobretudo, ao apelo social de que não se pode morrer pela própria vontade, pois isso significa diretamente um descontrole da política de sobrevivência proposta pela sociedade como um todo. Conforme Courtine:

[...] toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um sempre já. (COURTINE, 2013, p. 43)

Assim, a decisão de morrer não afeta apenas o indivíduo que toma essa decisão, ao contrário, o que podemos ver nos vídeos é que toda sociedade é afetada por esse ato, todos os corpos se vêem meio que co-responsáveis por aquele corpo que decide não mais viver, seja tentando impedi-lo, seja registrando visualmente através de vídeo, seja simplesmente assistindo. O que se deve considerar, sem dúvida, é que, suicidar-se é chamar os olhos do outro sobre si e despertá-los para uma série de reflexões sobre as nossas modalidades e condições de existência.

Formas de governos e cuidados sobre o corpo que cai

Rememorando: estamos trabalhando com vídeos de curta duração postados no youtube, cujo foco temático é pessoas que se suicidam ou tentam suicídio em lugar público. Voltando o olhar para esses vídeos sob a teoria

foucautiana de governo e cuidado, iremos encontrar momentos peculiares que denotam de forma bem acentuada posturas corporais que ilustram a relação do sujeito suicida com o outro, figurado principalmente no sujeito bombeiro, materializando um tipo de poder político, que tem como objetivo principal impedir que o suicídio venha a se tornar um fato consumado.

Nas sequências visuais construídas em cada vídeo, notaremos que todos eles têm como tema em comum um confronto social, no qual, de um lado, surge o sujeito suicida que quer se matar e, do outro lado, o poder político materializado no bombeiro ou pela mãe, mas que sinalizam o conceito geral da sociedade sobre suicídio, que proíbe esse corpo de morrer, tornando-o inútil do ponto de vista produtivo. Para Foucault (1997, p. 28), “O corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso”.

Nessa linha, ainda nos explica Foucault que não existe ‘o Poder’ propriamente dito, o que existe são relações dadas com esse poder, ou seja, “formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente” (FOUCAULT, 1979, p. X). Assim, a submissão ou não desse sujeito, deixando seu corpo à mercê do governo do outro é que fará toda diferença no impasse gerado pelo seu desejo de se matar.

No primeiro vídeo cujo título na plataforma youtube é “Rapaz se joga de torre de alta tensão em Cascavel - PR”, temos, nos primeiros instantes, a câmera focada em *zoom* proximal debaixo para cima em um plano conjunto, filmando o corpo do sujeito se equilibrando entre a torre e o fio de alta tensão, dando ao seu corpo centralidade e tamanho considerável em relação à torre na qual se encontra. Notamos essas características na figura 01 apresentada abaixo.



Figura 01 homem prestes a pular



Figura 02 Homem se jogando da torre

Na figura 02, a câmera minimiza o *zoom*, dando ideia e sentido de afastamento do corpo em foco até ele ganhar proporções físicas bem menores em relação à torre que, nesse momento, se revela em tamanho consideravelmente maior, fazendo com que, quem assiste ao vídeo, tenha noção do perigo de morte que esse sujeito se encontra e principalmente do quanto é relevante sua atitude em relação à vida e à sociedade. Para Foucault (2001), a própria existência do limite abre perspectiva para o ilimitado e é a transgressão que abre caminho para o esgotamento do limitado.

Nota-se, por fim, que o plano da câmera viabiliza um efeito de realidade presencial para quem assiste ao vídeo. Em um dado momento, o sujeito se joga, consumando o suicídio e declarando o que podemos entender como um ato transgressor em relação ao governo do outro, ali representado na pessoa da mãe na figura 03. A mãe é colocada em um plano em *close*, fazendo um apelo comovido pelo megafone do carro dos bombeiros e do próprio bombeiro, que também está em um plano em *close*, na figura 04, tentando justificar a falha no resgate do corpo que se tornou inútil para a sociedade. Segundo Milanez

O corpo emite discursos que entram em contato com outros discursos, afirmando-os ou denegando-os, em uma relação de saber e poder, construídos em dada sociedade. O corpo exprime a posição do sujeito dentro

de um mundo de significados que o valoriza ou deprecia. (MILANEZ, 2006b, p. 79)



Figura 03 Mãe faz apelo ao filho para não se matar



Figura 04 Bombeiro justifica fracasso do resgate

Assim, nesse vídeo, o confronto entre os discursos de governo de si e governo do outro, e em igual proporção, o cuidado de si e o cuidado do outro, faz prevalecer o discurso do corpo suicida que chega em vias de fato em seu objetivo de tirar a própria vida.

No segundo vídeo intitulado “Veja o resgate impressionante de um jovem que subiu em uma torre de energia”, teremos, na figura 01, o mesmo tipo de plano conjunto do corpo do sujeito suicida, pendurado no fio de alta tensão com a câmera em *zoom*. Estar nessa posição e nesse local remete a um modelo de afronta social declarado pelo corpo que se insinua nas alturas entre a vida e a morte, impondo ao governo do outro a ideia de que sua vontade deve se sobrepor.

Na sequência, a figura 02 nos traz o plano conjunto da torre por inteiro, permitindo uma noção generalizada do local e, principalmente, do risco representado.



