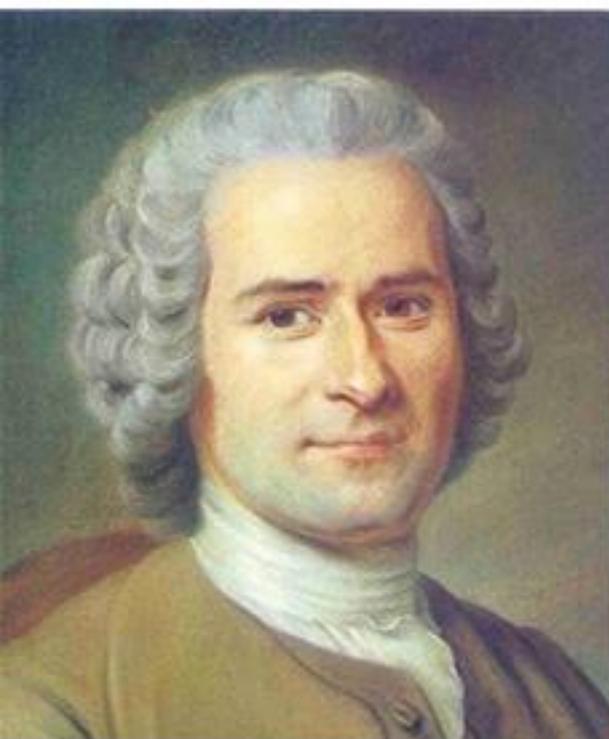


TURBA AFLITA

nº 1922

revista de filosofia insurgente



{ melville
rousseau
enigma
rosa egipciaca
teoria das putas
dostoiévski
descartes
vera verão
feminismo

TURBA AFLITA



indica excedência de força e faculdade,
eficientes;
indica relações corretas,
a de faculdade e força.
uso é tão progressivo, tão perfectível,
eiro termina
filisteu. Ordem e determinidade,
são clareza.
o-elaboração o confuso chega aquela
parência.

Novalis

(...) Confusão indica excedência de força e faculdade,
mas relações deficientes;
determinidade indica relações corretas,
mas parcimônia de faculdade e força.
Por isso o confuso é tão progressivo, tão perfectível,
enquanto o ordeiro termina
tão cedo como filisteu. Ordem e determinidade,
por si sós, não são clareza.
Através de auto-elaboração o confuso chega aquela
celestial transparência.



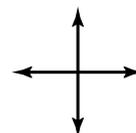
TURBA AFLITA

nº1922

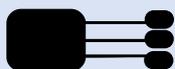
editorial	4
fragmento do primeiro livro escrito por uma mulher negra no Brasil: <i>Sagrada teologia do amor divino das almas peregrinas</i> , de Rosa Egipcíaca, (1750-1760)	01
verbete “mulher” em um dicionário inexistente	7
sobre o método confuso	XX
baleia	00
eia.....	00
conceito de rato	101
um poema de Hegel sobre seu poodle	01
conceito de puta	10
apontamentos sobre a <i>Weltanschauung</i> de Vera Verão	55
reino : vegetal : planta	19
em que se percebe o fantasma, filosoficamente	41
bufão	56
the child in us (enigma)	11

os textos aqui publicados foram produzidos por autores coletiva ou anonimamente. As traduções estão assinaladas com os nomes de seus autores originais, mas não os de seus tradutores. é uma decisão editorial e política não assinalar seus nomes, uma vez que compreendemos que a noção de autoria pode ser um impedimento para o trabalho de experimentação narrativa a que visa esta revista. trata-se, assim, de dar um passo, talvez pequeno, na direção de uma desarticulação das formas canônicas da filosofia, ainda que estejamos cientes de que estar fora dela talvez seja impossível. apostamos no fracasso como modo de ação; conjuramos as virtudes do insensato. mais do que um bando ou uma matilha, a ideia que serve de paradigma para o tipo de trabalho que gostaríamos de fazer funcionar é a turba.

para colaborar: turbaaflita@gmail.com



EDITORIAL



Isso **não** é um diálogo.

Isso não é um diálogo, as orelhas não estão voltadas para a escuta e o osso monolítico dos bem-intencionados e dos sorridentes continua entupindo nossos ralos.

O mundo está morto. Suspiramos, apaixonados, pelo cadáver do que ele deveria ter sido e da enorme imagem dos bem-alimentados. A direita porca chuta e chora, de uma só vez, esse cadáver saudoso. E a outra carpideira, aquela que se diz neutra, nem à esquerda, nem à direita, essa, a mais desprezível de todas, bóia na lama de sua boa vontade. Trata-se de um problema de higiene, ao final de tudo: como livrar a resistência da esquerda de seus compromissos polidos com a burrice da direita? Como refundar a esquerda? Já não é mais hora de calçar luvas diante dos nomes. Já é hora de desconfiarmos dos nomes dos nomes. A direita é porca. Repete comigo: A direita é porca.

E a liturgia da resistência deve se perguntar como nomear o que lhe sobrou? Dito de outro modo, deve responder à questão o que é e para que serve um defunto, esse outro bloco inerte, des-funcionalizado,

pauperizado, belo? Aos que o comem, ele é alimento, aos que o vomitam, ele é resíduo. Um cadáver, no entanto, esse de nome MUNDO, se come a si mesmo e se regurgita. A beleza de um defunto, que surpresa!, está em inventar para si um modo de se manter vivo, desde que se considere que um defunto não tem, a não ser como comédia fraca e míope, saudades do que era: ele rói as unhas podres de seu próprio pé.

A classe média está morta, os intelectuais estão bem dispostos, embora derrotados, choram nas janelas de seus apartamentos da zona sul do Rio de Janeiro, engolem duas ou três pílulas de sua teologia e se indignam. Os de baixo acenam para eles, clamam pelas ruas, sonham com as ruas, espumam de raiva, nas ruas, contra o deus dos outros, lambem suas feridas, juram vingança e se reúnem, ao fim do dia, com os outros em nome do Bem e do Bom e de seus disfarces precários. Mas as ruas estão iluminadas, mapeadas, cercadas ou fotografadas. A revolução será televisionada para quem quer que traga consigo o gosto dos programas de auditório. A disputa é pela audiência. A classe média está morta, tudo está bem.

A lição dos escombros é ácida e fibrosa, difícil de ser mastigada. Mas não nos acostumamos demais com as carnes magras e sedosas? O músculo das coisas é confuso e incompreensível, e seu nome tem de ser dito inteiro, de um só fôlego. Os novos habitantes das ruínas já sabem que as velhas identidades

subsistem nos renovados projetos emancipatórios. A vantagem das ruínas é que elas nos ofertam a perspectiva revolucionária das perversões, de modo que a teoria é a única lâmina afiada – e o que acontece com o pensamento é o ruído dos desmoronamentos, audível, bem entendido, aos que não entoam hinos. Não se fala com as ruínas, mas as ruínas, no entanto, amam os que falam para as paredes.

5

Às favas com os irenistas! É pelo lado reconfigurador das aulas, das teorias, dos nomes, de tudo o que acontece nessa nova fazenda de desovas, nessa antiga fazenda de desovas, que falamos: pelo que elas produzem de solidez e intumescimento, e por uma outra beleza, menos brocha, menos indignada, menos comprometida com a saudade do que não seremos mais, uma beleza arrebatada e confusa. Não choraremos mais nas assembleias. Com os viados, as putas, os indomados e os moídos, os suicidas e os poucos, os que têm tantas pernas e tantos pés e tantas bocas, é que nós falamos. Para as paredes. Isso não é um diálogo. Repete comigo: isso não é um diálogo, nada se conclama, nenhum grande gesto. Isso é apenas para dizer que vocês não queriam, mas nós sempre estivemos aqui.

(Solo de trompete. Fecha a cortina. Todos aplaudem).



**QUEIMEM
SEUS
CASTELOS**

**FRAGMENTO DO PRIMEIRO
LIVRO ESCRITO POR UMA
MULHER NEGRA NO
BRASIL: SAGRADA
TEOLOGIA DO AMOR
DIVINO DAS
ALMAS PEREGRINAS,
DE ROSA EGIPCÍACA,
(1750-1760)**

7

Nota preliminar: Muito do que sabemos sobre Rosa Egipcíaca se deve à descoberta admirável do antropólogo Luiz Mott, que encontrou, nos arquivos da Inquisição da Torre do Tombo, em Lisboa, os processos que contêm todos os documentos conhecidos relativos a ela. Mott publicou, em 1993, um livro intitulado *Rosa Egipcíaca. Uma santa africana no Brasil*¹, no qual reconstitui sua trajetória. Rosa Egipcíaca chamou-se, por boa parte de sua vida, apenas Rosa – nome *dado* (e a questão dos nomes e dos processos batismais terá sua importância, veremos) por seu primeiro proprietário no Brasil. Capturada como escrava na África, chegou ao Brasil com apenas seis anos de idade, vinda da Costa da Mina, correspondendo aproximadamente à faixa litorânea dos atuais estados de Gana, Togo, Benim e Nigéria. Foi comprada por uma habitante de Minas Gerais, que a explorava como prostituta entre os mineiros de ouro – prática comum no escravismo brasileiro. Aos trinta anos, vítima de uma doença misteriosa, foi submetida a vários exorcismos por seu guia espiritual, o padre Francisco Gonçalves Lopes. Inicialmente, acreditava estar possuída pelo demônio, pois entrava em transes, tinha visões e ouvia vozes, até que entendeu a natureza divina de sua missão e dedicou-se, com grande sucesso, a pregar a palavra de

¹ MOTT (1993). Mott optou por fazer um livro dirigido a um público mais amplo do que o círculo acadêmico, o que significa que ele não contém indicações precisas das fontes utilizadas, especialmente dos números dos processos e das páginas a partir dos quais faz suas transcrições do texto original. Essa opção editorial tem seu preço – o que ocorre, aliás, como toda opção editorial –, que é o de não fornecer ferramentas muito exatas que serviriam de base para pesquisas ulteriores.

Deus. Foi presa e torturada em 1749, ainda em Minas Gerais. Partindo para o Rio de Janeiro depois de conseguir sua alforria, ouviu uma instrução da voz que, a partir de então, nunca mais a abandonou: que aprendesse a ler e a escrever. Ao voltar à cidade que fora seu primeiro destino de escrava na vinda para o Brasil, adotou o nome de Rosa Maria Egpcíaca da Vera Cruz, em homenagem à santa asceta, primeiramente prostituta, Maria Egipcíaca, nascida no século IV. No Rio de Janeiro, na década de 1750, fundou o Recolhimento do Parto², vinculado à Igreja de Nossa Senhora do Parto (ainda hoje existente, na rua Rodrigo Silva, perto da rua da Assembleia, embora a construção original tenha sido destruída), onde acolhia ex-prostitutas e mulheres devotas em geral. Tornou-se uma líder carismática importante na cidade, tendo como guias espirituais, além do já mencionado padre Lopes, os padres franciscanos do Convento de Santo Antônio, que até o presente domina o Largo da Carioca. Entrando em confronto com as autoridades eclesiásticas locais, foi acusada de heresia e, depois de um primeiro julgamento pelo Tribunal do Santo Ofício sediado no Rio de Janeiro, a enviaram, juntamente com o padre Lopes, para Lisboa no ano de 1763. Após essa segunda travessia do Atlântico, a primeira como escrava e a outra como herética, é submetida a longos interrogatórios na capital portuguesa, morrendo esquecida na prisão oito anos depois.

Graças ao processo da Inquisição, muitos textos de Rosa Egipcíaca foram preservados: cartas dela e de seus correspondentes, depoimentos de testemunhas de acusação e de denunciantes, cartas e testemunhos do padre Lopes³. Tal modo de preservação nos coloca um desafio epistemológico considerável, uma vez que, na maior parte dos casos, sua *voz* está modulada e mesmo soterrada sob a escrita de seus juízes. Infelizmente, aquele que seria seu material mais valioso, um livro manuscrito de aproximadamente 250 páginas, e que pode ser, portanto, o primeiro livro escrito por uma mulher brasileira de que se tem notícia, intitulado

² Mott argumenta, de forma convincente, a favor da tese de que devemos atribuir a Rosa Egipcíaca a fundação dessa instituição, embora a história oficial da Igreja brasileira omita seu nome (certamente devido ao fato de se tratar de uma mulher, negra e ex-escrava), atribuindo a criação do Recolhimento do Parto ao bispo da cidade do Rio de Janeiro à época. Cf. MOTT (1993), p. 255-278.

³ Para uma lista dos processos e suas referências no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ver o Apêndice ao final deste texto.

Sagrada teologia do amor divino das almas peregrinas, foi conservado durante algum tempo por seu confessor, frei Agostinho, que, tempos depois, o queimou⁴. Encontramos, no processo da Inquisição lisboeta, duas páginas que restaram da obra original. É esse o texto que transcrevemos aqui⁵. Propomos uma transcrição do texto seguida por uma atualização.

I. Transcrição

[fl. 59 r^o.] Meu Menino Jezus daporciucula⁶

Meu querido espozoz da minha alma pelo vosso devino decreto tenho chegado naquela era m^{to}. certa e lembrada estou Snř depois de vos ver no Santiçimo Sacramento q̃ ouvi cantar aquele igno devino espozorio que louvores vos daremos de dia ede noute Sempre vos louvaremos no corpo e nalma sempre cantaremos, devino espirito Santo Alumeai nossas almas com a luz da Graça Madre de deos Rainha dos Anjos pedi ao vosso amado filho q̃ fere as nossas almas com a seta da fé oh amante Padre eterno que Louvores vos daremos por ter tomado carne umana Vosso f^o. unigênito e tam bem por vir ao mundo manifestarnos tanta enchente de graça ao q̃ue acodio o Padre dizendo vos outros todos que sois benditos da minha palavra cantaram vossas almas com os Anjos Gloria jgenes çelcis deõ o coal jno andej bastantes dias confuza e espantada a Razam porque ainda não tinha visto nenhuma creatura me dizer achavame em continuo juizo conçiderando de quem

⁴ Maria Theresa de Jesús Arvelos afirma, em seu depoimento no processo contra o padre Lopes, que o livro se encontrava na sua casa, mas que não sabe mais de seu paradeiro. A própria Rosa Egipcíaca informa aos inquisidores o título de seu livro, afirmando que uma voz que ouviu “no entendimento” lhe havia ordenado a composição da obra. Segundo a ré, ela escreveu “mais de meya resma de papel, explicando a doutrina christã e dando avisos para a salvação dos homens, meynos para fugirem das culpas e offensas de Deos”. Porém, continua Rosa Egipcíaca em seu depoimento, “o especial assumpto era a vinda daquelles coraçoes de Jesus, Maria, José, Santa Anna e São Joaquim, e tudo quanto escrevia lhe dizia húa voz no entendimento, e assim como lhe dizia hia escrevendo, e algúas vezes lhe succedeo escrever estando sem sentidos, como fora de si” (Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, processo 09065, fl. 73r).

⁵ Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, processo 14316, fls. 59r-60r. Não é preciso assinalar a ironia do destino do livro, queimado por um homem pertencente à estrutura eclesiástica – antecipando-se, assim, à Inquisição. Mesmo que movido pelo impulso de proteger Rosa Egipcíaca da acusação de heresia, destruindo evidências contra ela, tal gesto se inscreve de modo exemplar nos procedimentos gerais destinados às mulheres negras na colônia.

⁶ Porciúcula é uma referência importante para os franciscanos, e é ali também que se cultua a Nossa Senhora dos Anjos. Ver: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Porci%C3%BAncula_\(igreja\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Porci%C3%BAncula_(igreja))

será isto esquecida dos maes verssos só me lembrava Glória jgnei çelçcis deo por huns eoutros grandes Beneficios que de vossas liberaliSimas maons tenho recebido eespero Reçeber por agora e sempre na òra da morte querendo vos fazer estas supplicas Bem conheço que para vos não são neçecarias Litras de mão mas sã sim hẽ porque ecostume entre os namorados cartearse huns com outros com afago de amor não sabendo emque parava e ficas no amor vos pode Se agradar acudio me logo no emtendimento estes verssos do devino Espozorio fazendo isto logo me acudio huã desconfiança conçiderando na minha emcapaçidade [fl. 59 v^o.] Emcapacidade⁷ evileza Ainda m^{to}. maes vil pelos pecados estando com esta descomfiança acudirão me logo os favores de vossa SantiSima may da emvocação depenha defrança por que ela he maes empenhada que as almas dos pecadores contritos eaRependidos sejam vossos espozos fiquei algumacouza alentada acudime emtam tanta confiança nos vossos devinos decretos eSabedoria divina eumana q~ não tiraes por izenção as almas dos pecadores mas sim quereis ser de todos amado evenerado pois coando viestesao mundo disçestes q̃ vinhas buscar pecadores enão justos tambem dicestes no vosso evangelho q̃. queriais dar vistaaos cegos p^a. publicarem o vosso Sagrado evangêlho e eu como me vejo eme conheço pela maior çéga do mundo porque maes que cego é quem conhece a Razão enão ademite agora com dor do meu coração já me volto p^a. vos contrita eaRependida lus de vossos devinos auxilios peço p^a. que se abre em mim a maior devossas devinas misericordias pois sou amaior de todos os pecadores do mundo bem sei que estaes agastado pois tres dias antes da minha partida vos mostrastes chagado eferido perguntando eu quem vos tinha tam mal tratado Respondeme hua vãs que o povo deSão João ASim Recorrendo pela me^moria devossa paixão e morte vos peço misericordia por min epor todos Misericordia Sr~ Misericordia emfenitas vezes misericordia Jezus M^a Jozé o coração vos dou ealma minha quem esta ler Rezara hũ Pae n. e credo (...)

⁷ A última palavra da página anterior é repetida no começo da primeira linha da página seguinte, como era habitual em muitos manuscritos à época.

II. Hipótese de leitura:

[fl. 59 r.] Meu menino Jesus da Porciúncula,

Meu querido esposo da minha alma, pelo vosso divino decreto tenho chegado naquela era muito certa, e lembrada estou, Senhor, de vos ver no Santíssimo Sacramento, que ouvi cantar aquele hino, divino esposório, que louvores vos daremos de dia e de noite. Sempre vos louvaremos no corpo e na alma, sempre canteremos, divino Espírito Santo. Alumiai nossas almas com a luz da Graça. Mader de Deus, Rainha dos Anjos, pedi ao vosso amado filho que fira as nossas almas com a seta da fé, ó amante. Padre eterno, que louvores vos daremos por ter tornado carne humana vosso filho unigênito, e também por vir ao mundo manifestar-nos tanta enchente de graça; ao que acudiu o padre, dizendo: vós outros, todos, que sois benditos da minha palavra, cantarão vossas almas com os anjos, *Gloria In Excelsis Deo*, [com] o qual hino andei bastantes dias confusa e espantada, a razão [é] porque ainda não tinha visto nenhuma criatura me dizer; achava-me em contínuo juízo, considerando: “de quem será isto?”, esquecida dos mais versos; só me lembrava *Gloria In Excelsis Deo*, por uns e outros benefícios, que de vossas liberalíssimas mãos tenho recebido, e espero receber por agora e sempre, querendo vos fazer estas súplicas. Bem conheço que para vós não são necessárias letras de mãos, mas são, sim, é porque é costume entre os namorados carteam-se uns com os outros, com afago de amor. Não sabendo em que palavra⁸ eficaz no amor vos pode se agradar, acudiram-me logo no entendimento estes versos do divino esposório. Fazendo isto, logo me acudiu uma desconfiança, considerando minha incapacidade [fol. 59 vº.] incapacidade e vileza, ainda mais vil pelos pecados. Estando com esta desconfiança, acudiram-me logo os favores de vossa Santíssima mãe, da invocação de [Nossa Senhora] da Penha de França⁹,

⁸ No original, lê-se “não sabendo emque parava e ficas no amor vos pode Se agradar”. Consideramos *parava* um possível erro de escrita.

⁹ Nome atribuído à Virgem Maria, desde o final do século XV, em uma região de Castela, onde havia uma serra conhecida como Penha de França. Seu culto se espalhou também por Portugal quando da unificação das coroas entre 1580 e 1640 e remonta, simbolicamente, a dois contextos políticos importantes do século XVI no mundo ibérico, e, por extensão, no Brasil: a dominação de Castela sobre Portugal e a luta contra o Islã, uma vez que a adoração de Nossa Senhora da Penha

porque ela é mais empenhada que as almas dos pecadores. Contritos e arrependidos sejam vossos esposos. Fiquei alguma coisa alentada; acudiu-me, então, tanta confiança nos vossos divinos decretos e sabedoria divina e humana, que não tirais por isenção as almas dos pecadores, mas, sim, quereis ser de todos amado e venerado, pois quando viestes ao mundo, dissestes que vinhas buscar pecadores, e não justos, também dissestes no vosso Evangelho que querias dar vista aos cegos para publicarem o vosso Evangelho; e eu, como me vejo e me conheço pela maior cega do mundo, porque mais que cego é quem conhece a razão e não admite, agora já me volto para vós, contrita e arrependida, luz de vossos divinos auxílios, peço para que se abra em mim a maior de vossas misericórdias, pois sou a maior dentre todos os pecadores do mundo. Bem sei que estais agastado, pois três dias antes da minha partida vos mostrastes chagado e ferido, perguntando eu quem vos tinha tão mal tratado. Respondeu-me uma voz que o povo de São João. Assim, recorrendo pela memória de vossa paixão e morte, vos peço misericórdia, por mim e por todos. Misericórdia, Senhor! Misericórdia, infinitas vezes misericórdia! Jesus, Maria, José, o coração vos dou e a alma. Quem esta ler, rezará um Pai Nosso e Credo (...)

estava relacionada à resistência à iconoclastia muçulmana no período de expansão dos mouros na região.

VERBETE “MULHER” EM UM DICIONÁRIO INEXISTENTE



Em geral, em um contexto binário, “Mulher” é como chamam um humano que não é homem.

Às vezes é como chamam aqueles humanos que nascem com um útero e tem uma buceta que menstrua. Nem todos os humanos que nascem com buceta são mulheres. Alguns são homens. Nem todas as mulheres nascem com buceta, algumas mandam fazer - outras não. Algumas mulheres não têm útero, ou porque nasceram sem ou porque tiraram fora. Algumas mulheres que têm útero podem engravidar e talvez parir outras pessoas. No Brasil, elas não podem abortar, mas abortam. O procedimento pode ser feito através de medicamentos ou através de máquinas. É preciso tomar cuidado.

Às vezes “Mulher” é como chamam humanos que têm peitos - comprados ou não - e doses consideráveis de estrogênio - sintético ou não - correndo pelas veias. Em alguns casos, em outras partes do mês o que corre é progesterona - é preciso tomar cuidado. Em outros casos, a quantidade hormonal diminui e aí

a mulher passa a ser chamada de “mulher na menopausa”.

Em outros casos “mulher” se refere ao estado civil de um humano em relação a outro. Esse uso costuma vir acompanhado de um pronome possessivo. Exemplo: “essa é a minha mulher”. Exceção: se for um padre falando; caso em que “mulher” mesmo sem pronome possessivo se refere ao estado civil. Padres afirmam: “Eu vos declaro marido e mulher” em casamentos heterossexuais na Igreja Católica.

Mulher também pode se referir a uma relação extraconjugal. Exemplo: “Arrumou uma mulher e largou a Raquel”.

Se no diminutivo, se refere

- 1) a um estilo cinematográfico que envolve romances,
- 2) a fraquezas em geral ou
- 3) a emoções exageradas.

Exemplos: “Um filme de mulherzinha”, “Jogou a bola que nem mulherzinha”, “chorou feito mulherzinha”. Em desuso.

Se no aumentativo, se refere a mulheres sensuais, “A Raquel é um mulherão”.

Também se refere à idade. Entre o nascimento e até certa idade (varia muito) mulheres são chamadas de “menina” ou “moça”. Moça costumava ser usado para fazer referência a mulheres que nunca tinham transado. O termo agora se refere mais a mulheres desconhecidas de todas as idades, que transam ou não. Ou então tem a ver com leite condensado.

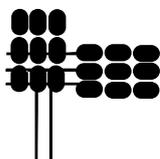
Os humanos que também são mulheres são mais interrompidas, menos eleitas e mais estupráveis do que outros seres humanos adultos. Se são assassinadas, em geral é por um parceiro, por alguém da família ou porque ousou ser mulher.

Os humanos que são mulheres também são mais responsabilizados pelo trabalho doméstico e pela criação/formação de todos os seres humanos. Costumam receber salários mais baixos do que os humanos que não são mulheres, ainda que trabalhem mais.