Figura 05 Homem se prepara para se matar



Figura 06 Torre da qual o homem tenta se jogar

Porém, nesse vídeo, o desfecho é diferente do primeiro, na figura 03 e 04, em um plano conjunto, vemos os bombeiros resgatando o corpo do sujeito que estava em iminência de se matar e se tornar inútil, desta maneira o governo do outro prevalece em seu cuidado com o corpo suicida impedindo-o de pular da torre, reafirmando o controle sócio-político sobre o corpo, regrada por normas de gerenciamento da população, fazendo prevalecer a ordem da proibição de morrer. Na leitura de Judith Revel, podemos entender que

O discurso, designa, em geral, para Foucault, um conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes, mas que obedecem, apesar de tudo, a regras de funcionamento comuns. (REVEL, 2005, p. 37)

Observemos, também, nesses dois vídeos, discursos dados a ver em planos semelhantes de evidenciação do corpo, porém, com desfechos diferentes:



Figura 07 Bombeiros resgatam homem



Figura 08 Homem salvo é tirado da torre

No terceiro vídeo “Rapaz se joga de viaduto”, o local escolhido pelo sujeito suicida muda. Agora se trata de um viaduto filmado em plano conjunto com o corpo ameaçando cair, também vistos já na figura 01 e na figura 02, quando de fato o sujeito se joga. No entanto, se observarmos, esse vídeo apresenta situações comuns aos dois vídeos das torres, como a altura, a possibilidade de evidenciação do corpo frente ao outro e, claro, o perigo sugerido de morte em queda livre ao se jogar.



Figura 09 Homem ameaça se jogar



Figura 10 Homem se joga do viaduto

Observamos a partir de Courtine (2013, p. 125), que “A questão posta aqui é a das formas materiais de uma cultura visual de massa.”, para a qual se estabelece um padrão de visibilidade para declarações existenciais frente ao cuidado do outro que se confronta com o próprio cuidado de si, culminando no ato derradeiro da própria morte como efeito de libertação aos padrões de governo vigente.

Apesar de todo esforço da equipe de bombeiros em evitar a queda do corpo, visto na figura 03, o sujeito se esquiva da cama elástica montada para amortecer a queda e, na figura 04, vemos seu corpo sem vida no chão.



Figura 11 Bombeiros tentam evitar queda



Figura 12 Homem morto no chão

Por fim, no quarto vídeo, “Resgate suicida em Castanhal na sexta-feira 13 de janeiro 2012”, temos o mesmo plano conjunto em foco no viaduto juntamente com o corpo pendurado no parapeito que na figura 01. Porém, neste caso específico, se trata de uma mulher, o que não modifica a situação. Ao contrário do vídeo 03, como podemos verificar na figura 02, os bombeiros conseguem evitar o suicídio e a perda de um corpo potencialmente útil.

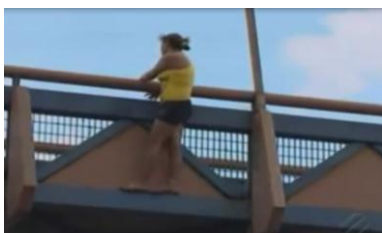


Figura 13 Mulher ameaça pular do viaduto



Figura 14 Bombeiros resgatam mulher

Em suma, como ficou evidente nos fotogramas apresentados acima referentes aos quatro vídeos trabalhados, o governo de si e o cuidado de si estão sempre em choque com o governo do outro e o cuidado do outro. Como nos sugere Foucault,

sujeitos individuais ou coletivos têm diante de si um campo de possibilidades de diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento que podem acontecer (FOUCAULT, 1995, p. 244).

Conforme tal afirmação, existir individualmente é estar numa relação de flexibilidade consigo mesmo e com o outro, na qual o conflito de condutas de governo e cuidado, livre arbítrio, posturas e decisões estão sempre em tensão com a força disciplinar que mantém o poder. A liberdade parece, portanto, estar assimilada ao direito de decidir sobre a própria vida ou se sujeitar às decisões exercidas pelo poder do outro.

Enfim, o governo do cuidado

Verificamos nos vídeos analisados que há uma política para o gerenciamento da vida, marcada na posição de enfrentamento de segmentos sociais com o sujeito, a saber, os bombeiros, a mãe, o patrão e até mesmo um desconhecido. A produção desse lugar se centra no ideário de uma polícia da vida do indivíduo e da população. Essa vertente imprime ao sujeito a marca do controle e de um saber histórico que nos exige viver, cuidar-se de si e do outro no prolongamento da vida. O modo com que lidamos com o governo do outro remete de forma objetiva no modo como governamos as nossas próprias vidas e, no caso do suicídio, acaba por se tornar socialmente um ato de horror, causando um sentimento de ojeriza na população em geral.

Por mais que existam pontos contraditórios nesses vídeos, Foucault nos orienta que “‘pequenas’ diferenças não são eficazes para alterar a identidade do enunciado e para fazer surgir outro: elas estão todas neutralizadas no elemento geral” (FOUCAULT, 2000, p. 115). Assim, assistir esse tipo de vídeo, viabiliza uma considerável questão sugerida por Foucault: “Quem somos nós” (FOUCAULT, 1995, p. 235) no cuidado de si e do outro e no governo de si e do outro? Esse questionamento parece ecoar dentro de cada indivíduo que faz parte da sociedade cujo senso de utilidade corporal é

estabelecido como norma, mas que se quer resistência e ponto de respiro para uma ditadura da vida.

Referências

COURTINE, J. J. **Decifrar o corpo**: Pensar com Foucault. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

MACHADO, Roberto. Por uma Genealogia do Poder. *In*: **FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. VII-XXIII.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3**. O Cuidado de Si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1985.

_____. **História da Sexualidade 1**. A Vontade de Saber. Thereza Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 128.