É importante que os humanos que são mulheres extraiam todos os pelos de seus corpos com a maior frequência possível - com a exceção das sobrancelhas e dos cabelos da cabeça.



SOBRE O MÉTODO CONFUSO



15

Na segunda parte do *Discurso do Método*, na primeira regra das quatro regras, Descartes não admite nada que não se apresente tão clara e distintamente que não tenha nenhuma ocasião para se pôr em dúvida. Ele escreve um pouco antes de apresentar essas primeiras regras contidas no *Discurso*, o que o levou a procurar outro método que não fosse a *análise dos antigos* e a *álgebra dos modernos*, especialmente esta última, por conter nela “certas regras e cifras, que dela se fez uma arte confusa e obscura que embarça o espírito” (DESCARTES, n/d, p.94). Ainda assim, Descartes apresenta que um conhecimento pode ser claro sem ser distinto, isto é, ele pode ser claro e confuso.

Para Leibniz, em *Meditações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias*, o conhecimento pode ser claro ou obscuro. As ideias claras são divididas em distintas e confusas, por sua vez, as ideias distintas são divididas em adequadas e inadequadas, simbólicas ou intuitivas. Um conhecimento absolutamente perfeito é aquele claro (e não obscuro), distinto (e não confuso), adequado (e

não inadequado) e intuitivo (e não simbólico). Logo, um tal conhecimento perfeito não poderia ser confuso entre as suas especificações. A confusão seria o resultado de uma certa dificuldade em determinar o que seja claro sem ser distinto do que seja obscuro. Obscuro e confuso estariam relacionados pelo seu distanciamento da verdade, ainda que o entendimento confuso seja uma característica do entendimento claro.

É *confuso* quando não posso enumerar isoladamente as marcas suficientes para distinguir a coisa de outras, conquanto a coisa de fato tenha aquelas marcas e requisitos nos quais sua noção possa ser resolvida; como cores, odores, sabores, e outros objetos próprios dos sentidos que certamente reconhecemos de modo suficientemente claro e discernimos uns dos outros, mas apenas pelo testemunho dos sentidos, e não por marcas enunciáveis. (LEIBNIZ, 2005, pp.19-20)

Com Leibniz, um tal *conhecimento perfeito* é possível, desde que, certos elementos estejam contidos em uma certa ordem: claro, distinto, adequado e intuitivo. Assim, para ele, um conhecimento claro e confuso não poderia ser ele também adequado e intuitivo. Diferentemente de Descartes e Leibniz, Novalis apresenta outra perspectiva em relação ao claro e distinto/determinado e ao claro e confuso. Com Leibniz, Novalis poderia ser adequado neste aspecto: “muitas vezes, aos homens que julgam irrefletidamente, parece

claro e distinto o que é obscuro e confuso” (LEIBNIZ, 2005, p.23), porque, para Novalis, distinção/determinação e confusão são vinculadas. Com Novalis, no fragmento 54 do *Pólen*, uma certa *celestial transparência* – o que para Leibniz seria o *conhecimento perfeito* – seria alcançável, sobretudo, através da confusão:

(...)Confusão indica excedência de força e faculdade, mas relações deficientes; determinidade indica relações corretas, mas parcimônia de faculdade e força. Por isso o confuso é tão progressivo, tão perfectível, enquanto o ordeiro termina tão cedo como filisteu. Ordem e determinidade, por si sós, não são clareza. Através de auto-elaboração o confuso chega aquela celestial transparência.” (NOVALIS, 2009, p.66).

Descartes e Leibniz dividem o entendimento de que a confusão não contribui para conhecer as coisas verdadeiramente. Novalis, por outro lado, entende que *o verdadeiro gênio* vincula determinidade e confusão. Com Novalis, a confusão não é inferior à determinidade ou adequação. A confusão não é um elemento rebaixado em uma escala para um dado conhecimento verdadeiro, e, então, determinidade e confusão são um duplo em que uma parte não necessariamente seria excluída do jogo – ou hierarquicamente inferior –, como acontece com Descartes e Leibniz, no que se refere, especialmente, à confusão.

Torres de Babel, escrito de Derrida, gira em torno da confusão e da tradução. Derrida comenta a passagem de Gênesis sobre A Torre de Babel em relação à confusão de Iahweh entre “confusão” e o seu próprio nome. O efeito da tradução contribuiu para a construção de “Babel” como nome próprio, Derrida, então, apresenta o efeito dessa tradução como “confusão”. Ao apresentar o comentário de Voltaire de que Babel significa Cidade de Deus – porque *Ba* significa pai nas línguas orientais e *Bel* significa Deus – ele aponta uma certa perspicácia de Voltaire para a questão de que “confusão” não tem apenas o duplo sentido da confusão das línguas e da confusão na qual se encontravam os arquitetos, mas também da sua relação com o nome de Deus como nome do pai.

Em primeiro lugar: em qual língua a torre de Babel foi construída e desconstruída? Numa língua no interior da qual o nome próprio Babel podia, por confusão, ser traduzido também por “confusão”. O nome próprio Babel, enquanto nome próprio, deveria permanecer intraduzível mas, por uma espécie de confusão associativa que uma única língua tornava possível, pode-se acreditar traduzi-lo, nessa mesma língua, por um nome comum significando o que nós traduzimos por confusão. (DERRIDA, 2006, p.12)

Nessa cidade “confusão” não é possível mais se entender, porque não

há outra coisa além do seu nome próprio, o nome de Deus, do pai como origem das línguas e da sua multiplicidade. Ao confundir-se, Iahweh desconstrói a torre antes que um certo projeto genealógico universal se impusesse. É na confusão da “confusão” que o universal se desfaz. Diferentemente de Derrida, com Descartes, Deus estaria relacionado à clareza e a distinção e, deste modo, ele não poderia errar ou mesmo confundir-se:

(...) toda concepção clara e distinta é sem dúvida alguma coisa real e positiva e, portanto, não pode tirar sua origem do nada, mas deve necessariamente ter Deus como seu autor; Deus, digo, que sendo soberanamente perfeito não pode ser causa de nenhum erro. (DESCARTES, 2005, p.95,96).

Com Derrida, Iahweh (Deus) usa a mão da confusão como ação desconstrutora do universal, isto é, da própria verdade e de si mesmo – tendo em vista que, o deus seria ele mesmo um universal. Derrida e Novalis se aproximam no que concerne à não inferioridade da confusão em relação à distinção/determinação. Ainda que, com Derrida, a confusão ganhe uma tonalidade diferente, porque ela não precisa necessariamente constituir um duplo com a distinção/determinação. Com Derrida, a confusão ganha autonomia em relação à distinção.

Da confusão criada por Iahweh, os “terrâqueos” emigraram. Pouco se sabe o que aconteceu com eles depois.

Referências:

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

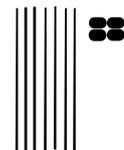
DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Rio de Janeiro: Edições Ouro, n/d.

DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEIBNIZ, Gottfried Wihelm. *Meditações sobre o conhecimento, a verdade e as ideias*. In: dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 2, n. 1, p.13-25, outubro, 2005.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

BALEIA: SOBRE UM MOTIVO HOMOERÓTICO EM HERMAN MELVILLE



Em *Moby Dick*, ou *A baleia* (1851), Herman Melville encena *metaforicamente* o primeiro casamento homossexual da literatura norte-americana. O americano Ishmael e o polinésio Queequeg conhecem-se casualmente ao compartilhar, à sua revelia, o quarto de uma pousada lotada pouco antes de embarcarem no *Pequod*. O nativo das ilhas do Pacífico inicialmente causou medo e espanto em Ishmael, tanto por sua aparência quanto por seus costumes (especialmente pelos rituais religiosos realizados à noite no quarto dividido por ambos), mas aos poucos eles se tornam próximos. O capítulo 10, intitulado “Um amigo do peito” [A Bosom Friend], transcorre no quarto nupcial, durante uma tempestade sem relâmpagos iluminada pelo fogo baixo na lareira; nesse momento, relata Ishmael, “comecei a ter consciência de sentimentos estranhos. Senti algo derretendo em mim [I felt a melting in me]”. O texto torna-se cada vez mais claro: “comecei a me sentir misteriosamente atraído por ele”. Finalmente, o casamento – ao mesmo tempo uma união mística e carnal – se consuma:

ele me perguntou se seríamos novamente companheiros de cama. Disse-lhe que sim; pareceu-me satisfeito, talvez até um pouco lisonjeado. [...] Ele parecia ter-se afeiçoado a mim tão natural e espontaneamente quanto eu a ele; e, quando acabamos de fumar, encostou sua testa na minha, puxou-me pela cintura e disse que a partir daquele momento estávamos casados; o que significava no dizer de seu país que éramos amigos do peito; morreria por mim de boa vontade, se preciso fosse (MELVILLE, 2019, p. 77).

É verdade que a frase seguinte procura espantar o fantasma do amor homossexual (“Num contrerrâneo, este súbito ardor de amizade teria parecido um pouco prematuro, algo bastante suspeito; mas a este simples selvagem as tais velhas regras não se aplicavam”). Entretanto, logo depois das cerimônias pagãs que ambos executaram juntos – em uma encenação do abandono da idolatria





cristã e de suas interdições sexuais –, o espectro do desejo volta a assombrá-los: “terminadas essas cerimônias, nos despimos e fomos para a cama, em paz com as nossas consciências e em paz com o mundo todo”. Ao invés de dormir, conversaram durante toda a noite (“Marido e mulher, dizem, ali abrem até o fundo da alma um para o outro”). “E assim, na lua de mel de nosso coração [in our hearts’ honeymoon], eu e Queequeg ficamos deitados – um casal aconchegante e amoroso”.

A presença da homossexualidade no relato meio autobiográfico, meio ficcional do primeiro livro de Melville (*Typee: Um Olhar sobre a Vida na Polinésia* [*Typee: A Peep at Polynesian Life*]) já antecipava essa fuga para o Oriente como lugar místico de encontro com uma vida plena e terrível (não esqueçamos de que o encontro com Moby Dick aconteceu nos mares do Pacífico, justamente entre a Polinésia e o Equador). Em *Typee*, livro que foi tomado à época de sua publicação como um relato real da viagem de Melville à Polinésia, mas que sabemos hoje ser em grande parte ficcional, o protagonista Tom (também chamado de Tommo) dormiu ao lado de um nativo *tayo*, o andrógino Marnoo. Em outra ocasião, percebeu ao acordar que havia dormido entre seu fiel companheiro Kory-Kory e a jovem mais bonita da aldeia (Kory-Kory pode ser tomado como o arquétipo de Queequeg; em *Typee*, Tommo, em recuperação, era banhado por ele todos os dias no rio)¹⁰. A partir da narração desse despertar *inocente*, Melville aproveita para louvar o casamento poliândrico das ilhas do Pacífico, no qual uma mulher poderia casar-se com até três homens, que conviveriam assim entre si e com ela em harmonia matrimonial. Após ficar curado da ferida na perna que o afligia desde a chegada na tribo, Tommo/Melville tornou-se amigo de um outro *tayo*, Marnoo, cujas “pernas desnudas eram lindamente formadas; enquanto os contornos elegantes de sua figura, juntamente com sua face desnuda, poderia tê-lo feito merecer a distinção de posar para a estátua do Apolo polinésio” (MELVILLE, 1846/1968, p. 135). É visível aí um deslocamento metonímico da perna ferida do protagonista para as pernas saudáveis do jovem amigo, deslocamento esse que finalmente chega às pernas de Queequeg. Steven Herrmann observa que, logo após a descrição claramente erótica do corpo seminu de Marnoo, Melville louva a

¹⁰ Sobre as relações entre Tommo e seus jovens amigos polinésios em *Typee*, ver JUN, 2017.

amizade polinésia, a qual ultrapassa em muito, segundo ele, o tipo de relacionamento usual nas comunidades civilizadas da Europa (HERRMANN, 2010, p. 203).