_____. O Sujeito e o Poder. *In*: **DREYFUSS, Hubert. L., RABINOW, Paul. Foucault: uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitário, 1995.p. 231-249.

_____. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. Aula 6 de janeiro de 1982. Segunda hora. *In*: **FOUCAULT, Michel. A Hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 35-51.

_____. Aula 17 de fevereiro de 1982. Primeira hora. *In*: **FOUCAULT, Michel. A Hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 301-323.

_____. **Ditos e Escritos V**: ética, sexualidade e política. 2ª ed. Trad. E. Monteiro e I.A.D. Barborsa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.

_____. Conversa com Werner Schroeter. *In*: **MOTTA, M. B. da. (Org.). Ditos &. Escritos V. VII Michel Foucault: Arte, Epistemologia,**

Filosofia e História da Medicina. Tradução de Vera Lúcia. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. p.102-112.

MILANEZ, Nilton. O Corpo é um Arquipélago: Memória, Intericonicidade e Identidade. **In: Estudos do Texto e do Discurso:** Mapeando Conceitos e Métodos. São Carlos: Claraluz, 2006a, p. 153-179.

_____. **As aventuras do corpo.** Araraquara: UEP, 2006. 214 f. Tese (Doutorado em Linguística/análise do discurso). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. 2006b.

_____. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. **In: Revista Acta Scientiarum:** Languages and culture. Maringá. v. 31, n.2, 2009. p. 215-222.

REVEL, Judith. **Michel Foucault:** Conceitos Básicos. Tradução Nilton Milanez, Carlos Piovezani, Maria do Rosário Gregolin. São Carlos: Claraluz, 2005.

Corpo e governo do outro: prática do *Cutting* em vídeos na internet

Vinicius Lemos da Silva Reis

Nilton Milanez

Cutting em discurso

A prática do *cutting* tem aumentado não apenas na execução do ato do corte sobre o próprio corpo, como também na produção de sujeitos atravessados/cortados por discursos que constituem e governam o corpo, o que nos leva a indagar como no *cutting* o corpo é tomado e produzido numa perspectiva de controle e governo. Em nossa cotidianidade, o *cutting* se produz em novos espaços de visibilidade e circulação, onde o flagelo sobre o próprio corpo cresce consideravelmente. Estes novos espaços de visibilidade e circulação estão no domínio do ciberespaço, onde eclodiu uma onda de postagens que versam sobre essa prática em meados de 2000, ramificando-se em salas de bate-papo, blogues, comunidades e *sites* de compartilhamentos de vídeos com o intuito de promoção de informações entre os praticantes do *cutting* e/ou para qualquer sujeito que tenha interesse sobre a prática. Pensar o ambiente virtual, o modo pelo qual o *corpus* do trabalho circula, é por em perspectiva o próprio lugar dos discursos que o constituem.

Mas, afinal, como podemos pensar o *cutting* no campo do discurso? Ou melhor, como investigaremos o funcionamento e a organização dos discursos que atravessam essa prática? Para o presente trabalho, sem a finalidade de esgotar as variadas possibilidades de construção do sujeito, tomaremos, assim como o trabalho de Foucault, os modos de objetivação pelos quais, numa cultura, os indivíduos tornaram-se sujeitos (FOUCAULT, 1995). Compreendemos, então, o *cutting* enquanto prática e modo de objetivação do sujeito a partir de vídeos que circulam no *site* “www.heavy-r.com”. Essa investida nos dará a finalidade de problematizar o corpo e seu governo na

constituição do sujeito em um quadro discursivo. Assim, o nosso percurso se dará em meio da análise do sujeito e sua relação com o corpo que encarna e materializa o discurso do *cutting*.

Acreditamos que um sujeito se reconhece enquanto tal pelas marcas impostas e expostas no seu corpo pelo outro e por si, no campo do discurso. No tocante ao *cutting*, são as marcas e os cortes no corpo que dão suporte para a operacionalização do discurso, promovendo a constituição e emergência do sujeito. Problematizar o *cutting* é navegar nos mares entre corpos e marcas, fazendo ancoragem nos flagelos corporais. Uma das características relevantes que nos coloca frente a pensar acerca dos vídeos da prática do *cutting* se refere ao local de hospedagem e circulação dos mesmos, um *site* que veicula conteúdos de temática sexual e pornográfica (www.heavy-r.com), produzindo a questão para pensar o porquê desses vídeos de prática do *cutting* poderem circular nesse *site* de compartilhamentos de vídeos; e em outros como o *youtube* não.

Pensamos que o meio de circulação do *corpus* (*site* pornográfico) é um lugar que toma o corpo por um cálculo, servindo para o controle e uma ordem do e para o sexo do outro, estando a serviço do governo do outro. Pensando essa relação com o discurso do *cutting*, mas não no domínio do sexo ou sexualidade, pois não é o enfoque desse trabalho, podemos tecer análises para pensar que também há um cálculo sobre o corpo nos vídeos da prática do *cutting*, um ritual e uma ordem para os cortes que denunciam uma prática de governo do outro. Logo, o meio de circulação do *corpus* é condição que fertiliza o discurso do *cutting* fundamentado no governo do outro.

Podemos também problematizar que nos *sites* pornográficos temos a produção de uma política de vida para os sujeitos de sexualidade, uma promoção que dita como deve ser o corpo e o sexo, de como deve ser a vida, uma encenação encarnada do governo da vida do outro. Analisando o discurso do *cutting* nos vídeos que circulam nos mesmos *sites*, compreenderemos os cortes no corpo como lugar para vida, os sujeitos que se

cortam são apresentados como porta voz de um discurso para a política de vida, os cortes calculados discursam que não se deve levar o corpo à morte.