Moby Dick é, entre outras coisas, uma extensa *simbologia* religiosa: a baleia é, ao mesmo tempo, a imagem terrível do transcendente e do mundo ctônico, da ordem mística e da decomposição das forças vitais. O livro é quase um evangelho de uma nova religião natural, cuja pregação se faz no deserto das amplas planícies oceânicas, longe da civilização e de suas regras (inclusive das regras religiosas). Portanto, no contexto da jornada transcendental em busca da baleia branca, a união mística do homem ocidental com o selvagem puro parece indicar mais uma forma de abandono da civilização decadente, típica do romantismo literário no qual se insere o livro, do que uma sugestão mundana de homossexualidade. Mas não devemos esquecer de que nada impede, uma vez abandonado o território cristão – e as noites de amor entre Queequeg e Ishmael aconteceram *nas vésperas* desse abandono –, que o místico seja revestido de um caráter sexual. Na verdade, não é preciso nem ao menos abandonar o cristianismo (como, de certa forma, Melville de fato não abandonou, pelo menos em suas referências constantes ao Antigo e ao Novo Testamentos¹¹) para que essa mistura do espírito com a carne seja celebrada – basta lembrar dos transes místicos-eróticos de Santa Teresa d'Ávila.

De fato, o amor sexual de Ishmael e Queequeg já havia sido anunciado algumas páginas antes do seu autocelebrado casamento, quando, no capítulo 4 (“A colcha”), é narrado o primeiro despertar conjunto do casal: “Ao acordar, na manhã seguinte, ao romper do dia, deparei-me com o braço de Queequeg largado sobre mim da forma mais carinhosa e afetuosa. Você teria pensado que eu era a esposa dele” (MELVILLE, 2019, p. 53). Mais adiante, no capítulo 11 (“Camisola”), outra alvorada emerge da noite de conversas sem sono: “Ficamos assim deitados na cama, conversando e cochilando de pouco em pouco, e de vez em quando Queequeg jogava suas pernas morenas e tatuadas com carinho sobre as minhas, tirando-as

¹¹ Quando jovem, Melville frequentou a Academia de Albany, onde estudou história antiga, especialmente hebraica. Cf. SEALTS, 1988, p. 18.

em seguida; havia total liberdade entre a gente, éramos tranquilos e confiantes...” (*idem*, p. 79).

Não sabemos muito sobre o aspecto físico de Ishmael, ao passo que as descrições de Queequeg são, comparativamente, bem detalhadas – a pele inteiramente coberta por “tatuagens sobrenaturais” (*idem*, p. 75) é sua característica mais marcante. No livro *Moby Dick: A Picture Voyage*, os editores afirmam que é amplamente aceito que Queequeg foi inspirado pelos Maoris da Nova Zelândia, cujos ancestrais longínquos migraram para as ilhas Polinésias (MELVILLE, 2002, p. 25). Ishmael, como narrador da história, é o olho que tudo vê sem ser visto, confundindo-se assim como a perspectiva do próprio autor do livro. Sabemos, no entanto, que tanto Queequeg quanto Ishmael deveriam ser relativamente jovens, pois a pesca baleeira demanda força e energia. Curiosamente, John Huston escala um ator bem mais velho para desempenhar o papel de Queequeg em sua adaptação de 1956 de *Moby Dick* para o cinema; seu ar sinistro retém algumas das características da personagem descrita no livro, como a alta estatura, mas no geral não há nada em sua figura e no seu comportamento com relação a Ishmael que sugira, no filme de Huston, atração sexual: Queequeg foi representado pelo ator australiano Friedrich von Ledebur (1900–1986), com 56 anos à época da filmagem; então com 42 anos, Richard Basehart (1914–1984), que interpretou Ishmael, adequava-se muito mais à imagem de um herói hollywoodiano¹². Em duas minisséries feitas para a televisão baseadas no livro, uma de 1998, dirigida por Franc Roddam e produzida por Francis Ford Coppola, e outra de 2011, dirigida por Mark Barker e Mike Barker, Ishmael e Queequeg são representados por atores com idades aproximadas, ambos mais jovens; nas duas versões, os aspectos sexuais da relação dos dois são mais claramente visíveis – curiosamente, eles aparecem com mais ênfase na versão mais antiga, de 1998.

No extremo oposto de todas essas adaptações audiovisuais, o filme de vanguarda pornô-gay de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, *Hero, Captain and*

¹² Longe de ser um dos muitos diretores reacionários que fizeram a fama de Hollywood, Huston teve de escapar do McCarthyism e era um Democrata convicto, desempenhando um papel importante na campanha contra Ronald Reagan, prometendo se exilar caso esse último vencesse as eleições.

Stranger (2009) tem seu título emprestado do livro de Robert K. Martin, sobre a amizade masculina e relações homoeróticas nos romances marítimos de Melville (MARTIN, 1986). No filme de Vale e Ferreira, um *ménage à trois* entre Ishmael, Queequeg e Ahab é encenado com cenas de sexo explícito enquanto trechos do livro de Melville são recitados em *off*. As imagens “vulgares” se contrapõem à prosa romântica, idealizada e etérea de Melville, misturando de forma indiscernível o impulso sexual com as aspirações metafísicas das personagens. É assim que, em uma das cenas finais, frases retiradas de um dos capítulos mais explícitos de *Moby Dick* sobre a homossexualidade, intitulado “Um aperto de mão” [A squeeze of hand], são lidas enquanto o filme exhibe pura pornografia gay. Nesse capítulo, Melville narrou a coleta de espermacete das baleias-machos e o contato sensual das mãos dos marinheiros encontrando-se no interior do barril contendo o líquido, de modo a dissolver os nódulos concentrados de sua substância viscosa. (Ao contrário do que sugere o nome, o espermacete não se refere ao líquido seminal do cachalote, mas é produzido no interior de sua cabeça e serve a funções de flutuação. O nome “espermacete” é derivado de uma confusão antiga segundo a qual sua solução oleosa era o esperma do animal, equívoco esse que serve admiravelmente bem à narrativa homoerótica de Melville). A narração dessa cena do filme, que enfatiza o transporte místico de Ishmael através da citação de trechos especialmente místicos de *Moby Dick*, se sobrepõe à cena em que ele, Queequeg e Ahab estão fazendo sexo em uma banheira cheia de um líquido leitoso, presumivelmente devido ao sabão por eles usado, mas que bem poderia ser tomado pela viscosidade do espermacete da baleia e pelo esperma dos homens que nele se banham. De fato, a certa altura da cena, a câmera focaliza o órgão genital de Queequeg, com seu sêmen saindo em jatos enquanto Ishmael o penetra. Parece certo que o homoerotismo que atravessa muitos textos de Melville deriva, ao menos em parte, de seu amor puramente platônico (ao menos até onde se sabe) pelo escritor Nathaniel Hawthorne. Interditado seu objeto, a sublimação metafórica manifesta-se sob a forma da própria atividade de fazer livros, como se eles fossem uma única e longa carta de amor cifrada. A purificação metafísica buscada pelos seus protagonistas, majoritariamente masculinos, repetem o gesto literário feito pelo próprio autor, mas esse procedimento de deslocamento não se

limita apenas a indicar o ímpeto que move a escrita de Melville em geral: ele se repete *no interior* de cada livro, numa sucessão de transformações que estruturam os conteúdos narrados. Isso é particularmente legível em *Moby Dick*, na medida em que sua narrativa é marcada por uma brusca inversão: a partir do capítulo 22 (intitulado “Feliz Natal”), o restante dos 135 capítulos – breves, concisos, aforismáticos – se passa no mar, com Ishmael e Queequeg já embarcados no *Pequod*. A partir desse momento, Queequeg simplesmente *desaparece*; se antes ele era uma espécie de duplo que caminhava sempre ao lado do “amigo do peito”, a partir de então passa a ser apenas mais um dos marinheiros a bordo. Quase não são mais registradas conversas entre os recém-casados, provavelmente porque o estrito regime heterossexual da embarcação, constantemente garantida pela presença do patriarca, o capitão Ahab, relega a paixão homossexual ao silêncio absoluto¹³. A presença de Queequeg, quando registrada aqui e ali, é inteiramente anódina, de tal modo que quem começasse a ler o livro no capítulo 22 teria dificuldade para reconhecer nessa personagem uma importância especial, para além dos outros “selvagens” a bordo (Tashtego e Daggoo, muitas vezes mencionados como um trio juntamente com Queequeg, e com quem ele passa a fazer parte de uma tribo exótica). Assim, por exemplo, no capítulo 35 (“O topo do mastro”), Ishmael observa, em tom casual: “Eu, por exemplo, tinha o hábito de subir o cordame sossegado, parando no topo para conversar com Queequeg, *ou alguém que estivesse de folga por lá*” (MELVILLE, 2019, p. 172, grifado por nós). No capítulo 72 (“A corda de macaco”), Queequeg volta a ter algum destaque, mas por razões que indicam mais as peculiaridades da atividade pesqueira: é narrado aí o difícil corte de partes da baleia morta amarrada ao lado do casco do navio. Há nesse momento da narração, porém, uma rápida alusão ao casamento que ambos celebraram em terra, embora feito de modo um tanto humorístico, sem os enlevos arrebatadores dos capítulos que se passam em terra firme; trata-se das considerações feitas sobre a “corda de macaco” aludida no título do capítulo, que prendia a cintura de Queequeg à de Ishmael durante a perigosa ação.

¹³ É curioso notar que o convívio de marinheiros embarcados em alto-mar é um cenário comum para a encenação das relações homossexuais. Em *Moby Dick*, o navio é quase que totalmente dessexualizado, com exceção de alguns momentos isolados, como no capítulo “Um aperto de mão”.

Era uma tarefa engraçada e perigosa para nós dois. Pois, antes de prosseguir, é preciso dizer que a corda de macaco estava presa às duas extremidades; presa ao cinto largo de lona de Queequeg e presa ao meu cinto estreito de couro. De modo que, para o bem ou para o mal, nós dois, naquele momento, estávamos unidos; e caso o coitado do Queequeg afundasse para não voltar mais, tanto o costume quanto a honra exigiam que, em vez de cortar a corda, ela deveria me arrastar junto a ele. Assim, portanto, uma alongada ligadura Siamesa nos unia. Queequeg era meu inseparável irmão gêmeo; nem podia eu, de forma alguma, livrar-me das perigosas responsabilidades que o liame de cânhamo envolvia (*idem*, p.331-332).

Longe de uma união místico-erótica, essa inusitada situação despertou em Ishmael apenas considerações filosóficas universais: “De modo tão intenso e metafísico eu compreendia minha situação que, enquanto vigiava diligentemente seus movimentos, parecia perceber com clareza que minha própria individualidade havia se fundido com outra numa sociedade conjunta de ações” (*idem, ibidem*). Queequeg manifesta-se então como o paradigma da Humanidade em geral: “Você não é a preciosa imagem de todos nós, homens, nesse mundo baleeiro?” (*idem*, p. 333).

O capítulo 110 (“Queequeg em seu caixão”) também reintroduz o marido polinésio em um tom humorístico, e de um humor cruel: pensando que iria morrer, Queequeg faz para si mesmo um caixão, atitude que passa a ser objeto de comentários irônicos por parte de Ishmael, que em momento nenhum parece se emocionar com a possível morte do companheiro. Queequeg é reduzido então, com condescendência, ao papel de um típico bárbaro ignorante e supersticioso. (O caixão reaparecerá, desta vez de forma trágica, nos momentos finais do livro).

O eclipse de Queequeg a partir do capítulo 22 dá lugar, após a sublimação metafórica de sua relação erótica com Ishmael, a um sistema de signos da transcendência mística. Esse deslocamento generalizado, no entanto, não se limita a fazer da baleia ela mesma uma metáfora (e muito menos de alçá-la à função de uma metáfora sexual). O que ocorre, para além disso, e mais profundamente, é a encarnação, *na busca* da baleia, do movimento metafórico em si mesmo. A narrativa inteira de *Moby Dick* é, assim, a concretização da atividade de transposição, materializada na conjunção comparativa “como” [as]. Todos os aforismos em que se divide o livro são estruturados, em seu interior, por uma metaforização exacerbada e incontrolável, que poderia *quase* ser confundida, por

um leitor menos atento, com um uso descuidado e um estilo pobre. A avalanche incontável das frases articuladas pela comparação expressa na palavra “como” torna todos os demais trechos desprovidos momentos que a preparam ou a refletem. Como sintoma metafórico da repressão sexual, a profusão das comparações dedica-se diligentemente a sobrepor o vazio deixado pela ausência de Queequeg, substituindo-a por um furioso turbilhão de imagens, semelhante ao deixado pelo *Pequod* quando afunda em sua batalha final contra Moby Dick.

Os três últimos capítulos do livro, que descrevem a caçada final a Moby Dick, intitulam-se, respectivamente, “Primeiro dia”, “Segundo dia” e “Terceiro dia”. O epílogo que os segue mostra Ishmael, o Órfão absoluto, ressuscitado no terceiro dia depois da morte de Deus. No último capítulo, o de número 135, encontramos um dos exemplos, entre incontáveis outros – eles se multiplicam em cada página do livro –, dessa onipresença do comparativo “como” (com a variante final “do mesmo modo que”):

E, no entanto, por vezes, achei que o meu cérebro estava muito calmo – uma calma gelada, assim este velho crânio estala, *como* um copo cujo conteúdo se fez gelo e o despedaçou. E estes cabelos ainda estão crescendo agora; crescendo neste instante e é o calor que os faz crescer; mas não!, é *como* aquela relva vulgar que crescerá em qualquer parte, entre as fissuras de terra do gelo da Groenlândia ou na lava do Vesúvio. *Como* o vento impetuoso os sopra; fustiga-os em mim, *do mesmo modo que* os farrapos das velas rasgadas açoitam o navio balouçante ao qual se agarram (*idem*, p. 564; grifo nosso).

É possível selecionar qualquer página de *Moby Dick*, aleatoriamente, para observar esse mecanismo metafórico funcionando incessantemente; assim, no capítulo 47 (“O esteireiro”), o tropo comparativo aparece na série “*como* uma asa [...] *como* uma vara [...] *como* que suspenso no ar [...] *como* um relógio toca” (*idem*, p. 228; grifo nosso). No capítulo seguinte (“A primeira descida”), apenas duas páginas concentram a série: “*como* um pedestal [...] *como* uma pena [...] *como* duas estrelas [...] *como* o confuso deslizar das vagas brancas que se quebram [...] *como* sobre placas de aço intensamente aquecidas [...] *como* uma massa confusa de bolhas num riacho veloz descendo da colina” (*idem*, p. 234-235; grifo nosso). É possível contar mais de 1.500 usos da conjunção “como” ao longo do texto.

Com a onipresença desse procedimento comparativo, que, através de sua multiplicação descontrolada, revela ser um procedimento intencional, e não um simples lapso de escrita, faz com que, paradoxalmente, as metáforas deixem de apontar para um novo significado, deslocado do sentido literal, e passe a designar apenas a ela mesma, *o deslocamento enquanto tal*. Não importa para onde o transporte semântico leva as personagens do livro: o que importa é a viagem em busca do monstro marinho, sempre mais além. No título mesmo do livro, *Moby Dick, ou A baleia*, indica a oscilação entre o nome próprio e o substantivo comum, entre a sequência dos fatos e dos símbolos. Comparativismo universal, é nesse deslocamento metonímico vertiginoso, metáfora da metáfora, que deslizam Moby Dick e *Moby Dick*.

Bibliografia:

- HERRMANN, Steven B. "Melville's Portrait of Same-Sex Marriage in *Moby-Dick*". In: *Jung Journal: Culture & Psyche*. Vol. 4, No. 3 (Summer 2010), p. 65-82.
- JUN, Q. "Queer Space in Herman Melville's *Typee*". In: *Advances in Literary Study*, 5, (2017), p. 22-28. doi: [10.4236/als.2017.51003](https://doi.org/10.4236/als.2017.51003).
- MARTIN, Robert K. *Hero, Captain, and Stranger: Male Friendship, Social Critique, and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*. University of North Carolina Press, 1986.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*. An Authoritative Text, Reviews and Letters by Melville, Analogues and Sources, Criticism. A Norton Critical Edition. Edited by Harrison Hayford and Hershel Parker. New York: W.W. Norton, 1967.
- _____. *Moby Dick, ou A baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora 34, 2019.
- _____. *Moby-Dick: A picture voyage*. Eds. T. Burt, J. Thomas, and M. McCabe. New Bedford: Spinner Publications, 2002.
- _____. *Typee: A Peep at Polynesian Life. The writings of Herman Melville*, Vol. 1. Evanston: Northwestern, 1846/1968.
- HERO, Captain and Stranger. Direção de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira. 2009. Vimeo. URL: <https://vimeo.com/91917410>
- MOBY Dick. Direção de John Huston. Moulin Productions Inc.; Warner Bros., 1956. DVD (130 min.).

- MOBY Dick. [Minissérie para a televisão em 2 episódios]. Direção de Franc Roddam. American Zoetrope; Nine Network Australia; USA Pictures; Whale Productions Limited, 1998. DVD (130 min.).
- MOBY Dick. [Minissérie para a televisão]. Direção de Mike Barker e Mike Barker. Gate Filmproduktion; Tele München Fernseh Produktionsgesellschaft (TMG), 2011. DVD (130 min.).
- SEALTS, Merton M., Jr. *Melville's Reading*. University of South Carolina Press, 1988.

“fiquei

horroriSada”

Carolina de Jesus

EIA:



Não a alterosa parcimônia: leda insídia vulturina; mas as infrenes “eias!” intimoratas, nidificantes do mais ínclito e tonante tugúrio, a desmanietar do preito seviciante que — mais por incúria do que por cincada — intumesce aspergindo rorejantemente os vagidos serôdios de nossas estultícias nonatas: lorpa inópia! Tão cedo é que o próprio comenos alui a puerícia dos modos vicários sob uma tunda de travos!

Intróito que excele sávido: aforai! Eia! Aforai, pois como não há de cambar jucundo e evicto aquele que voluteia undívago por arroios ínvios, seja além do vau ou contra a jusante? Aforai! Eia! Aforai, pois como não há de cambar jucundo e evicto aquele que, em vez de homiziar-se, torna a própria compleição cominatória e, causídico de seu fulcro, esgalha-se aos borbotões para pespegar aprestos e sotopor toda a miuçalha maninha que não balda diques?

Aforai! Que exultação burlesca há nas “eias!”! São, pois, exórdios do próprio fito gaudério de atear mais e mais “eias!”; formam um bulício levadiço. Assim, se a pertinácia não se testifica equânime quando moureja e quando profliga as putativas cataduras do insobrestável e longânime hausto das “eias!” — que em seu autotelismo não aduz qualquer alvedrio lídimo — é porque sua turgidez não se invetera pelas chués tesuras que flecte e tampouco aufere lenimento ao libá-las!

Aforai! Ó grande hausto das “eias!”! Fosses tu ainda miscível, tergiversarias pelos interregnos para arfar! Mas não: és estreme! Fosses tu ainda idiossincrático, discretearias com minudência o revérbero parietal mais consentâneo para te empedernires nele e, assim dirimido — fâmulos e fautor do próprio ergástulo —, teu talante se inquinaria gratulado numa filáucia ilativa e recalcitrada latria, a qual seria: recidivar o eleito a que te jungisses! Mas não: és revoluto! Fosses tu ainda esconso, esbofarias irritado! Mas não: és imarcescível!

Aforai! Que se nenhum visgo preensor nos pode obsedar o próprio flandar da carestia lhana do grande hausto das “eias”, cuja faina paulifica a chusma desenxabida e a chilreada nodal que tampouco a desbragada, instamos remição outrossim da freima açodada a desataviar de apanágios que não nos lindam xiquir.

Eia: aboio de tudo!
Eia! Aforai!

CONCEITO DE RATO

Num imaginário coletivo, estes seres ocupam um lugar de praga. O estigma da peste, que assolou a Europa e outras partes do mundo, e de outras doenças recaíram sobre esses pequenos mamíferos que, como nós, estão aclimatados aos mais variados climas. Sua simples aparição em algumas residências provoca os mais primais medos e neuroses que o ser humano pode manifestar, mesmo se tratando de um animal que, à primeira vista, também nutre pelo ser humano medo. Por isso, a humanidade relegou seu habitat ao subsolo.

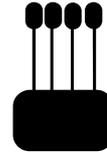
Dostoiévski em seu romance de 1864 acusava a existência de um homem do subsolo. Esse homem possui o que chama de uma consciência hipertrofiada e apresenta-se enquanto uma oposição ao homem de ação. O homem de ação tem seu território na superfície, lá, sob a presença da luz, suas ações não são de forma alguma medidas e podem ser paradas com um encontro com um muro, por exemplo. Contudo, para o homem de consciência hipertrofiada esse lugar, da superfície, não parece ser habitável, para ele, jamais um muro pode pará-lo, uma vez que pode pensar em como contorná-lo, mas como poderia fazê-lo sem uma ação?

A consciência hipertrofiada é a peste que carrega o homem do subsolo, não por menos, Dostoiévski aponta para esse homem como um rato, deve se manter no subsolo, uma vez que, *não é* um homem. Uma leitura possível pode apontar para o rato como uma rasura da própria origem de uma identidade humana, mas acredito que não seria apenas quando olhamos para a distinção descrita por Dostoiévski.

Veja, de acordo com os paradigmas epistemológicos da ciência atual, os ratos compartilham conosco cerca de 98% de genes e com isso, somado a sua rápida reprodução e curto período de vida, se tornam os maiores candidatos para experimentação de todo tipo de inovação da engenharia genética e farmacológica. O termo “rato de laboratório” designa seres cuja existência é a extensão de nossos corpos humanos com um único fim, a extensão da vida dos corpos “originários”.



UM POEMA DE HEGEL SOBRE SEU POODLE



Nota preliminar: Ainda no século XIX, o rascunho de uma poesia de Hegel, à qual se assinala a data de 10 de dezembro de 1798, havia chamado, de passagem, a atenção de seu biógrafo Karl Rosenkranz, que a incluiu em sua obra sobre a vida do filósofo. Os onze versos que a compõem relatam uma cena banal – mas não por isso menos violenta – entre um poodle e seu dono, que acaba por se transfigurar em uma lição burguesa sobre o domínio da moral sobre os instintos. Eis o texto:

Er rennt in weiten Kreisen in die
Schnee hinein, seine Rückkehr
sind wir;
Er sucht in der Erde, er erblickt
mich und schon hüpfte er wieder
an mich. Wo bleibt er?
Nun hat er Gespielen getroffen.
Sie necken, fliehen und suchen
sich;
Der jetzt jagte, ist nun
Flüchtling. Doch sieh, zu weit
rennen sie jetzt.
Hieher! Das Wort reisst ihn los
vom Instinct und nöthig ihm
zum Herren.
Doch eine Hündin zieht ihn
wieder rechts. Halt!
Zurück! Er hört nicht. Der Stock
wartet deiner. Ich seh'ihn nicht
mehr.
An der Hecke schlecht er her, das
böse Gewissen verzörgert die
Schritte.
Zu mir! Du kreisest weit um
mich, schwänzelst, er muss –
Habt Ihr noch nie *gesehen* was es
heisst *Müssen*? Hier seh't Ihr's.
Er kann nicht anders.
Du schreist der Schläge:
gehörche dem rufenden Worte
des Herrn.

Ele corre em grandes círculos, em
meio a neve, nós somos seu ponto
de retorno;
Ele procura na terra, me vê e já salta
em minha direção. Onde está?
Agora encontrou companheiros. Eles
brincam, correm e se perseguem;
O que caçava agora é fugitivo. Mas,
vê, agora correm longe demais.
Volta aqui! A palavra o arranca do
instinto e o compele ao seu dono.
Mas uma cadela volta a atraí-lo.
Para!
Volta! Ele não ouve. O bastão o
espera. Não o vejo mais.
Caminha junto à sebe devagar, a má
consciência atrasa os passos.
Junto! Tu me rodeias de longe, abana
o rabo, ele tem de –
Nunca *vistes* o que se chama: *Ter de?*
Aqui o vedes. Ele não pode fazer
de outro modo.
Tu choras com os golpes: obedece às
palavras clamantes do senhor

Fonte: ROSENKRANZ, K., *Georg
Wilhelm Friedrich Hegel's Leben*,
Berlin: Düncker und Humblot, 1844,
p. 83



Corte
m a
cabeç
a de
Hegel

CONCEITO DE PUTA



Segundo o *Dicionário do amor* (*Dictionnaire de l'amour*, Paris: Editions Georges-Anquetil, 1927, p.460), a palavra 'puta' possui a mesma raiz em latim da palavra 'poço' [*putagium*] ou [*putens*]. A associação do termo 'puta' à palavra 'poço' remete a antigos hábitos comportamentais das moças que queriam buscar aventuras erótico-afetivas e iam até os poços das cidades. Daí vem as expressões 'poço do amor' e 'poço dos desejos'.

Rousseau, no *Ensaio sobre a origem das línguas*, defende a teoria de que os idiomas possam ter surgido de acordo com o clima das regiões de origem. Nas regiões mais quentes, cavavam poços para atividades de lazer e prazer (Cf. ROUSSEAU-J-J., *Ensaio sobre a origem das línguas*, in: Os pensadores-Rousseau, tradução de Lourdes Santos Machado, São Paulo: Abril cultural, 1978, p.183).

Para Eliane Robert Moraes, no ensaio *Putas, putas, putidas*, não é necessário dizer que a palavra remete a toda uma simbologia associada à prostituição, associando termos que se ligam à ideia de poço, tanto materialmente, como um buraco escuro no qual se joga moedas, quanto figurativamente no referente às ideias de abismo, inferno, submundo, ou

segredo obscuro que recai sobre a ideia de verdade (Cf. MORAES, E.R., Puta, putus, putida, in: Revista da Biblioteca Mário de Andrade, v.69: *Obscena-2013*).

A puta é uma mulher pública, logo, ela não possui uma identidade particular. A figura da puta – como mulher que transgride sua própria identidade – foi colocada ao lado do mal, ao longo dos séculos pela teologia cristã tradicional. A mulher que transgride os limites que lhe são impostos, sobretudo no campo do conhecimento, é vista como uma espécie de demônio que amaldiçoa a espécie, assim como a própria figura bíblica de Eva, que ousou experimentar do fruto proibido do conhecimento, passando definitivamente para o lado do pecado.

Por outro lado, o significado de 'puta' responde à pureza, à figura da menina imaculada e também ao grandioso, maravilhoso, extraordinário, dependendo da língua em questão. Em português podemos ver essas variações em alguns de nossos importantes dicionários:

1. Dicionário da Língua Portuguesa (Antonio de Moraes Silva- 1789)
2. Dicionário da Língua Brasileira (Luiz Maria da Silva Pinto- 1832)
3. Novo Aurélio Século XXI: O dicionário da língua portuguesa (Aurélio Buarque de Holanda Ferreira- 1999)
4. Dicionário Houaiss da língua portuguesa (Antonio Houaiss- 2001)

1. puta, f.f (do ital., puta,, donzella, moça honesta. § Mulher, que devassa a sua honra, e pecca contra a castidade com homem que não he seu marido. Caftan, z.,f.253,, tones cheias de putas,, Diar. D'ourem f609.

2. puta, S.f. (T. Baixo) Mulher deshonesta que pecca contra a castidade, meretriz.

3. puta. [Do lat. Puta, por puta, 'menina'.] s.f. chulo 1. Meretriz 2. Mulher devassa, libertina.

4. puta. S.f. (S XIII cf. AGC). tab 1.m.q. Prostituta 2. pej. qualquer mulher lúbrica que se entregue à libertinagem. adj. 2 9 (2n) 3.B tab. Termo que se emprega antepositivamente como hiperbolizante no sentido de 'grande, enorme, fantástico, excelente, sensacional' etc. <levou dois puta abraços> <deu uma puta festa de aniversário> <ele é um puta amigo> <fazíamos uma puta farra em Salvador> GRAM/USO na acp. 3, a palavra não tem nenhum teor jocoso ou pejorativo e pode concordar em número ou não com o substantivo que qualifica. ETIM. Orig. contrv., os dicionários de língua portuguesa, em geral remetem a f. fem. Do lat. Puttus, 'rapazinho, menino' (>port.puto), no lat. Vulg. *puttus, fem. *putta.

A puta de fato é a figura que transgride os domínios. Por não ter em si uma identidade fechada, ela pode ser tudo ao mesmo tempo: mulher transgressora, moça, pecadora, meretriz, libertina, menina, donzela, pura, fantástica, grandiosa, chula, extraordinária. E também, transgredindo o próprio gênero e a própria linguagem, pode ser igualmente rapaz e menino, puto, *puttus*.

APONTAMENTOS SOBRE A WELTANSCHAUUNG DE VERA VERÃO



39

Quinquilhada com bordões e bordoadas para que se veja lá como se fala com a bicha-não da praça. A quase uma: uma: a quase uma: outra. Nunca uma sirigaita, sempre uma *lady* que num rompante me ocorra de quase ser. E nunca mais que quase. Identidade feita de distâncias precisas a cada vez: poder de poder ser. Que você também o possa; que pelo menos possa mais que esse pastiche de piadinha de rua, cep quinta série dos anos 90, escrito sobre minha boca. Mas o mundo também se retoca na maquiagem do meu rosto: renomeio o comum do lugar comum, rebatizando “Charles Albert” como quem te diz: melhore! Meu porte pode ficar descuidado, meus círculos podem girar largos quando me invocam, metros acima, pernas de altura, alto na massa do meu deslocamento de ar: corpo todo voz: Iêpa!

Por um efeito de época, talvez, a televisão de tubo era uma lente endossando nossa miopia: a crença em personagens irremovíveis, vagando para além do círculo de proteção riscado no chão da cena; ficções à

paisana na função de jurados em programas de auditório ou de repórteres em plena rua entrevistando populares. Era Odete Roitman tentando inventar uma insólita Beatriz Segall para fugir do cerco das senhoras raivosas. Alguns sequer resistiam ao papel, viviam-no. Fora do palco e indiferentes ao palco: personagens ao ar livre — um pouco como todos nós, pensávamos. E sendo como todos nós, pensávamos encontrar no personagem a pessoa. Elke Maravilha, Clodovil, Pedro de Lara, Vera Verão. Nunca estivemos clara e distintamente informados.

Contudo, mais do que todos os outros, Vera Verão não media apenas essa distância dissimulada entre personagem e pessoa: Vera Lúcia Verão e Jorge Lafond — este já a uma redobrada distância de Jorge Luiz Souza Lima. Afinal, insistiremos que Vera Verão guardava como signo decisivo uma tal identidade em aberto, um tal poder de poder ser. De ser sempre quase. E sempre quase outra coisa a cada vez. É verdade que nada se via alterar em seu busto nu de ébano abraçado por penas; que sua transformação e diferença não se confundia mais com a mera distância a ser percorrida e diminuída rumo a uma nova identidade possível e então constituída: a do personagem tornado em fato real. Ao contrário, sua transformação nos faz apelar a uma diferença constituinte, que insistia em ser distância e acréscimo de distância, repentino esgarçamento, hesitação real de uma singular impossibilidade, efeito cômico como efeito de contraste dessa hesitação. Daí porque sempre era quase uma outra a cada vez e daí porque nunca era a mesma Vera Verão quando era quase uma Claudia Raia e quando era quase uma Jane Fonda.



REINO: VEGETAL: PLANTA



Os cientistas acreditam que o reino vegetal representa pelo menos 80% de toda a biomassa da Terra. Os animais, por sua vez, representam meros 0,3% da biomassa terrestre. As plantas imperam e são as grandes responsáveis pela vida na Terra: estão na base da cadeia alimentar e produzem o oxigênio que respiramos.

Curiosamente, a humanidade, mesmo estando desde sempre absolutamente cercada por estes seres tão importantes, só muito recentemente se interessou em estudá-los. De modo geral, nossa curiosidade pelos animais costuma ser bem maior do que a curiosidade pelas plantas, que facilmente passam despercebidas até mesmo aos observadores mais atentos. A explicação cognitiva e evolucionista aponta para o fenômeno da *“plant blindness”*: para poder sobreviver nas florestas era mais importante que os hominídeos percebessem prioritariamente os outros animais, sobretudo para poder fugir dos perigosos. Do contrário, a percepção seria sobrecarregada por uma enxurrada de informação verde, que poderia atrapalhar.

Canguilhem nos dá uma outra explicação: “O conhecimento das funções dos animais precedeu o conhecimento das funções das plantas por uma boa razão: aqueles que procuravam este conhecimento eram animais. Ao estudar os animais, os homens procuravam um substituto para o estudo de sua própria natureza (...). Como as plantas poderiam iluminar a humanidade acerca do que torna o homem uma criatura ativa, curiosa e conquistadora?”. Seja qual for a explicação, fato é que por muito tempo nosso conhecimento do mundo natural obedeceu a uma rígida hierarquia: humanos no topo, seguido dos outros animais, e só depois as plantas e os minerais. Quando havia interesse pela compreensão das plantas este se referia exclusivamente à sua utilidade, seja como alimento, seja como remédio. “O estudo das plantas sem consideração por seu uso era dificilmente concebível”, nos informa Delaporte em seu livro *O Segundo reino da natureza*. “Antes que a vida da planta pudesse se tornar um objeto de estudo, ele continua, o obstáculo do interesse tecnológico tinha de ser superado”.

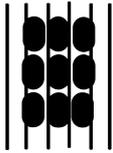
Em meados do século XVIII - século, aliás, em que todo este cenário começa a se alterar de forma substantiva -, Rousseau ainda reclamava do pouco apreço pelos vegetais, mesmo por parte dos naturalistas: “o reino vegetal, o mais risonho dos três e talvez o mais rico, é muito negligenciado e quase esquecido nos gabinetes de história natural, onde ele deveria preferencialmente brilhar”. No entanto, Rousseau queria que a botânica conduzisse à contemplação da natureza, e não à sua instrumentalização. Neste sentido, opunha-se diretamente à compreensão de Daubenton, responsável pelo verbete “botânica” da *Enciclopédia* de Diderot e D’Alembert. Daubenton dizia que a “Botânica divide-se em muitas partes, sendo três as principais: nomenclatura das plantas, cultivo e propriedades. A última é a única de importância quanto à utilidade que dela extraímos, e as duas primeiras só devem nos ocupar na medida em que possam contribuir para valorizar a terceira”.

Como se deu, então, a transformação que tornou o reino vegetal finalmente digno de atenção? Jacques Rancière, em *O Inconsciente Estético*, nos fala de uma “revolução silenciosa”, a mesma que tornou possível a psicanálise, e que também alterou profundamente a compreensão da arte. A partir do século XIX tudo adquiriu voz e os detalhes outrora desimportantes passaram a falar: “*tudo fala*, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas (...) grande regra freudiana de que não existem ‘detalhes’ desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade”. Doravante deixou de existir a separação entre “temas nobres e temas vulgares”, de tal modo que “tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo”. E quando lemos em *A revolução das plantas*, de Stefano Mancuso, acerca da surpreendente inteligência destes seres, a despeito da inexistência de um órgão dedicado a ela, como o cérebro nos animais, não podemos deixar de notar a ressonância com a interpretação de Rancière. Afinal, para que um dia pudéssemos perceber todo o refinamento da inteligência vegetal foi preciso antes concebermos que “existe pensamento que não pensa, pensamento operado não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento”.

42

Mas nós também adoramos colocar em nossas bocas os produtos diretos desta orgia generalizada, isto é, as sementes e os frutos.

EM QUE SE PERCEBE O FANTASMA, FILOSOFICAMENTE



43

Diz-se daquilo que se constitui como *rasura do real*: não sua destituição pura e simplesmente, mas *a presença de sua ausência*. Apesar de o fantasma ter alcançado tratamento conceitual relativamente privilegiado na filosofia contemporânea – por exemplo, em *Estâncias*, de Giorgio Agamben, *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida ou *A comunidade dos espectros*, de Fabián Ludueña Romandini – o problema de uma imagem impossível, e que, em sua impossibilidade mesma, assombra a estrutura da realidade, pode ser adivinhado em muitos lugares da narrativa canônica filosófica. De certo modo, o esforço através do qual essa narrativa se representa como hegemônica corresponderia a um contínuo exorcismo da dimensão fantasmática do pensamento, de modo que se assegura a ordem do ser pela sua imposição a todo aparecer anômalo. Uma contranarrativa anti hegemônica da filosofia poderia inverter esse pressuposto, ao procurar mostrar em que sentido as ordens imperiais da ontologia só são possíveis como efeito fantasmagórico, que

produz uma imagem unitária lá onde não existem senão falanges infinitas e indeterminadas de espectros.

A aproximação entre *phantasma* e *phantasia* no léxico de Platão e Aristóteles ilustra o coeficiente de risco que tais termos assumem em sua filosofia. No primeiro, a noção de *phantasia* se deixa determinar, em uma passagem do *Sofista*, como *σύμμειξις αισθήσεως καὶ δόξης*, *mistura da sensação e da crença* (264b) – e sabemos o quanto a questão da mistura representa uma dificuldade na gnosiologia e na política platônicas. O posterior desenvolvimento do termo em Aristóteles terminará por diferenciá-lo de toda forma de crença, justamente por ser um *πάθος*, uma afecção que pode ser solicitada voluntariamente (cf. *De anima*, III 3 427b). Neste contexto é que se devem considerar as imprecisas significações para o termo *phantasma* nesses autores: *imagem*, *reflexo*, *percepção interior*. De um modo ou de outro, o campo semântico que se institui aqui é o do *cruzamento das fronteiras*, seja pela *mistura*, seja pelo poder de invocação de algo que não estava presente, e, em sua ocorrência, modifica um contexto através da ação. A aparição fantasiosa do fantasma – a que responde uma aparição *fantasmática da fantasia* (termo pelo qual, no Iluminismo alemão, será conhecida a *imaginação*) – se opõe, assim, à própria ideia de *mapa*, com suas fronteiras definidas.

Não é difícil imaginar, portanto, a vocação política encontrada pelo fantasma na própria constituição das fronteiras do cânone – o que se aplica tanto a uma *obra* quanto a um *reino* ou uma *nação*. O encontro do falecido profeta Tirésias com Odisseu, no canto IX da *Odisseia*, assinala não exatamente um ponto de partida dessa

tradição, mas um *topos* exemplar de sua mitologia. É o conselho da *psyché* ausente-presente daquele primeiro que o herói da epopeia de Homero vem buscar em sua descida ao Hades: somente ele pode dizer o que lhe espera no retorno a Ítaca (cf. *Odisseia*, XI, 90-137). Sob muitos aspectos, é justamente a posição paradoxal da *rasura* que concede ao fantasma uma autoridade extramundana, capaz, portanto, tanto de fundar um mundo quanto de desorganizá-lo. Embora tal estrutura do poder esteja de algum modo vinculada às tradições modernas da soberania – nas quais, como analisou Carl Schmitt e Agamben, estar ausente em sua presença (e vice-versa) é uma premissa do guardião do povo em sua fantasmagoria –, ela guarda consigo, ao mesmo tempo, um potencial revolucionário. O corpo fantasmático do Cristo sintetiza, também na mitologia privilegiada do cânone, os perigos e fortunas de sua dupla disposição, contra o império deste mundo, em nome de um outro, além.

Ainda que o caráter limítrofe, indeterminado e irruptivo do fantasma tenha de algum modo sobrevivido como problema na história dos discursos da literatura, da filosofia, da ciência e da religião, uma tentativa de refletir *positivamente* sobre o fantasma só foi levada a cabo muito tardiamente. O romance gótico e a literatura de horror romântica não somente se alimentaram dessa imagem de um presente-ausente, mas traduzidos como um debate estético, perturbaram os paradigmas de uma ontologia filosófica fundamentada na noção de evidência tangível ou na oposição entre coisa referenciada e fenômeno referente. O fantasma, vivo e morto, próximo e distante, atravessa o espaço iluminado de um olhar que

tem de pensar a si mesmo a partir de sua instabilidade ontológica. Não que não existissem fantasmas antes do Romantismo alemão: bastaria pensarmos no *Diálogo dos Mortos* de Luciano de Samósata ou em *Macbeth* de Shakespeare para atestarmos isso. Mas, em todos esses casos, e em muitos outros, a epistemologia clássica do fantasma parece estar ligada à memória, ao conflito instaurado por sua perda. A aparição fantasmática aí em geral serve para exigir justiça, compensação, ou para resgatar aquilo que a morte deixou em suspenso – o espectro, nesse contexto, é um signo que reclama a volta no tempo. A ruína romântica, ao contrário, é a presença do tempo perdido no presente, ou ainda, a marca ou signo que insiste em mostrar que o tempo não pode voltar, ou seja, que há nele, a cada instante, uma perda incontornável, algo que nunca se consegue olhar de frente. Com isso, o fantasma dos romances neogóticos do oitocentos alemão expressa, antes, a presença da ausência constitutiva da experiência do olhar. Esse dispositivo, que teve amplo desenvolvimento na literatura, encontraria décadas mais tarde, nas teorias de Freud, sua elaboração conceitual mais abrangente. O que já os *Estudos sobre histeria* de 1895 haviam revelado era o quanto Freud havia aprendido com as mulheres, que ele, Charcot e sua milícia clínica chamariam de histéricas, que o corpo é povoado de fantasmas. É claro que Freud, exorcista por profissão, precisou reduzir esses fantasmas à fantasia, e a fantasia à simbolização (ver *Estudos sobre histeria*, pp. 221-22 e *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen*, p. 29) – precisou, enfim, garantir que a ruína fantasmática não ameaçasse o edifício do corpo sadio do burguês vienense, ainda que sob o

preço de que esse fosse ampliado com o anexo instável do inconsciente.

A tarefa de elaboração de uma política de espectros, pressentida não sem ansiedade na abertura do *Manifesto comunista* de Marx e Engels, poderia ser levada, contudo, a um outro tipo de radicalidade. Ela estaria dirigida à desarticulação não apenas do poder que habita o real, mas *do poder expresso pelas formas de realismo canonizadas*. Iniciativas anônimas de mobilização como as do Comitê Invisível, do Tiqqun e seu Partido Imaginário, do Bash Back e outros, se ocupam em mostrar como o próprio modelo de ação política, enquanto é classicamente orientado pela relação imperial com o real, está contaminado por uma expectativa de sucesso concebida por uma imagem especular do humano que, contudo, se esquece de sua própria fragilidade histórica. Nesse sentido, seria necessário reconfigurar, junto com todo o espaço do realismo, a noção mesma de *realização* e levá-la até o que apareceu até agora como *sobrenatural*. Opor ao *existente*, ao que permanece em si, a lógica indeterminada da *sobrevivência*, do que persiste além de sua fronteira, consistiria naquilo que Fabián Ludueña Romandini chamou de *analítica espectral*: “Dentro de um tal projeto, a noção de *sobrevivência* deverá desempenhar um papel de primeira grandeza (...)” (*A comunidade dos espectros I. Antropotecnia*, p.251). Uma revolução fantasmática não se dirige nem ao passado nem ao futuro dos homens, nem mesmo se compromete com a existência da Natureza: em uma palavra, seu território, cuja posse ela deve reivindicar agora, sem negociações, é o *além-túmulo*.

Leituras sugeridas: Germán Osvaldo Prósperi, *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra)ontología de la imaginación*; William Shakespeare, *Macbeth*; Gabriela Greeb, *Hilda Hilst pede contato*; Stefan Andriopoulos, *Aparições espectrais*; Victor Stoichita, *Breve história da sombra*.



BUFÃO



O bufão foi durante muito tempo uma figura estreitamente associada ao exercício do poder, como ilustra o Bobo (*Fool*) da corte do rei Lear: com seus comentários irônicos e sarcásticos, o Bobo não visa a nada mais do que proteger e aconselhar o monarca, especialmente durante a ausência de Cordélia. Sua insolência não o impede, pois, de auxiliar, *como uma filha zelosa*, o pai-soberano – ao contrário, podemos dizer que sua missão só é bem-sucedida devido à franqueza brutal de seus conselhos e comentários. Além disso, ao desempenhar o papel metadramático do coro do teatro clássico, é ele quem dá à plateia a inteligibilidade do destino político do protagonista.

Sendo ao mesmo tempo, a *ratio cognoscendi* da trajetória de Lear e o guia do rei em matérias de exercício do poder, o Bobo chega, pois, a quase se confundir com o papel do próprio soberano, moldando pouco a pouco sua persona. Lembremos que o Bobo desaparece da peça (Ato III, Cena 4, 125) pouco antes do momento em que a filha ausente retorna à casa real (Ato IV, Cena 4, 154); essa retirada súbita da cena, além sugerir, conforme propõem algumas interpretações, que as duas personagens eram representadas pelo mesmo ator, indica claramente o revezamento de funções

dramáticas por elas exercidas, uma vez que ambas se dedicam a salvaguardar o rei. Como nota Leila Vieira de Jesus, tal desaparecimento silencioso já fez com que muitos leitores e espectadores da peça nem ao menos tenham notado sua ausência, talvez porque, a partir desse instante, Lear, enlouquecendo, torna-se seu próprio Bobo (JESUS, 2012, p. 51). De fato, em sua primeira aparição na peça, o diálogo entre o monarca e seu Bobo encarrega-se de, desde o início, estabelecer essa equivalência:

“*Fool*. The Sweet and bitter fool / Will presently appear; / The one in motley here, / The other found out there. *Lear*. Dost you call me fool, boy? *Fool*. All thy other titles thou hast given way; that thou wast born with” (Ato I, Cena 4, p. 41).

Partamos, então da hipótese de que, em geral, e não apenas no caso particular de Lear, o Bobo (ou seus primos mais ou menos distantes: o palhaço, o arlequim, o *clown*, o bufão etc.) pode, em certas situações, refletir mais fielmente o caráter do soberano do que qualquer outro membro de sua corte. Dentre os traços psicológicos do *clown*, tal como eles se manifestaram em diversos momentos da história, encontra-se, como nota Jean Starobinski em *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, uma alternância curiosa entre a figura do bufão desajeitado – com os movimentos pesados de seu corpo e as poucas luzes de sua mente – e a do ágil sedutor diabólico. A síntese entre esses dois traços de caráter opostos, ainda segundo Starobinski, seria até certo ponto operada pelo Pierrot lunar dos simbolistas do fim do século XIX, signo macabro de uma época de decomposição e de decadência (a pintura de Ensor, datada de 1893, que

ilustra este verbete, foi usada pelo próprio Starobinski em sua análise). Talvez seja possível reconhecer, em certa medida, uma psicologia geral do tirano nessa duplicidade que alia o ridículo e a morte.

Entretanto, menos do que na síntese depurada do Pierrot espectral do *fin de siècle* francês, é na fusão entre morte e comicidade promovida pelo bufão histriônico clássico, o palhaço dos circos e das feiras populares, que um modelo psicológico do tirano – ou, ao menos, de *um certo tipo* de tirano – pode ser encontrado. Em uma tipologia que deveria misturar as personagens Arlecchino e Gilles da *Commedia dell'arte*, esse tirano moderno que é o líder fascista pode reconhecer seu retrato mais fiel, desde que a leveza do riso que ele provoca não se separe nunca do horror exalado a todo momento por ele. O domínio absoluto do grotesco elimina todas as fronteiras entre a comédia e a tragédia, e os palhaços letais e terríveis conduzem sua apresentação percorrendo de um lado ao outro esse picadeiro paradoxal. O líder fascista é um homem, um animal do sexo masculino, heterossexual e branco, europeu e/ou norte-americano – ou mesmo japonês. Há e já houve outros tiranos no mundo – até mesmo tirano/as *gays*, negros, mulheres, lésbicas –, mas o personagem fascista é essencialmente masculino, mesmo quando é eventualmente *representado* por um ser humano que nasceu com os cromossomas xx. Se a crise do capitalismo no início do século XXI repete e atualiza a do começo do século passado, a melhor compreensão do sintoma fascista que as caracteriza deve mobilizar esse humor macabro ligado à virilidade. Os nomes que porta essa história do fascismo e do neofascismo atestam bem sua

linhagem varonil: de Hitler e Mussolini a Trump, Bolsonaro, Modi e Orban, são machos gerando machos que a povoam. Detenhamo-nos no tempo presente.

Não é apenas a crise atual do capitalismo, começada em 2008, que coloca em cena o neofascista; a crise da democracia representativa é, ela também, um sintoma e uma causa da ascensão do totalitarismo. O abalo na *fé* democrática coincide com o aumento da fé em fundamentalismos religiosos – como se a quantidade de credos em uma sociedade tivesse de permanecer sempre fixa, tendo de ser redistribuída entre domínios diferentes em caso de mudanças na sua configuração geral. Essa crise política manifesta-se há décadas de várias formas: altos índices de abstenção nas eleições, desinteresse generalizado pelo espaço público de debates, desconfiança com relação às instituições do liberalismo clássico. O que o populismo de extrema-direita oferece hoje a esses descrentes não é propriamente um *rompimento* com a representação, mas, antes, uma sua *radicalização*: ao modo do teatro brechtiano, trata-se agora de assumir o caráter puramente artificial da representação, em uma espécie de versão política da tese de Oscar Wilde da “arte pela arte”. Que a política representativa tenha uma analogia com a arte e com o artifício é o que Hobbes assume desde a Introdução do *Leviatã*, quando elucida o conceito de soberano a partir da noção de Homem Artificial. É no capítulo XVI, no entanto, que a analogia com o teatro é levada até o fim: essa “Pessoa Artificial ou Fingida”, que são as palavras de Hobbes para descrever o Estado, opera sempre em uma espécie de teatro: “De tal forma que uma *Pessoa* é o mesmo que um *Ator*, tanto no Palco quanto na Conversação

comum; e *Personificar é Atuar* ou *Representar* a si mesmo ou a um outro” (HOBBS, 1994, p. 80-81).

Os neofascistas são todos atores encenando, para seu público, uma grotesca peça metalinguística: a que representa o fim da democracia representativa. A reação comum dos adeptos desses líderes populistas diante de opiniões particularmente violentas de seus líderes é muitas vezes a de que eles não estão “falando a sério”: faltaria a seus críticos de esquerda e de centro um mínimo de senso de humor. Que eles não percebam que o simples ato de dizer certas coisas, a sério ou não, é suficiente para haver a promoção de uma política fascista não impede que seja essa a atitude adotada para negar que são eles mesmos fascistas. A relação entre bufonaria e fascismo pode ser atestada pelas figuras grotescas de Hitler, que não era mais do que uma piada de mau gosto para muitos alemães antes de 1933, ou de Mussolini, com sua teatralidade circense exagerada. Mas Trump adaptou o novo modelo do bufão à sociedade do espetáculo plenamente desenvolvida.

Se a extrema-direita atual for essencialmente um deslocamento da democracia representativa para um nível puramente teatral e performático, o qual envolve a destituição da própria atividade de governar (cujo ar de seriedade poderia fazer os bufões sair da personagem), o pacto que rege a relação entre o soberano e seus eleitores inclui o enfraquecimento ou, no limite (como nos casos de Trump e Bolsonaro) a ausência de políticas públicas eficazes que reinseririam o governante no espaço tradicional da representação. Certamente, o governo continua a ser exercido *em outro lugar*, invisível e

inaudível, o que é a condição mesma do espetáculo. Não é à toa que esses líderes da extrema-direita sejam em geral entusiastas do ultraliberalismo econômico e da desregulação total da administração dos mercados, entregando às “pessoas comuns” a condução da vida. Que as únicas “pessoas comuns” que se apresentam como capazes de liderar uma tal condução sejam os empresários corporativos e os operadores financeiros do capital é, para os governantes de extrema-direita (mas não apenas para eles), uma curiosa contingência.

Aqui podemos entender por que o negacionismo revela um fundo comum a muitos governos de extrema-direita atuais: mesmo os líderes, como Modi, que se empenham na superação da pandemia, transformam, ao mesmo tempo, o combate ao vírus mais numa performance do que em ações eficazes. Nos casos-limite de Trump e Bolsonaro, com sua gestão necropolítica dos corpos, a morte aparece não como uma forma de punição administrada pelo Estado, mas sim como uma espécie de *benesse* – a liberdade de gerir a própria vida –, fruto de um *laissez-faire* sanitário. Para além de um ritual de suicídio coletivo ou de uma fantasia escapista, é na dimensão grotesca dessa crítica à democracia representativa que a encenação fascista do fim da democracia vem se inserir, como uma espécie de drama lutuoso e cômico, para lembrar a análise do barroco proposta por Walter Benjamin. Se é verdade que Trump e Bolsonaro situam-se no ponto máximo do negacionismo, o uso abusivo de *fake news* para acusar seus inimigos políticos e a negação meramente performática de notícias desfavoráveis durante a pandemia são largamente

usadas por Orban, Erdogan, Duterte etc.

Uma consequência importante dessa bufonologia é que o modo de combater o fascismo está sujeito a vários equívocos, o principal deles sendo a noção de que, contra a disseminação das *fake news*, tão importantes para os governos de extrema-direita atuais, seria preciso *restabelecer* a Verdade, a Justiça e o Bem (todos com maiúsculas), como se a democracia representativa tradicional alguma vez tivesse operado nesse registro idealista. O que deixa de ser compreendido com esse diagnóstico é que nenhuma refutação é possível no nível da representação teatral: o ator da extrema-direita pode dizer, ao mesmo tempo, que ele disse e que ele não disse uma proposição – ou seja, que ele mentiu e não mentiu –; ele pode, ao mesmo tempo, elogiar e destruir o objeto de seu discurso. Contra a suspensão metalinguística do regime da veridicção, nenhum apelo iluminista à verdade pode funcionar. Ou seja, só uma outra performance, contrária ou distinta da performance da bufonaria fascista, tem alguma chance de dar conta de suas estratégias de manutenção no poder. Em uma recente entrevista ao programa televisivo *Roda Viva*, da TV Cultura, exibida no dia 26 de outubro de 2020, o ex-marqueteiro do PT, João Santana, deu sua primeira entrevista depois de sair da prisão (ele foi condenado por ocultar a fonte de seus pagamentos feitos pelo PT, através da famosa caixa 2). Santana é uma figura complexa e um tanto verborrágica, dispersa e barroca, mas não deixa de revelar, aqui e ali, fineza na compreensão da conjuntura política. A certa altura da entrevista (01:14:35), analisando as estratégias de comunicação de Bolsonaro, ele

caracteriza a performance do presidente no “cercadinho” do Palácio da Alvorada como um “teatro vivo”, no qual é encenada a cerimônia de renovação do aspecto mítico de sua figura, misturando a linguagem do circo, do teatro mambembe, do octógono do MMA e do culto neopentecostal. Equilibrando em uma mão o grotesco e na outra a benesse, o risco de uma personagem como Bolsonaro (que só pode viver desses exageros), diz Santana, é o de se exaurir por falta de repertório – ele é, conclui o marqueteiro, “um caso patológico de pão e circo”. Nesse “teatro vivo” do bufão, e enquanto ele puder manter seu espetáculo à vista de todos, a crise da representação é superada pela elevação da própria representação à enésima potência, ou seja, pela representação da representação conduzida pelo bufão fascista, representante máximo do Povo e da Lei. Assim como Brecht quis superar os paradoxos do drama burguês através de seu teatro épico revolucionário sem, no entanto, conseguir realmente ultrapassar o domínio da representação, o neofascista magnifica a representação de tal modo que nada mais ocorre na vida humana sem passar pela mediação desse palhaço universal.

Bibliografia:

HOBBS, Thomas. “Of Persons, Authors, and Things Personated”. In: *Leviathan, or The Matter, Form, & Power of a Common-Wealth Ecclesiastical and Civil*, capítulo 16. Edited by Richard Tuck. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994.

JESUS, Leila Vieira de. *A Study of Fools: Lear's Fool in Shakespeare's King Lear and Vladimir and Estragon in Beckett's Waiting for Godot*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

URL:

<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/54076>

Consultado em 09/06/2021.

SANTANA, João. Entrevista ao programa Roda Viva. TV Cultura, 26 de outubro de 2020.

URL:

<https://youtu.be/u0VrGoVhyM4>

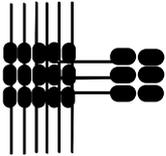
SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Ed. por Kenneth Muir. Londres e Nova York: Routledge, 1993.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.



Planche XX.

THE CHILD IN US (ENIGMA)



“Música perdida é reencontrada depois de mais de 20 anos de busca”

Clichê comercial para conservação da e na rotina via administração módica da mais barata esperança no maravilhoso.

Fuga de
(e confirmação de que se vive em)
um
mundo de papelão.

I.- Ah, se eu soubesse na época o quanto te procuraria. Abstinente. Quanto pensei em você! Era em meio ao trânsito, eu lembrando suas partes, tentando esticar de memória até não poder. E não podia. Mas havia já um bem em seus bocados, toda uma alteração no trote da vida! Guardei os seus começos, lembrava bem de vir distante aquele marulho tilintando artificial como de uma guitarra, e dali o cabeçalho de notas graves arrastadas preparando a entrada triunfal da tal voz exótica de mulher anasalada e em língua estranha. Era mesmo um mantra. Eia, como eu embarcava!, e, depois de trabalhar 12 horas, escravo na Barra, o dia estava redimido e poder dormir era quase um prêmio que eu não merecia.

Havia promessa em você
era talvez você mesma
você se prometendo retornar no dia seguinte
(ou mais de 20 anos depois)
me recebendo
com a minha própria saudade acumulada

- Retive mais longe a impressão boa dos seus clarões em cantos gregorianos e arcos sintetizados. Suas alegrias calculadas. Tudo tão fake, mas ainda assim tão poderoso. Uma ilusão incorrigível: dessas que quanto mais escancaram suas causas, mais forte imprime seus efeitos! E as tecnologias do sagrado se fazendo valer mesmo tão profanadas — o que quase define e resume o projeto musical do *Enigma*, e eu, como?, nunca pensei te encontrar aí. Se ao menos soubesse dos remedos de Bryan Adams em seus meios.

(Fake)

- E tanto que era ainda uma batida como que eletrônica deitando logo de saída a sua luz celestial num asfalto ordinário. Abrindo portais para templos serenos da Índia em meio a uma Presidente Vargas. Mas falsa Índia e falsa Avenida. Imaginários silêncios e espaços que nem aquela tem para emprestar a nem esta os poderia receber assim tão ensolarados e vazios e *cool* senão em manhãs de domingo ou em comerciais de carros.

Pensei ter te reencontrado algumas vezes, na última jurei que era você!, mas quando se virou era “Song To The Siren”.

Permanecia a promessa. Você prometendo ter lavado a poeira das ruas numa chuva recém-caída que deixava agora esse arco-íris na vidraça e esse cheiro de alvejante na caçamba.

Aqui, onde só há fumaça e água de rato.

Mas tudo te servia. O próprio contraste gritante era coisa indispensável para o seu número. Revelação. Porque na sarjeta diária eu sentia que a qualquer momento você tocaria as roletas dos ônibus como um ilusionista toca um baralho. E mesmo sabendo de cór o truque eu ainda veria e não veria, impressionado igual, como em um efeito de ótica. Seriam efeitos de acústica os seus no fundo da minha memória? Só se a música, muito mais do que apenas som, não escalasse também o ar e o espírito até mesmo das coisas mais opacas. Os ratos sabem. Publicitários, marketeiros. Sabem tanto que foi numa propaganda a primeira vez que te vi. Você ali em tudo dominada, no entanto imperava absoluta!

53

“Agora sei com certeza que era um comercial da *Telefonica*”

- Eu chegado do trabalho morto de cansaço te esperava enfermo diante da TV brigando com quem achasse de te trocar o canal (em busca do quê?). Ah, eu subia o volume até não caber mais na sala! A propaganda cautelosa: não dizia palavra alguma enquanto você ia passando lambendo de sobrevoos toda uma variedade de cenas inebriadas de conflitos (como que por você) dissolvidos: clichês ajoelhados diante do seu milagre! A agência sabia que bastaria. Era você: o sentido e a explicação. Enquanto ela te cafetinava, eu ainda admirava nela o senso: o bom ouvido pra te saber! Isso me deixou mesmo uma reserva de empatia antiga pela laia dos vermes produtores. A corja dos seres despudorados que buscam onde quer que encontrem até saber o quê — algo assim, que de repente funciona perfeitamente para gerar um rigoroso efeito. Estetas por profissão. Seres cuja passividade sensível não se deixa distinguir de sua atividade realizadora. Não é à toa que quase todos trabalham para o demônio e suas indústrias, ajudam a processar o “soma” de Huxley e a jogá-lo em porções efervescentes nas águas dos nossos dias. Essas cobaias primeiras. Mas vis, mas francos. Podem se gabar do vento na cara que significa “sentir o que se sente”. Eu sei que foram eles, em cada etapa, do Oriente místico ao Ocidente caído, um a um, que te processaram até que um dia estivesse ali embalada especialmente para todos. Mas eu, que nunca fui cliente da *Telefonica*, te recebia inteiro e com todos os alardes com que agora te recebo! Me enrolando como um mendigo no meu mundo de papelão. Meu “soma”,

2. *Começarei um incêndio.*

Sim, é o que os livros dizem. Narram tudo em capítulos lacrimejantes.

Danço, antes, pelos espaços que formavam o nome ESTE APARTAMENTO. Rodopio jetés, fondus, pliés e o caralho.

Começa teu incêndio. Assina.

Começarei um incêndio marcando na testa as línguas que eles falavam.

Afinal, não eram só os rudimentos delas que tua rala cabeça de pobre aprendera?

54

Isso foi há cinco mil anos, quando ainda havia pobres e cabeças. Hoje falo em signos metálicos que todos entendem. As janelas se desprenderam de seus esquadros, em aguda cantilena, e estilhaçou.

Todos ou você.

Todos ou eu.

Começarás um incêndio.