Há, então, um efeito de liberdade proporcionado pelas imagens nos vídeos, como se houvesse o poder de fazer o que bem entender com o próprio corpo, porém, a *performance* calculada dos sujeitos se filmando e as imagens dos corpos cortados na prática do *cutting*, materializam o discurso do interdito, marcando uma ordem para o discurso do *cutting*. Para Foucault (1999) a produção de discursos é controlada e organizada por procedimentos que funcionam para maquinar seus poderes. Dentre os procedimentos de exclusão, destacamos o da interdição,

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala (FOUCAULT, 1999, p. 9).

O meio de circulação e o cálculo dos cortes caracterizam e tem a função de proceder como o interdito, podendo apenas dizer, da forma que diz (sujeitos cortando o próprio corpo) e no lugar que está (*site* pornográfico), que o corpo- sujeito não deve morrer, é interditado ao sujeito à morte, os corpos só servem vivos, tecendo, assim, um lugar para a vida e para o corpo.

Vale ressaltar que o trabalho não busca uma verdade ou a gênese do flagelo sobre o próprio corpo. Objetivamos analisar como o sujeito do *cutting*, em vídeos na internet, toma o corpo enquanto materialidade e constitui o discurso de controle do corpo e governo do outro, tendo em vista a materialidade imagética e os recursos de produção do vídeo que operacionalizam o discurso denunciado no *cutting*.

Para essa tarefa selecionamos um *corpus* de pesquisa que consiste em vídeos amadores encontrados e disponíveis na internet, mais especificamente no *site* de compartilhamento de vídeos pornográficos, www.heavy-r.com, nos quais apresentam sujeitos se filmando e demonstrando a prática do *cutting*.

Segue um quadro que elenca as materialidades visuais das quais nos servimos para discutir as questões propostas. Eis o *corpus* para o trabalho teórico-analítico.

VIDEO	TÍTULO	ADICIONADO	MATERIAL	DURAÇÃO	VISUALIZAÇÕES	COMENTÁRIOS	LINK
1	Ass Self-Cutting And Whipping Part 1	26/02/2014	Lâmina de Barbear	05:50m	7.868	6	http://www.heavyr.com/video/155800/Ass_SelfCutting_And_Whipping_Part_1/
2	Neck Self Cutting Video	11/05/2004	Lâmina	08:43m	10.692	13	http://www.heavyr.com/video/154635/Neck_Self_Cutting_Video/
3	Psycho Girl Cutting Her Face	07/06/2009	Lâmina	02:10m	20.548	9	http://www.heavyr.com/video/165033/Psycho_Girl_Cutting_Her_Face/
4	Self Chest Skin Cutting	03/08/2012	Lâmina	10:00m	15.826	7	http://www.heavyr.com/video/154132/Self_Chest_Skin_Cutting/
5	Self Cutting Inside The Public Mall Restroom	28/01/2007	Lâmina	03:56m	3.535	3	http://www.heavyr.com/video/153783/Self_Cutting_Inside_The_Public_Mall_Restroom/
6	Whipping My Fresh Self Cutting Wounds	29/09/2009	Lâmina de barbear	10:12m	7.780	4	http://www.heavyr.com/video/153871/Whipping_My_Fresh_Self_Cutting_Wounds/

Os dados dispostos na tabela acima foram atualizados em 21/08/2014. Os vídeos foram postados entre os anos de 2004 e 2014, variando entre 02m10s e 10m12s em tempo de duração e com 66.249 visualizações, o que garante uma grande circulação e visibilidade. Nesses vídeos amadores, são encontrados sujeitos comuns que se cortam e se filmam por meio de uma câmera fixa, enquadrando o local dos corpos que estão sendo cortados, numa focalização direta ao ato e ao local de incisão dos cortes. Os sujeitos utilizam materiais cortantes (somente lâmina) para produzir os cortes. Os vídeos relatam microhistórias encenadas individualmente, mas que só ganham sentido no encadeamento histórico e social, uma vez que as materialidades estão inscritas numa coletividade histórica.

As lentes regulares que produzem o recorte do *corpus*

Para além dos pilares teóricos fundamentados nos postulados foucaultianos, devemos tecer lugares para consolidar as análises dos vídeos, tendo em vista que o *corpus* analisado no trabalho é composto por imagens em movimento. Então, se faz necessário demarcar um lugar teórico para problematizar as produções de audiovisual, para que seja possível construir um apoio analítico que versa sobre os modos de construção da imagem em vídeos e que os toma enquanto produções sociais de sujeitos históricos.

Para a pesquisa utilizaremos, portanto, como subsídio teórico as problematizações de Philippe Dubois, um dos grandes pesquisadores do campo da imagem, com contribuições na reflexão sobre fotografia, cinema e vídeo. Segundo Dubois (2004) pode-se definir o vídeo em algo muito além de uma imagem(ação), temos um ato(ação) de um sujeito que emerge em determinadas condições tecnológicas.

O vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples visual [...] Nessa bifurcação, o vídeo ocupa uma situação difícil, instável, ambígua: ele é a um só tempo objeto e processo, imagem e obra [...] privado e público. Tudo isso sem jamais ser nem um nem outro. (DUBOIS, 2004, p. 74)

Ao olhar os vídeos metodologicamente, na relação com o expectador produz um efeito que é constituído em série, uma série de Nós discursivos. Logo se faz necessário questionar quais são as regularidades discursivas que são expostas no *corpus*? Quais são estes Nós? Quais discursos se repetem na materialidade imagética? Como as materialidades vão evidenciar o jogo de continuidades e deslocamentos do corpo em discurso? Tomaremos como método para delimitar os vídeos a regularidade e a verificação da repetição.

Assim, como discute Foucault, na *Arqueologia do Saber*, estabelece-se um método de investigação que visa o olhar sobre as unidades regulares, a fim de

“reivindicar um domínio que as especifique no espaço e uma continuidade que as individualize no tempo; segundo que leis elas se formam; sobre o pano de fundo de que acontecimentos discursivos elas se recortam” (FOUCAULT, 2008, p. 29). Além da regularidade, para nortear a análise, temos a questão da repetição, que pode ser compreendida como

Um conjunto de marcas formais que estabelece o eixo do fio discursivo, dado a ver por meio do estabelecimento da regularidade de um número de materialidades descritíveis presentes em um enunciado, questão metodológica que indica os vestígios e as pistas do que deve ser agrupado, contraposto, associado, refratado, dividido, recomposto para a construção dos sentidos (MILANEZ e BITTENCOURT, 2012).

Para Courtine (2006) a repetição está inserida no campo da ordem do discurso, numa retomada do discurso ao discurso em inúmeras formas. As imagens que se repetem serão índices para deflagrar os recortes dos discursos que constituem o corpo e trazem os sujeitos emergentes, denunciando uma ordem para o governo do corpo. Por fim, podemos dizer, que as análises são efetuadas a partir das regularidades e repetições discursivas do corpo e seu governo, tendo como referência os recursos de produção audiovisual que permitem a materialização imagética dos discursos constitutivos da prática do *cutting*.

Corpo e materialidade

O trabalho tem como peça chave para pensar o quebra-cabeça discursivo que forma os encadeamentos propostos para o *cutting*, o corpo. É nele e sobre ele que lançamos nosso olhar para a construção dos sujeitos que emergem do discurso que atravessa o cortar a si mesmo, em vídeos. Porém, não é o invólucro biológico, a estrutura de carne, sangue e osso que interessa. O corpo é compreendido no campo do discurso, que pode ser retomado e

remoldado. O corpo, portanto, é um espaço de inscrição de discursos e tecnologias produzidas historicamente. Um lugar privilegiado para a emergência do sujeito. Milanez nos explica:

Não é, pois, o corpo que vive as práticas diárias e corriqueiras, autômatas, ou refletidas como andar, transar, comer, dormir ou ler [...] Para estarmos diante de um corpo discursivo não basta nos depararmos com práticas do fazer do nosso dia-a-dia. Precisamos focalizar a existência material desse objeto que denominamos corpo, em consonância com suas formas e carnes por meio da representação sob a qual o identificamos. Para tanto, precisamos considerar esse corpo do qual falamos, colocando em evidência a sua existência histórica. (MILANEZ, 2009).

O corpo expõe sua grandeza e relevância quando está inscrito na história, numa rede de memórias que pode ser encarnada de maneira coletiva pelos sujeitos. Neste lugar histórico, ele é gerenciado, retorcido, distorcido, retomado e transformado sempre emaranhado em jogos discursivos. Pensando com Foucault (1985), podemos discutir as possíveis estratégias, ferramentas e dispositivos que dão controle e controlam o corpo. São justamente estes procedimentos legitimados por discursos de poder sobre o corpo que vão trazer à tona os sujeitos atravessados pela história. O que nos importa é olhar para como funciona os dispositivos engendrados em condições determinadas que governam o corpo e produzem sujeitos no (dis)curso da história.

Outra peça teórica que nos é cara é a ideia de materialidade, e que tem seu papel para compreensão do trabalho. É ela que vai dar forma aos discursos que atravessam o corpo e aos dispositivos que controlam os corpos, dando suporte à repetição da história, repetição essa que sempre cabe à produção de um novo. Segundo Foucault (2008), a materialidade é sempre exposta, visível e manipulável. Os recursos de vídeo vão permitir ao corpo e suas imagens em vídeos materializarem a vazão dos discursos.

A materialidade não está totalmente livre em nossas mãos, ao contrário, tanto ela como nossos corpos, que também é outra forma de materialidade, obedece a leis. Dizer, então, que ela tem um lugar e uma data não significa que o essencial é localizá-la em espaço-temporal, datá-la em números, especificar as suas horas, mas escavar quais são as ordens institucionais a que elas estão associadas e que regem os saberes, isto é, compreender como uma dada produção de conhecimento, uma linha de pensamento que vigora em determinado momento se tornou possível de ser entendida de um certo modo. A materialidade, então, tem uma forma de organização específica dependendo do suporte que possibilita sua realização. (MILANEZ e BITTENCOURT, 2012)

Posto o arcabouço teórico para este trabalho, pensamos o corpo e os recursos de produção de vídeo entrelaçados, ou seja, materialidades que irão dar suporte aos discursos que fazem emergir sujeitos e ao posicionamento diante de si e do outro.

Vejam agora alguns fotogramas extraídos do *corpus* selecionado para análise.



Fotograma 1 Self Chest Skin Cutting



Fotograma 2 Ass Self-Cutting And Whipping Part 1



Fotograma 3 Whipping My Fresh
Self Cuttin Wounds

Nestes três fotogramas dispostos acima, observamos como o corpo toma lugar de destaque nos vídeos. Há uma exaltação e ostentação das partes cortadas e filmadas do corpo. O enquadramento da câmera apresenta as partes do corpo destacadas como se fosse um *zoom* sobre o corpo, uma espécie de lente de aumento que nos indica a relevância do discurso sobre o corpo e seu controle no *cutting*. O olhar de quem vê, é dirigido e controlado, por meio da câmera fixa e do movimento do corpo do sujeito. Só vemos e assistimos aquilo que nos é permitido pelos recursos operacionalizados nos vídeos. O que nos é dado a partir da materialização produzida entre a imagem dos corpos e a disposição dos mesmos em relação à câmera é possibilitado e ordenado por discursos que versam e controlam qual parte do corpo deve ser observado.

O corte calculado e o governo do outro (corte! O corpo está sendo filmado)



Fotograma 4 Neck Self Cutting
Video



Fotograma 5 Psycho Girl Cutting
Her Face

Há uma regularidade na prática de cortar a si mesmo, no qual os cortes são calculados em sua intensidade, força e ritmo, por mais que pareçam aleatórios, há uma regularidade que expõe a prática a uma normatividade. Portanto, verificamos um fio condutor para problematizar o *cutting* como um desdobramento que levaria o sujeito a conhecer a si mesmo. A prática do *cutting* tem suas regras de funcionamento, ritmo, força e intensidade calculada, ou seja, é uma prática controlada. O *cutting* está disposto em um cálculo de si, por meio do corte sobre o próprio corpo.

Os cálculos nos cortes sobre o corpo parecem inscrever o sujeito numa transitoriedade entre uma prática de liberdade e governo do outro. O cálculo controlado nos leva a refletir sobre para quem está sendo dirigido o controle, ou quem exerce o controle? Numa via de mão dupla, o discurso do *cutting* apresenta o sujeito como aquele que tem controle sobre os cortes e domínio de si, como também um controle do corpo em função do governo do outro.

Podemos dizer, então, que o lugar do corpo flagelado se faz num espaço heterotópico. O *cutting* seria em si mesmo um lugar heterogêneo, envolvendo liberdade e governo do outro, espaço de intimidade e espaço público. Os vídeos são constituídos pelo sujeito diante da câmera e do olhar do sujeito atrás da câmera. “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2001, p. 418).

Encontramos como repetição o recurso da câmera utilizada para produzir os vídeos, ou seja, uma câmera frontal e fixa que foca um recorte do corpo, o espaço de incisão do corte, exaltando esse lugar/corte do corpo discursivo. Para Dubois (2004) a estreita frontalidade da câmera televisiva, no universo jornalístico, leva o olhar do telespectador a se identificar e se confundir com a câmera, visando diretamente o objeto e apresentando um espaço de testemunho.

Assim, compreendemos esse recurso da câmera frontal fixa como um efeito de vigilância que documenta um acontecimento. A relevância do olhar

do outro se faz presente nos vídeos de prática do *cutting*, sendo condição de existência. Logo, o sujeito que se corta em vídeos na internet só passa a existir por meio do olhar atrás da câmera. Isto nos remete a ideia do olho que tudo vê e um corpo sempre sob vigilância. Este controle do outro parece perpassar, portanto, a configuração do Panóptico de Bentham:

Uma figura arquitetural de princípio conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; [...] Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar [...] Tantas jaulas, tantos pequenos tetos, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível (FOUCAULT, 2009, p. 190)

A câmera frontal, como dispositivo de produção dos vídeos materializa um discurso de vigilância, expondo os sujeitos e os corpos em um testemunho de si sob o olhar do outro, como se estivesse numa jaula, altamente visível e profundamente individualizado: uma vigilância que não cessa, denunciada pelo olhar da câmera. A visibilidade dos sujeitos se cortando no *corpus* analisado é um convite para uma armadilha de controle dos corpos.



As celas do Panóptico Bentham



Fotograma 6 Psycho Girl Cutting
Her Fac

Considerações finais

De forma breve, problematizamos a prática do *cutting*, pensando-a por um atravessamento dos postulados teóricos foucaultianos, tomando-a enquanto um espaço de discursividade. Diferente do que se pensa no senso comum ou até mesmo em alguns apontamentos de pesquisas que tomam o *cutting* por um discurso médico e psiquiátrico, podemos observar que o corpo dos sujeitos que se cortam e se filmam não são regidos pelo descontrole e muito menos são corpos desgovernados. Pelo contrário, temos uma prática que demonstra um cálculo de si e dos cortes do próprio corpo, o que nos leva a problematizar e questionar que há um governo que rege o cálculo desse corpo.

As materialidades imagéticas analisadas dialogam com discursos que enfatizam um governo para uma política de vida dos corpos filmados e que se desdobram em direção aos sujeitos identificados com o olhar da câmera. Este recurso de produção de vídeos tem papel relevante para a construção dos discursos de controle sobre o *corpus* analisado.

Este trabalho não esgota os olhares e dizeres que podemos traçar para pensar o *cutting*, apenas acende uma nova faísca para incendiar as problematizações que virão, novos estudos e pesquisas devem surgir a partir dessas indagações, porém, caminhando e olhando para o horizonte no qual o corpo materializa e dança com as canções do campo do discurso. Aqui, podemos assinalar que fica evidente a relação da prática do *cutting* em relação ao governo do outro, no recorte de vídeos expostos na internet.

Referências

COURTINE, Jean-Jacques. **Metamorfoses do Discurso Político**. Derivas da fala pública. Trad. de Nilton Milanez e Carlos Piovezani Filho. São Carlos: Claraluz, 2006.

DREYFUS, H., RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: Para além do estruturalismo e da hermenêutica.** Trad. bras. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard.** Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso.** Tradução de Laura de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 6a edição, 1998.

_____. **Arqueologia do saber.** Trad. bras. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. Outros espaços. **In: FOUCAULT, M. Ditos e escritos.** Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** Trad. Raquel Ramalhete. 36ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. **Microfísica do Poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 5ª edição, 1985.

MILANEZ, N. Corpo cheiroso, corpo gostoso. Unidades corporais do sujeito no discurso. **In: Acta Scientiarum. Language and Culture.** Universidade Estadual de Maringá, v. 31, n. 2. Maringá: Eduem, 2009, p. 215-222.

MILANEZ, N.; BITTENCOURT, J. S. Materialidades da imagem no cinema. Discurso fílmico, sujeito e corpo em A Dama de Ferro. **In: Revista Movendo Ideias.** v. 17, n. 2. 2012, p. 05-20.

SOBRE OS AUTORES

Alex Araújo

Integrante do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo (LABEDISCO/UESB), possui Graduação em Letras (Português/Francês) pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2000) e Especialização em Leitura e Produção Textual na Escola pela UESC (2004). Em 2011, obteve o título de Mestre em Letras: Linguagens e representações pela UESC. Participou - como convidado do Service de Coopération et Action Culturelle da Embaixada da França - dos Programas Connaissance de La France na região de Provence (Côte-Azur) em 2000, e do Profs en France em 2007 no CAVILAM em Vichy (França), ambos para professores de Francês (L2). Atuou como assessor de Linguagem no Departamento de Educação Básica da Prefeitura Municipal de Itabuna em 2004. Participa do PPGMLS (doutorado) da UESB, campus de Vitória da Conquista e participa do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Montenegro como professor visitante. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada ao ensino de Línguas (L1 e L2), em Análise do Discurso, atuando principalmente nos seguintes temas: formação de professores, identidade, desconstrução e ensino, currículo escolar e discursos, Discurso oficial, violência simbólica, processos de identificação na formação docente; e discurso fílmico cujo foco recai nos temas: corpo, imagem fixa e em movimento, memória, sujeito e cinema de horror. Faz parte dos grupos de pesquisa Traduzir Derrida Políticas e Desconstruções (UESC) e do Grudiorcorpo (UESB). Doutorado sanduíche pelo PDSE CAPES/PPGMLS na Universidade de Paris (Soubonne Nouvelle - Paris 3) sob a responsabilidade do professor doutor Philippe Dubois (depto de audiovisual).

Alex Martoni

Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (Orientador: Adalberto Müller Jr.) com doutorado-sanduíche/CAPES pela Stanford University - EUA (Orientador: Hans Ulrich Gumbrecht). Possui licenciatura nas Línguas e Literaturas portuguesa, francesa e inglesa pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2003) e Mestrado em Teoria da Literatura (Orientador: Evando Batista Nascimento) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2006). Atualmente, é

pesquisador da CAPES. Tem experiência profissional na área de Letras e Artes, com ênfase em Teoria da Literatura, Estética e Intermedialidade, atuando nas áreas de Literatura, Cinema, Música e Artes Plásticas.

Analyz Pessoa-Braz

Advogada, Especialista em Direito Público e Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade – Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Anderson de Carvalho Pereira

Doutorado em Psicologia pela USP, com estágio no CENEL-Centro de Estudos dos Novos Espaços Literários na Universidade de Paris XIII. Atualmente, professor Adjunto da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia sob regime de Dedicção Exclusiva; Líder do Grupo de investigação sobre narrativas, práticas letradas e discursos (GRINPRALED/CNPq). Orientador do Programa de Pós-Graduação em Educação (CAPES), nível Mestrado.

Ceres Luz

Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS da UESB - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Formada em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP Campus de Franca. É integrante do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo LABEDISCO e do Projeto de Pesquisa Análise do Discurso: discurso fílmico, corpo e horror sob a orientação do Prof. Dr. Nilton Milanez.

Jaciane Martins Ferreira

Doutoranda em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Linguística Aplicada da Universidade Federal de Uberlândia (PPGEL-UFU). Membro do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos (LEDIF).

Karina Luiza de Freitas Assunção

Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia, integrante do LEDIF/UFU – Laboratório de Estudos discursivos foucaultianos, do

Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo-UESB e professora da Universidade do Estado de Minas Gerais-UEMG, Campus Frutal.

Keula Aparecida de Lima Santos

Possui graduação em Letras - Habilitação Português/Inglês e respectivas literaturas pela UFU - Universidade Federal de Uberlândia (2007), graduação em Letras - Habilitação Português/Espanhol e respectivas literaturas pela UNIPAC - Universidade Presidente Antônio Carlos (2007) e Especialização em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana pela UFU - Universidade Federal de Uberlândia (2009). É mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras - Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia com projeto de pesquisa intitulado Tempo e Espaço em "La semana de colores" de Elena Garro. Participa do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA) com ênfase nos estudos sobre narrativa literária, espacialidades na arte, literatura fantástica e literatura infantil e juvenil. Atualmente trabalha como professora substituta de Língua Espanhola e Redação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro.

Lilian Lima Maciel

Graduada em Letras - Licenciatura Plena em Português/Francês e suas respectivas literaturas pelo Instituto de Letras e Linguística - ILEEL, da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Possui mestrado em Teoria Literária pelo mesmo instituto, com projeto de pesquisa intitulado: Espacialidades reais e fantásticas nas narrativas de Lygia Bojunga: uma leitura de A bolsa amarela, A casa da madrinha e O sofá estampado; Participa do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA/UFU-CNPq) com ênfase nos estudos da narrativa, das literaturas infantil e juvenil e do espaço do fantástico. Atualmente trabalha como professora de Literatura no Colégio Gabarito de Uberlândia, Colégio Marista Champagnat de Uberlândia e Colégio Gildo Vilella Cancelli em Ituiutaba.

Mariana Silva Franzim

Possui graduação em Educação Artística - Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (2012); especialização em Ilustração pela UNOPAR (2012). Mestranda no programa de Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários na linha de pesquisa Cânones, ideias e lugares pela Universidade Estadual de Londrina (2013), tendo como objeto de pesquisa o teor insólito da escrita do autor Murilo Rubião. Atua como artista plástica com produção em desenho, instalação e fotografia.

Marisa Martins Gama-Khalil

Possui Mestrado em Letras: Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis (1994) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara (2001). Trabalhou de 1987 a 2006 na Universidade Federal de Rondônia. Atualmente, é professora, nível Associado I, da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua na graduação em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em Teoria Literária e no Mestrado Profissional em Letras. É líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas/CNPq. Seu projeto "Representações espaciais do horror na narrativa fantástica brasileira dos séculos XX e XXI" é contemplado com a bolsa de Produtividade em Pesquisa - CNPq. Tem livros, artigos e capítulos de livro publicados, com ênfase nas reflexões sobre o espaço ficcional e sobre a narrativa fantástica; nas questões inerentes à literatura infantil e juvenil e ao letramento literário; bem como nas relações plausíveis entre Teoria Literária e Análise do Discurso. Desenvolve também o projeto "A literatura em devir: suas práticas de letramento e de subjetivação". Realizou o Estágio Sênior Pós-Doutoral na Universidade de Coimbra, sob a supervisão da Profa. Dra. Maria João Simões, com o projeto "Objetos insólitos: As representações espaciais e o fantástico em Objecto quase, de José Saramago, e Objectos turbulentos, de J. J. Veiga", contemplado com bolsa CAPES.

Milena Maria Sarti

Professora titular na Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), campus Jequié-BA. Graduação em Psicologia (2005) pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). Doutorado em Ciências,

área: Psicologia (2011) pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia da FFCLRP-USP como bolsista CNPq. Possui também mestrado em Ciências, área Psicologia (2007) pela mesma instituição como bolsista CAPES. Membro do grupo de pesquisa - Diretório dos grupos de pesquisa CNPq, A Análise do Discurso e suas interfaces; Sua filiação teórica é a Psicanálise lacaniana e freudiana e a Análise do Discurso pechêuxtiana. O interesses de pesquisa estão relacionados à promoção de articulações da Psicanálise com a Psicologia Social operadas a partir dos dispositivos de discurso, bem como dos aparatos institucionais da realidade social do capitalismo, em sua configuração presente, a fim de analisar as implicações e os efeitos destes na constituição do sujeito, bem como no processo de construção de subjetividades contemporâneas. Áreas de atuação: Psicanálise, Análise do Discurso, Psicologia Social e Publicidade.

Nilton Milanez

Pós-doutorado (PDE/CNPq) em discurso, corpo e cinema na Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Professor Titular em Análise do Discurso do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP/Araraquara com doutorado-sanduiche na Sorbonne Nouvelle, Paris 3. Professor do programa de Mestrado e Doutorado em Memória, Linguagem e Sociedade e no Programa de Mestrado em Linguística na UESB - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Líder do GRUDIOCORPO/CNPq - Grupo de Estudos sobre o Discurso e o Corpo e coordenador do Labedisco/UESB - Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP/Araraquara (2002). Especialização em Análise do Discurso pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1999). Graduação em Licenciatura Plena em Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1988), graduação em Língua Inglesa - Tradução - pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1988). Tem experiência na área de Linguística, Literatura e Ensino com ênfase em Análise do Discurso, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, imagem fixa e em movimento, memória, sujeito e cinema de horror.

Paula Chiaretti

Psicóloga, Mestre e Doutora em Psicologia, pela Universidade de São Paulo, com dissertação e tese sob orientação da Profa. Dra. Leda Tfouni. Realizou estágio sanduíche na Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle sob a supervisão de Jacqueline Authier-Revuz. É membro-fundador de Lalíngua – Espaço de interlocução em Psicanálise, de Ribeirão Preto. Atualmente, é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem pela Universidade Vale do Sapucaí.

Ricardo Amaral

Psicólogo graduado pela Faculdade Ruy Barbosa – Salvador/Ba. Especialista em Saúde Mental Coletiva pela mesma Faculdade. É integrante do Labedisco/UESB – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo.

Talita Souza Figueredo

É mestre em Memória pelo programa de Pós-graduação em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2012). Possui graduação em Letras modernas pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2009). Tem Especialização em Linguística pela mesma Universidade (2010). Atualmente, é professora de Língua Portuguesa na rede estadual de ensino. Também, atua como professora da área de linguagens da Faculdade Independente do Nordeste. (FAINOR)

Vilmar Prata

Pós graduado em Filosofia e Existência pela Universidade Católica de Brasília (UCB), graduado em Filosofia pela Faculdade Batista Brasileira (FBB) e integrante do Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo LABEDISCO/CNPq/UESB.

Vinicius Lemos da Silva Reis

Psicólogo graduado pela FTC – Faculdade de Tecnologias e Ciências de Vitória da Conquista. É integrante do Labedisco/UESB – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo.