

Universidade Federal de Rio Grande do Sul
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Literatura Comparada

W. Julián Aldana

**Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses
romances**

**Experiência estética e poiética escatológica em *Haunted*, de Chuck Palahniuk e
Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos.**

Porto Alegre

26 de março de 2014

Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances

**Experiência estética e poiética escatológica em *Haunted*, de Chuck Palahniuk e
Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos.**

W. Julián Aldana

Orientadora: Rita Terezinha Schmidt

Tese de Doutorado em Literatura Comparada, apresentada para a obtenção do título de Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

26 de março de 2014

CIP - Catalogação na Publicação

Aldana Nieto, W. Julián

Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances: Experiência estética e poiética escatológica em Haunted, de Chuck Palahniuk, e Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos. / W. Julián Aldana Nieto. -- 2014. 350 f.

Orientadora: Rita Terezinha Schmidt.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Experiência estética. 2. Poiética escatológica. 3. Sentido fisionômico. 4. Feio. 5. Belo. I. Schmidt, Rita Terezinha, orient. II. Título.

W. Julián Aldana Nieto

Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances

**Experiência estética e poiética escatológica em *Haunted*, de Chuck Palahniuk e
Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos.**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada, apresentada para a obtenção do título de Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 26 de março de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Rita Lenira de Freitas Bitencourt – UFRGS

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza – PUCRS

Prof. Dr. Evando Batista Nascimento – IFP/RJ

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Rita Terezinha Schmidt: em cada conversa com ela eu ficava surpreso, feliz e assombrado. Seu caráter inquieto-teórico faz com que seu nível de conhecimento seja desbordante. Escutá-la é um prazer que do sensível chega ao reflexivo. Seu trabalho de orientação foi oportuno e definiu em vários momentos o rumo da pesquisa.

A “mi amigo” Augusto Nemitz, fulano particular que não somente revisou o português desta tese, mas também fez agradável minha permanência em Porto Alegre. Em vários momentos de conversas, discutimos alguns temas que me levaram a reflexões importantes.

Aos professores da banca: à professora Rita Lenira de Freitas Bittencourt, que acompanhou meu processo desde o início, e sempre me deu ideias inovadoras; ao professor Ricardo Timm, por participar em vários momentos avaliativos do doutorado, e me esclarecer dúvidas importantes com seus claríssimos comentários sobre filosofia; e ao professor Evando Nascimento, por aceitar sem dilação a leitura desta tese.

À secretaria do programa de pós-graduação em Letras: sempre diligente no momento certo.

À CAPES, pela bolsa concedida, auxílio fundamental para a produção desta pesquisa.

A meus pais que não duvidam em apoiar minhas decisões e me regalar com conselhos necessários. A Gloria Miranda que durante vários anos tem sido a melhor interlocutora nos assuntos da vida e de meu interesse pelo escatológico. Aos amigos.

E finalmente a meu aparelho digestivo que por seu desregramento, me levou a pensar muitas vezes nos assuntos escatológicos e nos elementos que compõem a poética que proponho nesta tese. De não ser pelo processo desenvolvido nesta pesquisa, teria reagido mal à tose do sujeito desconhecido na biblioteca, que molhou minha cabeça e a tela do computador enquanto pensava neste agradecimento.

RESUMO

Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances. Experiência estética e poiética escatológica em Haunted, de Chuck Palahniuk e Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos. Esta é uma tese que salienta a qualidade literária desses dois romances sob a proposta de uma leitura baseada em categorias, desenvolvidas por vários teóricos, como o grotesco, o nojo, a abjeção, o estranho e o sublime. Para atingir este objetivo, levo em conta a crise da beleza e reviso tal conceito segundo a perspectiva de filósofos da Antiga Grécia, a Idade Média, o Iluminismo e século XX. Trata-se de uma proposta de estudo poiético que, a partir do nojento, torna visível a importância do sentido fisionômico na percepção corporal que facilita aos espectadores a experimentação de emoções diante de obras de arte: o “simples” prazer corporal que pode se tornar prazer reflexivo, estético. Com este processo da experiência estética (*aisthesis, poiesis, katharsis*) através da poiética escatológica, redimensiono o feio nestes romances de Palahniuk e de Noll, na obra de arte, apresentando-o como uma categoria estética que vai além de ser simplesmente o oposto do belo, e se erige como o pináculo de outro cânone.

Palavras-chave: Belo. Experiência estética. Sentido fisionômico. Corpo. Poiética escatológica. Feio.

RESUMEN

Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances. Experiência estética e poiética escatológica em Haunted, de Chuck Palahniuk, e Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos. [Me acaricia las tripas la fealdad de la porquería de estas novelas. Experiencia estética y poiética escatológica en Haunted, de Chuck Palahniuk, e Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dos novelas contemporâneas]. Es una tesis que resalta la calidad literaria de estas dos novelas, a partir de la propuesta de una lectura basada en categorías, trabajadas por varios teóricos, como lo grotesco, el asco, la abyección, lo siniestro y lo sublime. Para lograr este objetivo, tengo en cuenta la crisis de la belleza y reviso este concepto desde la perspectiva de filósofos de la Antigua Grecia, la Edad Media, la Ilustración y el siglo XX. Se trata de una propuesta de estudio poiético que, a partir de lo asqueroso, destaca la importancia del sentido fisionómico en la percepción corporal que facilita a los espectadores la experimentación de emociones frente a la obra de arte: el “simple” placer corporal que se convierte en placer reflexivo, estético. Con este proceso de experiencia estética (*aisthesis, poiesis, katharsis*), a través de la poiética escatológica, redimensiono lo feo en estas novelas de Palahniuk y de Noll, en la obra de arte, presentándolo como una categoría estética que deja de ser simplemente lo opuesto a lo bello y se erige como el pináculo de otro canon.

Palabras-clave: Bello. Experiencia estética. Sentido fisionómico. Cuerpo. Poiética escatológica. Feo.

ABSTRACT

"Afaga-me as tripas a feiura da porcaria desses romances. Experiência estética e poética escatológica em Haunted, de Chuck Palahniuk, e Acenos e Afagos, de João Gilberto Noll, dois romances contemporâneos. [Strokes my guts the ugliness of filth these novels. Aesthetic experience and eschatological poietic in Haunted, Chuck Palahniuk, and Acenos e Afagos, João Gilberto Noll, two contemporary novels]" it is a thesis that highlights the literary quality of the two novels mentioned above. This is to be done through a proposal of reading, based on categories worked by some theoreticians, such as *the grotesque, disgust, abjection, the uncanny and the sublime*. To achieve this goal, I focus on the crisis of beauty, studying this concept from the perspective of Ancient Greek philosophers, the Middle Ages, the Enlightenment and 20th Century. Furthermore, this deals with a proposal of poetics study that, from the "disgust" perspective, emphasizes the importance of physiognomic sense in the bodily perception, which facilitates spectators to experience emotions about the artwork: the "simple" bodily pleasure becomes "reflective" and "aesthetic" pleasure. Within this process of aesthetic experience (*aisthesis, poiesis, katharsis*), and through the eschatological poietics, I point out (or address) the ugly of these novels of Palahniuk and Noll, as well as the artwork, presenting it as an aesthetic category that ends to be simply the opposite of beauty and emerges as the pinnacle of another canon.

Key words: Beautiful. Aesthetic experience. Physiognomic sense. Body. Poietic eschatological. Ugly.

LISTA DE IMAGENS

1 <i>Impression, soleil levant</i> . Claude Monet.	48
2 <i>Brillo Box</i> . Andy Warhol.	50
3 <i>Athena Parthenos</i> . Fídias.	62
4 <i>Afrodite de Cnido</i> . Praxiteles.	63
5 <i>Abertura do poço do abismo e saída dos gafanhotos</i> . Beato de Liébana. Iluminuras do Beato Fernando I y Sancha.	71
6 “Agosto”. <i>Riquíssimas Horas do Duque de Berry</i> . Livro de Horas. Irmãos Limbourg.	73
7 “The Devil in the Dark”, <i>Star Trek</i> , capítulo 25, temporada 1. Produzido por Gene Roddenberry	78
8 <i>Solipsist</i> (Fotogramas). Andrew Thomas Huang.	92
9 <i>Vermelho Pungente</i> , Fernando Limberger.	101
10 <i>Interno metafísico com mano di David</i> . Giorgio de Chirico.	108
11 Fragmento da capa posterior de <i>Fantasma</i> , Ed. Mondadori, Barcelona, 2006.	165

Sumário

Introdução	21
Belo é uma tarde ordinária na Bogotá andina a 2600 metros de altitude	41
Capítulo 1.....	43
Crise da beleza.....	43
1.1. A crise e o belo	43
1.1.1. Crise.....	43
1.1.2. Belo?.....	52
1.2. Diálogos e peripatéticos	55
1.2.1. As coisas belas são difíceis	55
1.2.2. O belo peripatético	59
Só se você quiser.....	61
1.3. Hipóstases e Glória divina	65
1.3.1. Além do mundo e do indivíduo.....	65
1.3.2. Deus chega por fim ao belo.....	69
Só se você quiser.....	70
1.4. Gosto não se discute, mas beleza sim	78
1.4.1. Do gosto e do sujeito	78
1.4.2. O subjetivo universal.....	83
1.4.3. Além do abstrato e do concreto	87

Só se você quiser.....	92
1.5. A natureza não faz arte nem corpos perceptivos	94
1.5.1. Negação da natureza, da empiria e do cânone.....	94
1.5.2. O corpo perceptivo.....	100
Só se você quiser.....	108
O que fazer nesse momento se a tentativa frustrada de descarregar a água me impedia de sair?.....	109
Capítulo 2.....	113
Categorias basilares.....	113
2.1. Crítica do materialismo pantomímico	113
2.2. O grotesco.....	122
2.3. O nojento que eu sou	129
2.4. Olhar ou não olhar, eis a questão	138
2.5. εϕιλιυαηU seD.....	143
2.6. Quando o medo vira aquilo além do belo	148
2.7. Hacer del cuerpo	154
Dor de cabeça por três dias, detrás do olho esquerdo.	163
Capítulo 3.....	165
Extraordinária escatologia: corpos mutilados e transformados	165
3.1. Começo do show. Rufar dos tambores: Palahniuk e Noll	165
3.1.1. Desde os Estados Unidos, Just Chuck	165
3.1.2. E daqui mesmo da nossa casa, João só.....	175

3.2. Chuck e João, habitantes exorbitantes.....	188
3.2.1. O imoral ou do corpo ferido: Haunted	192
3.2.2. A aberração perversão ou do corpo transformado: Acenos e Afagos	203
3.3. Elementos escatológicos	216
3.3.1. No lençol do grotesco, do nojento e do abjeto	216
3.3.2. Oculto revelado e desprazer agradável	228
3.3.3. Materialismo pantomímico sem corpo?.....	236
Feio é uma tarde ordinária no Porto Alegre sul-rio-grandense com 43 graus de sensação térmica.....	247
Capítulo 4.....	249
Da experiência estética e a poiética escatológica	249
4.1. Arte: experiência estética e poiética	249
4.1.1. Do bolinho mais caro do mundo ao prazer reflexivo	250
4.1.2. Do abacaxi no palito à experiência estética	256
4.1.3. Da fatia de carne de nádega e o leite mpaterno à poiética	265
4.2. Feiura: o pináculo do outro cânone	271
4.2.1. Do que não é belo à feiura.....	271
4.2.2. Do feio à feiura	289
4.3. Literatura e fedor: Da experiência estética e a poiética escatológica	305
4.3.1. Do além da estética e o sentido fisionômico.....	305
4.3.2. Do sentido fisionômico e a experiência estética	317
4.3.3. Da experiência estética e a poiética escatológica	321

Considerações Finais	333
Agora vocês vão me imaginar criança, digamos sete anos.	341
Bibliografia.....	343

Introdução

Já me aconteceu várias vezes:

- Blablablablabla...
- Blablablablabla... Hehehe.
- E que que tu faz na universidade?
- Um doutorado em literatura comparada.
- O que tu compara? Hehehe.

– Dois romances. Um do brasileiro João Gilberto Noll, *Acenos e Afagos*; e outro do estadunidense Chuck Palahniuk, *Haunted*, ou *Fantasma*, em espanhol, ou *Assombro*, em português.

- E que tu compara neles?

E nesse momento, eu já não fico assombrado com o fantasma de sempre, mas faço o aceno habitual e um afago na minha cabeça. Trabalho com estética escatológica, respondo. E na maioria das vezes é preciso explicar brevemente o que é escatológico e falo e falo, e perguntam sobre os romances e sobre por que eu pesquiso isso, e fazem piadas sobre o tema: pura merda, dizem em risos, ou me chamam de “nojologista”, ou de nojento, e até fazem esse aceno com o rosto amarrado: os olhos um pouquinho fechados, as bochechas e o nariz se contraem, e a boca faz uma careta que depende do limiar pessoal de nojo. Às vezes, até a cabeça cai para trás, às vezes é o tronco inteiro. Acontece também que alguns riem mesmo pelo nojo, pela vergonha, ou pelo desconforto, ou acham o tema engraçado, e até interessante.

É desses casos aos quais os pesquisadores do nojo têm de se acostumar. Segundo William Lam Miller, um número importante de pessoas transfere ao pesquisador do nojo as características do seu objeto de estudo: principalmente o nojo das excreções e secreções do

corpo, e mais outras que pertencem ao orgânico, na maior parte das vezes. O que é isso do nojo? Serve para alguma coisa?

A palavra nojo está relacionada com enjojo: náusea, enjoo, repulsão no estômago; é experimentado pela maioria de pessoas. Este é provavelmente o termo mais usado no Brasil para indicar aquela sensação de repugnância diante de determinados elementos orgânicos, ou inorgânicos que simulam ser orgânicos, ou fazem com que uma pessoa o relacione com substâncias orgânicas. Provavelmente no mundo, há alguém que possa experimentar nojo com materiais inorgânicos, mas não é comum. Nojo está relacionado também com “luto”, com esse período após a morte de alguém onde se experimenta dor e tristeza. No entanto, no português, existe a palavra “asco” que é sinônimo de nojo. Neste ponto, há uma semelhança com o espanhol, e já é reconhecida a similitude entre as duas línguas. Asco, como é apresentado por Hilia Moreira, em *Antes del asco*, vem do latim *usgo, osgar*, que significa odiar. Mas, com a consciência de que ódio e asco não são o mesmo, Moreira encontra uma relação com o termo italiano *ascher*, que é uma repugnância associada a elementos de opressão e angústia (1998, 12).

“Que nojo!” diria alguma pessoa, se encontrasse, por exemplo, um preservativo usado dentro da sua mochila, com a certeza de que não foi usado por ela. Também poderiam se elencar termos como nojento, asqueroso e muitos outros. Parece muito simples achar que asqueroso e asco estão relacionados, e estão, mas a origem de asqueroso é diferente: vem do latim vulgar *escharus* que significa coberto de escaras, de crostas pretas de feridas, e daí do grego *eskharas*, fogão de lenha, mas que terminou por ser usado para se referir às crostas de feridas de fogo e depois, às crostas em geral. Nojo e asco, tanto em português quanto em espanhol, estão relacionadas com desgosto. E, nesse ponto, a semelhança com o termo francês fica muito perto: *dégoût*, e em inglês *disgust, disgusting*. Acho interessante que a palavra francesa contenha nela mesma seu oposto: (dé)goût; em português e espanhol, desgosto e *disgusto* conseguem atingir algum sentido de repugnância mas, pelo fato delas não aludirem sempre ao nojo (mas ao desprezo, pesar, descontentamento, tédio, irritação), a força significativa da oposição do gosto e seu contrário não consegue se expressar como acontece no francês.

Ainda mais interessante é o termo alemão *Ekel*. A palavra, nos dicionários, é traduzida como nojo e asco, mas como é exposto por Winfred Menninghaus em *Disgust: Theory and History of a Strong Sensation*, o *eckel sein* alude ao nojo no sentido daquilo que ofende extremamente o gosto, e também diz respeito à pessoa que é delicada demais, muito sensível e gosta de fazer distinções refinadas (Menninghaus, 2003, 5). Este “ser *eckel*”, denota tanto o que rejeita quanto aquela sensibilidade delicada que facilmente pode ser rejeitada; é objeto e sujeito (25). É um “ser *eckel*” que é a capacidade de experimentar asco e, mesmo assim, ser aquilo que o causa. Se *dégoût* tem uma força significativa importante pelo fato já mencionado, *eckel* possui a ambiguidade forte e sutil de ser aquilo delicado e sensível, e também o que é nojento.

O diálogo no início desta introdução acontece, inacreditavelmente, com maior frequência do que eu mesmo achei possível, na Colômbia e no Brasil, no contexto leigo e no acadêmico. E, só adequando a linguagem, explico que “escatologia” tem dois significados. O primeiro tem origem no grego *έσχματος*, *éskhatos*: último; e *λόγος*, *logos*: tratado. É uma forma de se referir às realidades últimas como a morte, o inferno, a glória, o céu e o Juízo Final. Trata-se, principalmente, de um ponto de vista apocalíptico presente, de forma diferente, em várias religiões, mas que conservam um núcleo similar girando em torno ao destino final da humanidade, do universo e do ser humano depois da morte. É uma espécie de vida na morte ou vida depois da morte, mas é uma vida que implica um juízo que determina a qualidade do indivíduo e, segundo o resultado, poderá ou não fazer parte de um mundo novo de paz e esperança. Dante e sua viagem pelo inferno, o purgatório e o céu, ou Jesus ressuscitando três dias depois de morto, são exemplos dessa escatologia.

O segundo significado de escatologia origina-se no grego *σκώρ*, *σκατός*, *skôr*, *skatós*: excremento; e *λόγος*, *logos*: tratado. *Skôr* significa também escória, resto e, logo, se relaciona com cadáver e com o lugar onde o corpo morto era posto, o túmulo. Este significado tem um caráter fisiológico indubitável e ainda que o corpo morto vire excremento e por tanto seja descartável (os “vivos” do inframundo dantesco), a relação com o olhar religioso está longe de ser necessária. É este o significado de escatologia que levo em conta neste trabalho de tese, aquele onde os excrementos e as secreções do corpo, algumas substâncias principalmente orgânicas que têm a faculdade de produzir nojo, produzem no

indivíduo a ideia do risco de contaminação. É uma espécie de morte na vida: o medo de que tal substância contaminante desenvolva um processo de deterioração que leve à morte.

Eis, leitores, uma das maiores palavras-chave deste texto: escatologia. Tanto vocês quanto eu, a criança e o idoso, a orientadora e o orientando, os professores da banca e vocês, mulheres e homens, o político e o delinquente (tantas vezes o mesmo), o Papa e o ateu, todos, sem exceção nenhuma, todos nós, temos corpo, e isso que é comum para todos faz da gente seres escatológicos. Excretamos e secretamos, somos humanos e pertencemos à natureza. O que é curioso é o fato dessa natureza escatológica ser submetida a um processo cultural de desnaturalização, antes por sobrevivência que por capricho, o que é compreensível, mas, considero eu, de maneira excessiva. As artes, porém, nem sempre jogaram esse jogo. Miguel de Cervantes, François Rabelais, o Marquês de Sade fazem parte da lista de escritores clássicos que escreveram textos onde o escatológico faz parte de algumas de suas obras, e o fizeram com desenvoltura, sem eufemismos. Outras obras trataram também o tema de forma moderada. Temos epopeias e romances que desenvolvem histórias de guerra, de epidemias, de mortes ferozes de personagens. E as artes visuais! Pintores como El Bosco, Archimboldo, ou Leonardo Da Vinci, recorreram ao escatológico sem nojo aparente. Alguns destes artistas foram desacreditados na sua época, mas leituras posteriores encontraram neles aportes valiosos para a história da arte. É no fundo um assunto dos cânones, tão necessários e tão transgredíveis.

Um estudo sobre o escatológico é importante porque indivíduo e corpo são um e ainda não há maneira do ser humano viver sem corpo. O corpo tem muitas práticas que o obrigam a evacuar substâncias para funcionar adequadamente. Urina, fezes, gases de estômago, vômito, sangue, gordura, suor, e outras secreções de supuração natural. Na maioria das culturas ocidentais a sociedade tem imposto regras para que os indivíduos levem uma vida mais decorosa, mais saudável, menos animal, menos fisionômica. Max Horkheimer e Theodor Adorno observaram que o Iluminismo modelou uma cultura mecânica e estática que não permitiu a funcionalidade da organização orgânica (1987, 133). Quer dizer, entre outras coisas, que o homem é visto como um número. Cada pessoa é uma cifra, um CPF, um número na fila que aguarda ser chamado, um código na universidade. O sujeito é uma parte da engrenagem que pode se trocar por outra. A sociedade do século XXI vive tão politizada

ao ponto de se reduzir a uma função da civilização industrial e tecnológica; as tentativas de valorizar a cultura, a humanidade, e as características fisionômicas do ser humano estão se desenvolvendo, mas ainda falta um maior trabalho para levá-las ao patamar das categorias verdadeiramente importantes. Eu não digo que as regras todas sejam o problema, é certo que há muitas normas inúteis, mas muitas delas são necessárias para o funcionamento do mundo. No entanto, algumas não permitem ao indivíduo levar uma vida tranquila e natural de maneira que seja possível experimentar o corpo cabalmente.

Em nossos dias, o corpo e suas excreções e secreções normalmente produzem nojo. Se uma pessoa tem problemas estomacais e tem que liberar um flato na rua, no metrô, no ônibus, a reação dos outros é rejeitá-la. Ninguém tem problemas do estômago? Seus corpos são gloriosos e não sofrem de mau hálito, ou não suam, ou seus cabelos não têm um pouquinho de gordura? Fala-se que há lugares para tudo, o banheiro seria o lugar adequado, mas é só lembrar o nojo que se experimenta quando se entra nele.

Porque ainda parece tão difícil aceitar o escatológico nas obras de arte? Um dos problemas principais reside no estabelecimento do campo da estética, na concepção da beleza que hoje circula na cultura, naquilo que é considerado belo ou no que se considera feio. O belo continua nas frutas dentro do cesto? A figura da mulher fofinha da deusa Diana, de Pierre August Renoir, já não tem graça? Só as sinfonias de Ludwig van Beethoven têm a beleza necessária para serem chamadas de arte? Um poema está longe da beleza se não pertence ao estilo barroco ou romântico ou clássico? Por que parece difícil acreditar que é possível experimentar prazer estético na frente de uma fotografia com um Cristo num copo cheio de urina humana como fez Andrés Serrano; ou com os peixes dourados dentro de um liquidificador com um convite para apertar o botão, obra de Marco Evaristti; ou com os corpos plastificados de Gunther Von Hagens; ou com as esculturas com animais e humanos misturados de Patrícia Piccinini!

O que é o belo para a sociedade contemporânea? É adequado que a beleza seja julgada por um cânone manipulado e manipulador? Como julgar, se o canônico não é apropriado por todas as pessoas? Como julgar, se o que hoje é considerado belo não é o mesmo que dez ou vinte anos atrás? Na vida cotidiana as pessoas caminham nas ruas recebendo informação escatológica com maior frequência do que elas imaginam. Os programas televisivos de cirurgões que ajudam as pessoas com deficiências físicas e

modificam sua aparência porque não gostam de seu corpo; os filmes *gore* cada vez mais comuns, com essa violência onde o sangue enche o cenário e a tela; a literatura que apresenta corpos mortos e mutilados com descrições detalhadas; o corpo de um homem que cai desde uma construção e agoniza no meio do passeio público atrapalhando o tráfego, etc.

Esta pesquisa se desenvolve com um corpus literário e teórico abundante que remete, logicamente, ao escatológico. Os romances *Haunted* (2005), do estadunidense Chuck Palahniuk (Pasco, Washington, 1962), e *Acenos e Afagos* (2008), do brasileiro João Gilberto Noll (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1946), apresentam importantes diferenças, mas confluem no tratamento do tema escatológico de forma particular. Os dois romances são feitos por escritores consagrados e reconhecidos no âmbito acadêmico, e estão cada vez mais perto de ocupar o patamar dos escritores reconhecidos no nível internacional. Trata-se de dois escritores vivos, que ainda produzem literatura e apresentam um indubitável interesse pelos problemas que a sociedade enfrenta segundo as particularidades culturais nacionais e planetárias que, graças aos meios de comunicação contemporâneos, tem a possibilidade de chegar a muitos lugares e, neste caso, aos Estados Unidos e ao Brasil. Tanto o romance de Palahniuk quanto o de Noll se inscrevem dentro de uma literatura transgressora que está longe de pertencer ao cânone, desrespeitando as convenções tanto temáticas quanto estruturais.

Meu interesse pelo assunto escatológico não é novo. Quando comecei a pensar neste assunto de pesquisa minhas ideias sobre os conceitos e categorias que poderiam se constituir como tentativa de compreender o que é nojento eram muito vagas. Sem dúvida, como a maioria de vocês, leitores, já tinha experimentado o nojo, mas eu só sabia que estava interessado em escrever contos que chamei de “coprológicos”. Aprendi o termo desde criança, esse era o nome do exame médico solicitado pelo doutor para saber o tipo de micro-organismos nocivos que tínhamos dentro do corpo, bisbilhotando nas fezes que colocávamos numa caixinha plástica; uma palavra tão sonora relacionada com as fezes era difícil de esquecer. Mais adiante, quando pensei em pesquisar sobre aquilo, soube que não eram só os excrementos o centro de meu interesse, mas tudo aquilo que o corpo descartava e produzia e que era causador do nojo. Até que um dia um colega me cumprimentou

dizendo “Buena tarde, mi amigo escatológico”, e me explicou que este termo era muito mais abrangente.

Foi assim que em 2006 apresentei a dissertação de mestrado *Heces, flatos, escupitajos y otras dichas. Elementos de una poética escatológica en tres cuentos latinoamericanos*, sob a orientação do professor Cristo Rafael Figueroa da Pontificia Universidad Javeriana, de Bogotá, Colômbia (publicada posteriormente pela Editorial Académica Española em 2011). Nesse trabalho, minha preocupação visou o estabelecimento de alguns elementos que constituem o escatológico, mas sem levar em conta um verdadeiro interesse pela poética. Nele, também sob o olhar da literatura comparada, confrontei algumas categorias como o nojo, a abjeção e o grotesco, nos contos *La inundación*, do argentino Ezequiel Martínez Estrada; *La pestilente historia de Antulín*, do argentino Fernando Sorrentino; e *Nadie diga ser más que García*, do colombiano Ramón Illán Bacca. Alguns dos resultados significativos desse texto foram me deparar com a razão do nojo ter um componente social tão forte; com o fato de que, na sua experimentação, intervêm várias categorias; e, no caso desses três contos, com a existência de algumas histórias nacionais condenadas por antigas ditaduras.

Nesta pesquisa de doutorado, retomei algumas das categorias trabalhadas no mestrado, dando-lhes um tratamento com maior profundidade, encontrei pontos importantes que daquela vez não vi e recorri a novas categorias que complementam o tratamento do assunto escatológico. Além disso, como na dissertação me foquei de forma muito geral sobre a teoria da poética, para o doutorado, considerei importante incluir a teoria sobre este tema, para aprofundar sua leitura e estabelecer uma clara diferença com a estética. Essa questão fez necessário atingir um nível diferente de complexidade, o que tornou capital a inclusão da filosofia no presente trabalho.

No nível teórico literário, esta pesquisa está fundamentada nos parâmetros da literatura comparada, cujos preceitos e fundamentos permitem a busca de categorias relacionais entre elementos diferentes. Um número importante de pesquisadores estabeleceram conceitos respeitáveis, como Tania Franco Carvalhal, que no começo de *Literatura Comparada*, declara, de modo simples, que a literatura comparada “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (2007, 5). Mas, por trás dessa pequena frase, uma querela, ainda inacabada, existe desde princípios do século

XX: as premissas estabelecidas pelas escolas francesa, norte-americana, e soviética; e as crises declaradas por René Etiemble e René Wellek (em épocas diferentes), por exemplo, fizeram com que o estabelecimento de uma definição una e sempiterna sobre esta disciplina perdesse sentido.

Conhecedora dessa evolução, Carvalhal afirma que “a literatura comparada se interessa sobretudo por relações, pela literatura e pela cultura em suas relações, pela literatura e cultura como lugares de relação” (2005, 169). E todos sabemos o leque complexo que a “cultura” implica; por isso pensar nas relações que Carvalhal propõe, significa abrir a porta a um número inimaginável de novos campos do conhecimento que foram se desenvolvendo na cultura e que a literatura acolheu e levou à poesia, à dramaturgia, aos contos, aos romances. Ante tal invasão de novos âmbitos e categorias, o comparatista teve também que ampliar seu imaginário para compreender o que lia nos textos criativos. Como compreender, por exemplo, a literatura travesti de um Severo Sarduy, os versos conspícuos de uma Alejandra Pizarnik, as letras aborígenes de um Natalio Hernández!

No entanto, o medo de alguns teóricos do comparatismo era evidente, e quiçá se perguntavam o que aconteceria quando os estudos da literatura comparada transbordassem os limites. Limites? Mas os limites dos estudos literários foram já transgredidos quando Jean-Jacques Ampère leu seu *Discurso sobre a história da poesia*, na França de 1830! Além disso, a história da literatura comparada consiste na ultrapassagem da ultrapassagem da ultrapassagem dos limites. É deste modo que os estudos comparatistas estão na vanguarda da literatura que nunca foi só literatura, mas uma estrutura textual constituída por formas diversas e conceitos inúmeros. Literatura e outras literaturas, literatura e línguas estrangeiras, literatura e cultura, e depois disso, chega a corrupção total quando as artes como o cinema, a música, a pintura, e outras disciplinas como a antropologia, a psicologia, a filosofia, por exemplo, viram importantes no trabalho do escritor da Literatura e, portanto, das análises e da teoria literária. Uso o termo “corrupção” porque além da conotação negativa que tem, pode ser sinónimo de “sedução”, segundo o Aurélio, e também significa “Alterar y trastocar la forma de algo”, segundo o DRAE (Diccionario de la Real Academia Española). Poderia negar algum comparatista que a literatura comparada foi seduzida por diversas categorias que foram surgindo com a cultura? É falso que a teoria da literatura

comparada e sua definição já foram alteradas e transformadas, modificando suas primeiras estruturas formais e conceituais? Considero, por isso, a literatura comparada como uma teoria corrupta que desrespeitou os princípios primigênicos comparatistas e foi além do que ninguém pensou. É graças a tal corrupção favorável para os estudos literários que o panorama comparatista permite hoje uma análise interdisciplinar como a que aqui proponho.

Desse lado, está este texto que vocês estão lendo agora, nesta página, nesta linha, nesta palavra. É mais um trabalho interdisciplinar do que intertextual: trata-se de um banquete escatológico como aquele que acontece em *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, onde os comensais se sentam à mesa para degustar toda fauna de bocados procedentes do interior dos ventres de alguns rapazes. Aqui, neste texto, os pratos estão prontos: autores de diversas disciplinas compartilham a mesa para conversar e para nos permitir curtir determinados prazeres enquanto experimentamos as dádivas escatológicas existentes nos romances de Palahniuk e Noll.

A respeito da interdisciplinaridade, Tania Carvalhal afirma em *Literatura Comparada* que

Acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa "entre" os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades. Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e a aquisição de competências. (2007, 73)

A literatura comparada é uma ponte que permite a comunicação de duas ou mais disciplinas. No meu caso, entre a literatura e a filosofia, principalmente a estética no viés de filósofos que se preocuparam por compreender o belo. A partir disso, saliento a forma em que o escatológico, naturalizado por homens e mulheres como feio, pode levar ao leitor a uma experiência estética, que confirma que o feio pode ser o ponto mais importante de outro cânone diferente do belo.

E aquela definição aparentemente simples de Carvalhal sobre a literatura comparada, de confrontar duas ou mais literaturas, passa a estabelecer esta disciplina como “uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (2007, 73).

É claro que Carvalhal sabe que comparar é um processo complexo, é uma confrontação onde o comparatista “interroga” os textos de forma tanto particular quanto geral. Cada texto, literário ou não, é uno. Mas cada texto é muitos textos. E texto, desde o olhar do dialogismo bakhtiniano, não é mais só o escrito no papel ou na tela ou na parede, mas um conjunto de enunciados orais, escritos, visuais, auditivos e táteis, contendo uma informação significativa. Meu trabalho como comparatista literário é ler e questionar dois textos de Noll e Palahniuk, interrogá-los a partir dos conceitos estéticos da filosofia, e procurar possíveis particularidades desde olhares outros como a psicanálise, a semiologia, a antropologia, a teoria do corpo e a teoria da arte. Sob o foco, sempre, do tema escatológico.

Neste sentido, tal interdisciplinaridade vai estar norteadada pelo tema, a tematologia, em termos de Nicolas Guillén. Quando este teórico cubano, em *Entre lo uno y lo diverso*, estabelece o tema como categoria importante nos estudos comparatistas, está se referindo ao tema significativo, ao tema estruturador (1985, 249). O tema vira o *Leitmotiv* da obra, porque “congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura [...] el mundo[...] y la cultura” (254). A confrontação de duas obras literárias por meio da estética escatológica, levaria ao questionamento de conceitos e fatos não só da literatura, mas da cultura, e a forma em que esta é manipulada e manipula o indivíduo (o que é outra maneira de enunciar tal co-criação). Por isso, na minha análise será importante estabelecer nexos com outras disciplinas. Isso acontece porque a relação do escatológico com a vida, as nossas vidas, as suas, leitores, e a minha, é simplesmente cotidiana como veremos no decurso deste texto, e o diário devir da vida não é monodisciplinar.

Além disso, “el tema plantea las cuestiones más básicas, acaso las que siempre permanecen con el cambio a lo largo de la historia de la cultura” (267), porque são os temas aquilo do que os seres humanos falam na maioria dos contextos: “parece que vai chover”, “ah, chega já, estes deputados nunca fazem nada”, “bah, esse gol no último minuto foi o pior”, “você escutou o último trabalho dos Rolling Stones?”, e assim por diante. Clima, política, esportes, música, e até literatura são temas recorrentes nos diálogos tanto dos sujeitos das ruas quanto daqueles da academia. Os temas... Muitas páginas seriam necessárias para enumerar os temas que nós, na academia dedicada ao estudo da literatura, estudamos hoje. No entanto, “se impone la tarea selectiva más ardua para la tematología: la

que distingue entre lo trivial y lo valioso” (Guillén, 1985, 275), e eis que esse ponto é capital neste momento, porque falar do escatológico é referir aspectos da cultura muito delicados: os excrementos e as secreções são tópicos preferidos dentro do banheiro, no lar, nas conversas informais, mas na academia ainda despertam, ao menos, um aceno no receptor. Quiçá o que acontece é o desconhecimento ou a falta de informação porque vários autores e filósofos fizeram referência ao tema direta ou indiretamente. Mas ainda hoje, no nosso mundo doente de “seriedade”, segundo Peter Sloterdijk, temas como este têm muita dificuldade para ocupar um lugar no patamar dos “grandes” assuntos, tanto da filosofia quanto da crítica e da teoria literária. Por isso, a importância de desenvolver pesquisas sobre o escatológico, que, desde meu olhar, transcende o campo das artes e da literatura e será demonstrado no decurso dos quatro capítulos destas 335 páginas.

Há uma semelhança interessante entre a literatura comparada, a beleza e as artes: o tempo todo estão se modificando, ultrapassando seus limiares conceituais, evoluindo, não se detendo segundo as exigências das épocas e das culturas. E isso acontece porque, no tocante à literatura, seu discurso é resultante de práticas sociais intersubjetivas, convenções de determinados momentos históricos que implicam linhas de poder, como diria Anselmo Peres Alós (2012, 33). Eis o ponto onde estamos hoje.

O primeiro capítulo “Crise da beleza” é um perambular pelo conceito do belo desde o olhar de vários filósofos, destacando as diferenças entre eles e tornando evidente como tal evolução no conceito é, de fato, uma modificação na percepção do belo. Essa evolução é mais um processo contínuo de transformação, sem que o novo estado possa se considerar melhor ou pior do que anterior. De forma diacrônica, o capítulo tem cinco divisões. A primeira estabelece o significado de crise recorrendo às várias entradas que tem o termo em diversos dicionários e descartando aquelas que não correspondem com a crise sob o olhar da avaliação do belo. A crise é um momento chave que faz parte de um processo, e que precisa de importantes níveis de análise para estabelecer novos pontos e modificações lacunares daquilo que está sendo avaliado, o belo, no caso deste capítulo. Logo depois, se refere o conceito do belo, mas sob o viés do olhar vernáculo e cotidiano e que é comum tanto para leigos quanto para acadêmicos no mundo e na vida fora da academia estritamente falando. No entanto, este conceito tratado de modo simples, e que parece

justificado nos dicionários de várias línguas, é claramente insuficiente para esta pesquisa. Nas divisões restantes do capítulo, fiz uma escolha cronológica de alguns filósofos que se dedicaram ao estudo do belo: Platão e Aristóteles; Plotino e Tomas de Aquino; Immanuel Kant e Friedrich Hegel¹; e Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno e Maurice Merleu-Ponty. Provavelmente uma das coisas que achei mais interessante deste percurso é o fato da ultrapassagem do belo ideal platônico pelo belo merleau-pontiano, que só pode ser experimentado com o corpo.

O segundo capítulo, “Categorias basilares”, tem pouca relação com o primeiro porque não era de meu interesse estabelecer aqui esse nexos (que só se verá nos seguintes capítulos). Começo instaurando uma base filosófica baseada no que Peter Sloterdijk chama de *Materialismo Pantomímico*, para apresentar uma série de categorias cuja pertinência na poética escatológica será testada posteriormente. Sua origem está na Grécia Antiga, no filósofo cão: o Diógenes de Sinope. Como materialismo, a matéria é a base da realidade que permite toda transformação; como pantomima, a representação e elaboração de significado se produzem com gestos e com o corpo, não com palavras. Esse materialismo pantomímico permitirá compreender atitudes vigentes nos seres humanos de hoje, tais como o novo cinismo, transformado drasticamente pelo Iluminismo, e o neoquinismo, remanescente do talante dos quínicos gregos como Diógenes, Hiparquia, Antístenes. Além disso, sob a sombra do neoquinismo, está o sentido fisionômico, onde todos os sentidos estão entrelaçados e levam as pessoas que o desenvolvem a estabelecer uma relação diferente com a natureza do corpo e seus resíduos. Assim, o corpo obtém um valor novo, e sua presença no mundo acontece com uma Natureza que não se rejeita, mas se acolhe e se faz patente tanto no campo estético quanto na vida cotidiana. Este materialismo pantomímico vai permitir desenvolver as seis categorias limiares que compõem o capítulo. O grotesco, desde as supostas diferenças de uma leitura incompleta que Mikhail Bakhtin faz em *A Cultura Popular na Idade Média e o Renascimento*, sobre o grotesco estudado por Wolfgang Kayser em *O Grotesco*. O nojo, com seus tipos e características baseado no olhar de William Jam Miller, em *Anatomia del Asco*, e Winfried Menninghaus, em *Disgust. Theory and History of a Strong*

¹ Algumas destas ideias são fruto das conversas com a professora Kathrin Rosenfield, na aula de graduação de Filosofia, feita no primeiro semestre de 2011.

Sensation. A abjeção, desde o olhar de Julia Kristeva, em *Poderes de la perversión*, essa emoção ínfima que luta entre o desejo e a rejeição. O Estranho, *Das Umheinliche*, desde o olhar de Sigmund Freud no texto *Lo siniestro*, definido por ele, depois de uma longa dissertação, com a frase de Friedrich Schelling: aquilo que teria de permanecer oculto, mais foi revelado. O sublime, sob o olhar de Immanuel Kant e Friedrich Schiller, aquele estado nas sensações onde fenômenos da natureza, ou sua representação, parecem desregrados para o indivíduo produzindo nele angustia ou medo, mas um estado superior à beleza quando se consegue compreender que a razão é maior do que aquele aparente horror. Finalmente, o corpo, visto sob pontos de vista diversos como o de Peter Brooks, em *Body Work*, Marcel Mauss, em *Técnicas do Corpo* e Judith Butler, em *Cuerpos que Importan*. Passa-se assim pelo corpo como objeto de desejo, que é motivo da escritura literária: história, relato e personagem; o corpo como instrumento e material diferenciado segundo idades e funções; e, finalmente, o corpo que vai além do material para se desenvolver no sexo e nas práticas performativas regularizadas e normatizadas culturalmente.

O terceiro capítulo, “Extraordinária escatologia: corpos mutilados e transformados” é o mais literário, necessário em uma tese de literatura comparada. Está dividido em três partes. A primeira apresenta a forma como vim a conhecer os dois romances e, *grosso modo*, as vidas dos dois escritores: biografia, obras escritas, prêmios, adaptações das suas obras no cinema ou no teatro, e alguns parâmetros que definem seu estilo: o minimalismo no caso de Palahniuk e uma poiética mais particular, no caso de Noll. Na segunda parte, começo a expor minha abordagem dos romances: trata-se propriamente da minha proposta de leitura escatológica. Saliento a particularidade dos dois escritores, a transgressão das tramas habituais dos romances. É por isso que os considero habitantes exorbitantes, porque ainda morando na sociedade que tudo tenta regular, estes dois autores, conhecedores dessas regras, transgredem, desorbitam, exorbitam: passam além de determinados limites, ultrapassam as margens do justo e do razoável.

Depois disso, exploro os dois romances sob olhares singulares que contribuem para a definição e a particularização das suas poiéticas. Exploro *Haunted* a partir de conceitos como moral, valor, amoral e imoral, bom e mau, (levando em conta os conceitos de Wilhelm Dilthey, Max Scheler, José Ferrater Mora e Friedrich Nietzsche), o que me permite o estabelecimento de características capitais na trama do romance. No entanto, esta análise

vai além da definição sobre os personagens como bons ou maus, e enfatiza no caráter transgressor dos escritores amadores protagonistas, que ferem voluntariamente seus corpos até deformá-los. De outro lado, a ~~aberração~~ perversão é a base para a análise de *Acenos e Afagos*. É Sigmund Freud quem vai me esclarecer por que se trata de perversão e não de aberração, por isso riscou o termo, mas não o apago. Nada mais longe do que considerar que a perversão está relacionada com o mal ou o ruim, por isso o relato de João Imaculado, no romance de Noll, lotado de perversão e fora de toda norma, é outra forma de confrontar a vida. No decurso da minha proposta de leitura escatológica, tento ser claro sobre o seguinte: os dois romances apresentam imoralidade e perversão, mas por praticidade decidi separar os temas em cada um. O capítulo termina com a análise dos romances desde as categorias basilares escatológicas que expus no segundo capítulo. O discurso literário desses textos permite o exame do grotesco, nojo, abjeção, estranho, sublime, sob a base do materialismo pantomímico e a importância do corpo em cada uma dessas categorias. No decurso da proposta de leitura escatológica neste terceiro capítulo, elenco toda uma “florauna” de exemplos tomados dos romances que permitirão a vocês conhecer detalhes das tramas² de *Haunted*, de Chuck Palahniuk, e de *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll.

O quarto capítulo, o último, “Da experiência estética e a poética escatológica”, é um perambular que começa expondo a finalidade da estética como ciência, segundo Alexander Baumgarten, ou como disciplina, ponto de vista ou noção, experimentado por um número importante de pessoas, como propõe Ossi Naukkarinen. É, no final das contas, uma tentativa de compreender inovadoras formas de se aproximar a vieses diversos que podem ser gerados entre a estética e outras disciplinas. Além disso, a primeira parte do capítulo introduz o conceito de experiência estética que, com Rene Passeron e Hans Robert Jauss, cobre desde a *aisthesis*, *poiesis* até a *katharsis*. Poética? É necessário destacar que prefiro o

² Para a análise considere algumas das ideias que Peter Brooks desenvolve em *Reading for the Plot*. Logo no início de seu livro, Brooks expõe que “Plot is the design and intention of narrative, what shapes a story and gives it a certain direction or intent of meaning. It is the principal ordering force of those meaning that we try to wrest from human temporality” (1984, XI). Esse “design”, que é a trama, me leva por vários caminhos: desenho, projeto, modelo e esquema. Cada um desses componentes implica um ato criativo e uma intenção acompanhada por uma história saturada de sentido. Eis a importância da trama, que vai além de uma ideia principal dentro do texto, pois é uma linha significativa com uma lógica discursiva que permite a compreensão dos acontecimentos não só das histórias literárias, mas das vivências quotidianas vividas e depois contadas pelos seres humanos (Brooks, 1984, 7).

termo poiética a poética por estar mais próximo da raiz de *poiesis*, esse caráter criativo dos seres humanos, apesar de Paul Valéry, preferir “poética” e Tzvetan Todorov continuar nessa linha.

Na segunda parte do capítulo, apresento aproximações ao que é colocado como oposto ao belo, a partir das teorias de vários filósofos trabalhados no primeiro capítulo. A maioria dos filósofos referidos trabalhou o conceito do belo, mas não aprofundou o feio, porque viam nele simplesmente o oposto do belo. Theodor Adorno, central para minha pesquisa, vai dedicar parte de sua investigação à categoria do Feio, lhe outorgando um aspecto social e filosófico. Por outro lado apresento vários tipos de feiura baseado principalmente em Umberto Eco, começando com as manifestações do feio em si, feio formal e feio artístico, no qual caracterizo somente alguns tipos de feio como os monstros, o cômico e o feio como pináculo de outro cânone defendido pelas vanguardas.

Na última parte do capítulo, enfatizo a experiência estética e a poiética escatológica, fazendo observações sobre algumas teorias que consideram a estética incapaz de permitir a leitura das obras contemporâneas: antiestética, transestética e anestética. A partir disso, apresento várias inquietações: é necessária a consolidação de alguns termos novos para avaliar as artes quando uma das suas principais características é ultrapassar seus limites constantemente? Qual é a importância do sentido fisionômico na experiência estética? Como a hedonê, a aisthesis, a poiesis e a katharsis se relacionam com aquela pulsão que nos permite uma maior proximidade com a natureza e tudo o que tem a ver com as sensações? Exemplifico a maioria dos temas deste capítulo com trechos de *Haunted* e *Acenos e Afagos*, o que me permite salientar tanto as similitudes quanto as diferenças, sempre no âmbito da poiética escatológica, por considerar o caráter visceral com que os discursos dos romances estão constituídos. Tais discursos alavancam uma experiência estética que, a partir das sensações corporais, é capaz de se converter em prazer reflexivo. Finalmente, apresento uma postura na qual defendo que o escatológico, presente nos romances, e caracterizado pelas categorias basilares, dá ao feio características fortemente constituídas que fazem dele não mais o simples oposto do belo, mas uma categoria plena e substancial para se consolidar como o pináculo do outro cânone. Neste último perambular, me baseei em teóricos como Hal Foster, Jean Baudrillard, Susan Buck-Morss e Gayatri Chakravorty Spivak.

Finalmente, no nível estrutural desta tese, antes de cada capítulo haverá um “entre-capítulo”, quatro no total: *Belo é uma tarde ordinária na Bogotá andina a 2600 metros de altitude; O que fazer nesse momento se a tentativa frustrada de descarregar a água me impedia de sair?; Dor de cabeça por três dias, detrás do olho esquerdo; e Feio é uma tarde ordinária no Porto Alegre sul-rio-grandense com 43 graus de sensação térmica*. São textos de caráter criativo e anedótico que funcionam como um elemento introdutório ao tema de cada capítulo. Além disso, no final de algumas das divisões do primeiro capítulo há um *Só se você quiser...* que corresponde às análises de obras de arte segundo o ponto de vista de teorias dos filósofos aqui estudados. Vocês leitores, poderão escolher ler ou não esses trechos, o objetivo é ilustrar. Pensei em uma forma amável de convidar à leitura da teoria que, tantas vezes, torna o estilo acadêmico pesado e parece que foi escrito só para a banca examinadora e a orientadora.

Por que não fazer uma teoria prazerosa, alegre, e até com piadas! É o que eu tento fazer aqui. É uma ideia que tive há vários anos, quando trabalhava com o grupo de pesquisa HIMINI, Hipermedia, literatura y minificción, da Universidad Pedagógica Nacional, de Bogotá. Nas conversas das reuniões discutíamos essa questão, mas éramos poucos os que concordávamos na simplificação do estilo e na transmissão de emoções na escritura da teoria literária. Quiçá por não ser nossa linha de pesquisa, nessa época (2004 – 2009) nenhum dos integrantes do grupo tinha conhecimento sobre “Feeling in Theory”, ou Affect Theory, ou uma teoria que tratasse o tema da afecção na teoria literária. Uma das dificuldades de considerar as emoções na pesquisa literária tem a ver com o que James Dawes salienta no começo de seu artigo “Fictional Feeling: Philosophy, Cognitive Science, and the American Gothic”,

An interest in the deep structure of aesthetic pleasure and in the emotions that shake us when reading has in recent years come increasingly to the fore in literary and cultural studies. This coalescing interest has gathered strength with the waning of reader response criticism in the nineties, which had long been criticized for its tendency to privilege meaning over feeling and interpreting over imagining in its account of the reading experience[...] (Documento eletrônico).

Trata-se não somente da importância do prazer estético e das emoções na leitura, mas de como a partir dos anos 90 as respostas críticas dos leitores foram ficando cada vez mais perto das sensações do que o significado, mais perto da imaginação do que da

interpretação. A partir de alguns exemplos tomados do autor gótico estadunidense Charles Brockden Brown, Dawes se baseia principalmente na emoção do medo, e vai questionar a forma com que Brown consegue fazer do medo de suas tramas literárias, uma emoção que alcança o leitor. Tal força na transmissão das emoções através da arte é o que Leon Tolstoy salientava em 1898 sobre a capacidade que tem a arte de infectar, “If a man is infected by the author’s condition of soul, if he feels this emotion and this union with others, then the object which has effected this is art” (Dawes, 2004 sem página). Essa infecção possível própria das obras de arte foi rejeitada ou aceita nas artes, como expõe Dawes, mas dificilmente foi aceita nas ciências ou na pesquisa literária, por exemplo. É esse medo ao prazer sensível que tantos filósofos temem nas artes, como saliento no capítulo quarto. Nesse contexto, é difícil fazer uma crítica literária brincalhona, “gaia”, prazerosa?

Eu fui encontrando a resposta em *The Transmission of Affect*, de Teresa Brennan. A autora começa a introdução do texto perguntando se ninguém experimentou ao entrar num quarto, ao menos uma vez, aquilo de “sentir a atmosfera” ou “sentir o clima” (“felt the atmosphere”). Lembro do encontro com minha turma de amigos uma vez anos atrás quando fazia a graduação. Era uma época em que a telefonia celular era ainda custosa, ninguém naquele grupo de oito “amigazos” tinha um celular. O costume era nos reunir em Tinto, um botequinho perto da universidade, tomávamos café, cerveja depois das aulas, fumávamos e fazíamos muitas piadas (era uma época em que o mundo inteiro fumava dentro dos lugares públicos). Uma sexta antes do meio dia cheguei ao boteco para almoçar com os amigos e depois assistir à única aula do dia. No entanto, quando entrei e vi no fundo do lugar os amigos na mesa de sempre, apesar da música tropical que outros estudantes já cantavam bêbados, senti imediatamente uma sensação estranha. Me aproximei e com acenos perguntei o que acontecia; um deles me contou que o irmão de uma amiga queridíssima do grupo havia se suicidado. Que se eu senti o clima ao menos uma vez? Respondo sim. Brennan afirma “I am using the term ‘transmission of affect’ to capture a process that is social in origin but biological and physical in effect” (2004, 3). Em diversas situações é possível transmitir a ansiedade, a pena, e a ira, por exemplo, porque se trata de uma manifestação social, que acontece entre as pessoas, mas que se experimenta fisicamente no corpo.

Para Brennan, “‘affect’ mean[s] the physiological shift accompanying a judgment” (5). Essa mudança fisiológica que é experimentada no corpo, é primária e, como explico no quarto capítulo, não necessariamente necessita do conceito para ser sentida pelos seres humanos. Tal “affect” tem origem cultural e social, é claro, são convenções que nos permitem estabelecer categorias e nos proteger em diversas situações. No entanto, para serem compreendidas da forma mais cabalmente possível, é preciso que sejam experimentadas. Nojo, abjeção, estranho e sublime, são emoções que se experimentam no corpo, por isso para mim é muito importante que vocês, leitores, não somente tenham o conhecimento e a experiência desses “affects”, mas que os sintam comigo enquanto escrevo. Falar de mim, dar exemplos da minha vida, contar para vocês como percebo algumas obras de arte visual e *Haunted* e *Acenos e Afagos* são uma tentativa por transmitir visceralmente inclusive o que experimento no decurso desta pesquisa.

De outro lado, o texto “Uma historiografia literária afetiva”³ ⁴, me confirmou a possibilidade de escrever esta tese envolvendo não somente vocês como leitores, mas também meus “affects”. Olinto apresenta vários exemplos de historiografias literárias onde há um claro “[...] interesse pela reintegração de sentimentos na comunicação literária, que não se limita à dimensão da relação entre texto e leitor, mas enfatiza, na própria construção teórica, a co-presença de uma gama de afetos atuantes [...]” (Olinto, 2008, sem página). Além disso, Olinto expõe trabalhos sérios como *Vom Leben und Sterben der grossen Romanisten*, de Hans Ulrich Gumbrecht, do qual traduz vários trechos, ou *A New History of German Literature*, de David E. Wellbery. “Trata-se de uma forma revigorada de fazer ciência que, sem abdicar do rigor da análise de seus dados documentais e de sua comprovação, permite vislumbrar aquela ciência jubilosa idealizada por Nietzsche [...]” (Olinto, 2008). Esta pesquisadora leva em conta a proposta de Thomas Anz de fazer uma teoria literária *hedonista*, “que não leva em consideração apenas os aspectos prazerosos do circuito da comunicação literária, mas que sublinha expressamente os efeitos afetivos provocados pelo

³ A relação entre “Affect” e afetivo deve ser feita cuidadosamente, já que a tradução de “affect” para “afetivo” é preciso entendê-la como “afetação”, como a ação de afetar os sentidos e de experimentar emoções.

⁴ Trata-se de uma palestra ministrada por Heidrun Krieger Olinto no VII Seminário Internacional da História da Literatura, PUCRS 2008, e publicada digitalmente nos anais do evento.

encontro com a literatura [...]” (Olinto, 2008, sem página). Em concordância com o exposto, nesta tese não me importo com explorar anedotas da minha vida em relação ao escatológico, ora experimentadas em situações diversas, ora relacionadas com os romances e com as teorias expostas.

Além disso, esta tese é escrita pensando em um público leitor que vai além da banca examinadora, para vocês que estão do outro lado, lendo e rabiscando, e coçando a picada do mosquito maroto que sugou uma ínfima gota de sangue de sua panturrilha. Vocês existem desse lado tanto como eu deste outro. E mais ainda, vocês se encontrarão com uma tese escrita em um português de estrangeiro. Assim é porque eu não sou brasileiro nem português; meu exame do CELPE-Bras garante meu nível intermediário superior: eu falo com sotaque e é impossível não “escrever sem ele”. Cada página passou por diferentes leituras, várias que eu fiz antes de enviar para minha orientadora, as várias leituras críticas que ela fez nas quais destacava, entre outras coisas, os erros do português, e finalmente a leitura de correção do português feita por meu amigo Augusto Nemitz, tradutor oficial titulado. No entanto, eu decidi deixar marcas desse português “impróprio”, não por preguiça, nem por desrespeito; mas porque faz parte das sensações, inclusive escatológicas, que eu experimentei na escrita de cada página. Trata-se de uma tese em um português claro, mas um pouco esquisito: uma tese com sotaque.

Esse trabalho, leitores, foi uma pesquisa rigorosa de quatro anos. É o resultado de muitas leituras que nunca tinha feito e de outras que já conhecia. É o resultado de um processo que começou com umas ideias que, com o decurso do tempo, e a oportuna orientação da professora Rita Terezinha Schmidt, virou o texto que hoje apresento para vocês. Fezes, flatulências, cusparadas, quem de vocês não experimentou alguma vez o prazer ou o nojo de expelir algumas destas maravilhas da natureza, destas sujeiras naturais, dessas substâncias que todos nós também somos, sem que isso tire a beleza e a feiura de nosso corpo, a beleza e a feiura daquilo que somos, a nossa beleza e feiura de seres nojentos e formosos.

Belo é uma tarde ordinária na Bogotá andina a 2600 metros de altitude. Preso na minha escrivaninha na frente da grande janela do meu apartamento tentando começar um capítulo de tese de doutorado. Lá fora o céu está caindo sobre os tetos dos prédios agora molhados. É tão cinza tudo que o vermelho dos tijolos desses prédios se desmancha na bruma espessa produto da água que tudo mancha, que tudo lambe, que se apropria de tudo quanto à vista há. As correntes de vento batem forte nas paredes e no exterior das janelas. Alguma folha voa perdida para se espatifar com aquilo que encontra na sua frente, com o mundo cinza e molhado e barulhento pelos trovões impiedosos. Tem algumas árvores, mas só é possível olhar suas copas altas. Tremem e se batem com tanta força que é quase audível a briga de seus galhos e suas folhas. Quanta água carregam! Quantas trocas de folhas! Quantos galhos quebrados! Não tem ninguém nas ruas, todos fugiram para se proteger da tormenta. Onze horas e a rua parece como se nunca tivesse conhecido pessoa alguma, como se o corpo humano nunca tivesse transitado por cima. É tanta e tão forte a chuva que o granizo fantasiou a grama dessa neve que o chão bogotano nunca conheceu. E cai mais ainda, não para. Alguns carros audazes percorrem desafiantes o asfalto, mas são poucos. Coloridos, com certeza, mas cinza agora pelo fato de que a chuva faz da paisagem típica de minha janela chata e aborrecida, um espetáculo único, belo.

E o que é isso de lá fora? Uma paisagem citadina no dezembro de 2011, dessa temporada invernal que já inundou muitas zonas da Colômbia. Aqui dentro eu escrevo num Notebook HP dv2422la, sem me molhar, com um café preto do lado que ainda fumeja. E penso, ou tento pensar, sobre a beleza e a feiura. A imagem da tarde chuvosa pode ser triste para alguém, medrosa para outro, amarga para fulano, feia para sicrano e bela para

beltrano. O que faz com que a percepção que sicrano e beltrano têm do mesmo fenômeno seja diferente? Nós não vamos nos importar com o que “alguém”, “outro” ou fulano percebem. Mas por que feiura e beleza podem ser experimentadas por pessoas diferentes sobre o mesmo objeto?

Capítulo 1

Crise da beleza

1.1. A crise e o belo

1.1.1. Crise

Um dos meus problemas com a linguagem, nas línguas que eu posso escrever, é a necessidade às vezes enferma de ter certeza de cada termo que ousou usar. Este texto não é a exceção. Por isso, acho importante estabelecer o significado de “crise”, para reduzir ao mínimo qualquer confusão por causa da sua plurissignificação. No decurso da vida cotidiana, o termo “crise” tem relação com fatos adversos. Crise no governo, crise econômica, ou crise mundial, são expressões usadas para situações em que o governo, o setor econômico ou o mundo, nestes casos, apresentam acontecimentos que poderiam desestabilizar sua correta funcionalidade; seu normal desenvolvimento; um tal bem-estar. Nesta perspectiva a crise é vista como um problema; como um acontecimento de caráter negativo. O dicionário Aurélio, em uma das suas acepções apresenta a crise como “Decadência, queda ou enfraquecimento”. A “decadência” é o estado daquilo que vai cada vez a menos, trata-se de um processo no qual um ente ou um conceito vai perdendo as qualidades que faziam dele o que era. O governo, a economia ou o mundo, não são agora o que foram alguma vez: agora estão num estado pior: enfraquecido; experimentaram uma queda, o que faz supor que tiveram um estado prévio que estava num ponto alto. O Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) refere sobre “queda” os termos “derrota” e “fracasso”, o que leva a pensar no resultado adverso de um acontecimento: trata-se de uma decorrência contrária ao objetivo planejado no princípio. A “crise” deste ponto de vista tem uma conotação negativa.

Mas a crise da beleza, a meu ver, não é nem um problema, nem um fato negativo. Os conceitos do belo de hoje não têm enfraquecido. Tem quem ainda ache que no passado as artes foram melhores do que no presente, que a arte clássica ou barroca ou romântica foi o

melhor momento na história da arte. Mas no decurso deste capítulo veremos obras de arte de diferentes épocas que tiram toda base a esta ideia. Além disso, essa foi a luta que provocou no começo do século XVII *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Os críticos da época não gostaram do romance de Miguel de Cervantes Saavedra, achavam sua obra uma mistura de estilos que não eram nem uma coisa nem outra. Um dos escritores mais reconhecidos na Espanha do século XVII, Lope de Vega, considerado pela crítica o criador da comédia moderna, não gostava de Cervantes, nem do seu trabalho, falava que nenhum poeta era tão ruim como Cervantes, e inclusive que nenhum tolo poderia elogiar o Quixote. Até escreveu um soneto onde chamava Cervantes de porco, e a si mesmo de Apolo. Cervantes recebeu o poema num envelope para ser pago no recebimento. Enquanto Lope de Vega vendia muitas de suas obras de teatro, as de Cervantes eram bem menos desejadas. Enquanto Lope de Vega foi famoso na sua época e seu importante aporte à literatura espanhola era já conhecido no seu contexto, passou algum tempo para que a crítica achasse no Quixote o aporte e o valor que viria a enaltecer não só a literatura espanhola, mas a literatura mundial e dar início ao gênero do romance. Desta perspectiva é possível que os críticos literários daqueles séculos olhassem como um fato negativo o advento dessa obra literária sem forma que não tinha só um gênero senão muitos, mas a história da literatura demonstrou que tal crise não apresentava derrota ou fracasso. Poder-se-ia considerar o romance moderno como decadência, ou enfraquecimento da literatura?

Se tal crise foi negativa de alguma forma, ou teve algum fato de decadência, aconteceu nos conceitos dos críticos no momento em que o cânone foi desrespeitado. Para eles seria difícil chegar à ideia de Adorno e ver nessa transgressão da norma o caráter primordial da arte: o fato de sempre tentar ir além de si mesma. Mas esta ideia contemporânea para nós seria no século XVII uma afronta às normas artísticas vigentes, e, ainda que a Espanha estivesse experimentando as mudanças da Renascença, os vestígios do pensamento clássico estavam presentes no campo estético. Inovadoras teorias sobre a estética não virão até o século XVIII com David Hume. Por isso, no decurso do século que vê o Quixote trafegar pelos campos de La Mancha apresentando uma nova forma de fazer obras literárias e um gênero ainda não consolidado e novo, são os postulados de alguns pensadores escolásticos os que tentam regrar as modalidades da arte, principalmente as ideias estéticas de Tomás de Aquino e sua *Suma Teológica*, como veremos logo.

Em segundo lugar, o termo crise é também usado no campo médico. Têm doenças que quando atingem um estado de grande periculosidade na vida do doente são denominadas pela palavra crise. A asma, por exemplo, é uma enfermidade onde as vias do sistema respiratório se inflamam produzindo na pessoa uma sensação de asfixia por causa do menor ingresso de ar. Acontece que as fossas nasais, a faringe, a laringe, a traqueia, os brônquios, e os bronquíolos têm maior inclinação a se inflamar e produzem mais muco do que o normal. Em uma pessoa sem esta doença a secreção é comum, mas em quantidades suficientes. No entanto, no asmático as vias respiratórias hiperproduzem secreções que fazem difícil a respiração. As causas são diversas e vão desde o frio e a umidade até o pó e muitas substâncias alergênicas. A dificuldade de respiração que experimenta uma pessoa asmática é parecida com correr com um canudo entre os lábios e respirar somente por ele. Assim, quando um doente tem uma crise, as vias respiratórias fechadas impossibilitam inspirar o ar necessário. Seria como respirar correndo com esse mesmo canudo, mas com o extremo de fora oprimido.

Crise asmática, crise renal, “crise nervosa” (em espanhol – colapso mental ou nervoso no Brasil) e uma infinidade de doenças que chegam num ponto onde os sintomas do doente têm uma troca severa e sua saúde está em risco alto de piorar, até se deteriorar ao ponto da morte. Segundo um informe de A. H. Santo, da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, as crises asmáticas, para seguir com o exemplo, terminaram com a vida de 384 pessoas no Rio Grande do Sul no ano 2000 (3889 no Brasil inteiro). Em outra das entradas do *Aurélio* sobre a palavra “crise”, se lê: “Mudança brusca que se produz no estado de um doente e que se deve à luta entre o agente agressor infeccioso e as forças de defesa do organismo”. Neste conceito é possível inferir a alteração de um processo que acontece por causa de uma luta entre dois entes: o agente agressor infeccioso e as defesas do organismo. Trata-se de um enfrentamento entre elementos opostos. Eis o asmático num ponto crítico de sua doença, o organismo que recorre à tosse para forçar os pulmões a aspirar uma maior quantidade de ar: briga entre a mucosidade produzida pelas vias respiratórias inflamadas e o organismo se defendendo. Mas o conceito do *Aurélio* fica nesse ponto; não fala nada do que vem depois. No entanto, *Le Grand Robert*, apresenta esta acepção “Moment d'une maladie caractérisé par un changement subit et généralement décisif en bien ou en mal”. Curta e

sem linguagem técnica, expõe o mesmo que o *Aurélio*, mas agrega uma informação pequena: a consequência entre bem-estar ou mal-estar.

Esta curta informação adicional marca uma diferença importante entre as duas definições apresentadas. Sem esta consequência, o segundo conceito teria um caráter exclusivamente negativo onde o enfraquecimento e a queda seriam as características principais. Mas se a crise pode gerar tanto alguma coisa boa quanto uma infortunada, o espectro de possibilidades é maior e permite processos bem mais complexos. No entanto, como o fator avaliado neste caso é sempre a saúde, o parâmetro só pode dar resultados em termos de quanto saudável fica a pessoa. Uma crise asmática tem a possibilidade de deteriorar a saúde até levar à morte. Também pode acontecer que depois da crise, o doente recupere completamente o bem-estar e pareça que nunca teve enfermidade alguma. E têm pontos intermédios, uma crise asmática pode criar nos pulmões outras doenças como enfisemas ou pneumonias com as quais a pessoa consegue viver. Mas como o nível de saúde é o fator que determina o bem-estar, pode-se dizer que depois da crise o paciente fica mais ou menos saudável. O que deixa como possíveis resultados só uma positividade ou uma negatividade com níveis diferentes que dependem do ponto de vista do avaliador: o paciente ficou com insuficiência respiratória, mas ainda está vivo e pode desempenhar uma parte significativa das funções que já desempenhava. É positivo porque já não tem a saúde de antes, mas ainda está vivo; e é negativo porque por culpa da saúde estragada não pode agora fazer o que acostumava.

Esta definição de crise é ainda imprecisa para se referir ao belo. Não tem belo bom nem belo ruim. Como falar em termos estéticos de um belo positivo ou negativo? Como aludir a um belo melhor que outro? Em que termos poderia se justificar que tem um belo deteriorado que ficou com um nível inferior depois de uma crise? É na verdade o Impressionismo, por exemplo, um belo de qualidade menor em comparação com o belo do Realismo e a arte acadêmica antecedente?

John Rewald, na *História do Impressionismo*, lembra a cena na qual nasce o nome deste movimento artístico. Na França, a Real Academia de Pintura e Escultura organizava desde 1667 o “Salon de Paris”, uma exposição na qual a maioria de pintores sonhava participar. Tratava-se de um evento cujos parâmetros eram conservadores e acadêmicos,

impostos pelos professores da Academia e expertos em arte, e que vetavam uma quantidade importante de obras: as que não se correspondiam com a estética idealista e historicista. Um cânone fortemente estabelecido e regido pelos interesses dos críticos tanto estilísticos quanto políticos tendentes ao fortalecimento do império de Napoleão III (Rewald, 1991, 69).

Foi assim que no Salão de 1863 os críticos recusaram *Le Déjeuner sur l'Herbe* (O almoço sobre a relva), pintura de Édouard Manet: acharam uma ofensa contra a moral que a pintura tivesse uma mulher nua observando o espectador. A mulher está no meio de uma conversa entre dois homens com roupas de dândi e no fundo tem uma mulher tomando banho em um rio. Os críticos não encontraram sentido nenhum na cena, e acharam mórbidos os contrastes opacos das cores. Por isso, a obra foi enviada ao “Salon des Refusés”, outra exposição onde se apresentavam as obras que os críticos rejeitavam do “Salon de Paris”. Mesmo lá, o público ficou chateado com a obra. No entanto, esta pintura virou um modelo a seguir para pintores jovens como Claude Monet, Pierre-August Renoir e Frédéric Bazille.

1863 é o ano que marca a consolidação da amizade entre aqueles pintores, ao grupo chegaram outros como Paul Cézanne, Camille Pissaro, Alfred Sisley e mais alguns. Com o passar do tempo, segundo Rewald, críticos de arte como Théodore Duret e Jules-Antoine Castagnary, apoiados pelos negociantes de arte Georges Petit e Paul Durand-Ruel, vão avaliando as obras e tentando fazer com elas um mercado; mas o Salão segue com seus parâmetros que impedem a exposição de obras diferentes. Por isso no final de 1873 são feitos os estatutos da “Sociedade Anônima de pintores, escultores e gravadores” (Rewald, 1991, 228), os quais apresentam a possibilidade de fazer exposições coletivas sem júri nem prêmios. Em 1874 acontece a primeira exposição deste grupo, depois disso virão mais sete, conhecidas hoje como exposições impressionistas.

O jornal *Le Charivari* do 25 de abril de 1874, apresenta um artigo de nome “L’Exposition des Impressionistes”, escrito por Louis Leroy, conhecido jornalista, pintor, dramaturgo e crítico de arte. Nele o autor faz uma hipotética conversa com monsieur Vincent, um suposto artista, aluno do mestre Bertin e vencedor de várias exposições de arte. Trata-se de uma sátira na qual brincam muitas vezes com os termos “impressionista”, “impressão” e “impressionar”. Deste mordaz artigo são vítimas A. Renoir, C. Pissarro, H. Rouart, B. Morisot e mais outros. Mas as piadas impressionistas devêm da obra de Claude Monet, *Impression, soleil levant* (Impressão, o nascer do sol). Na conversa imaginária, Leroy diz:

– O que representa esta tela? Procure no catálogo.

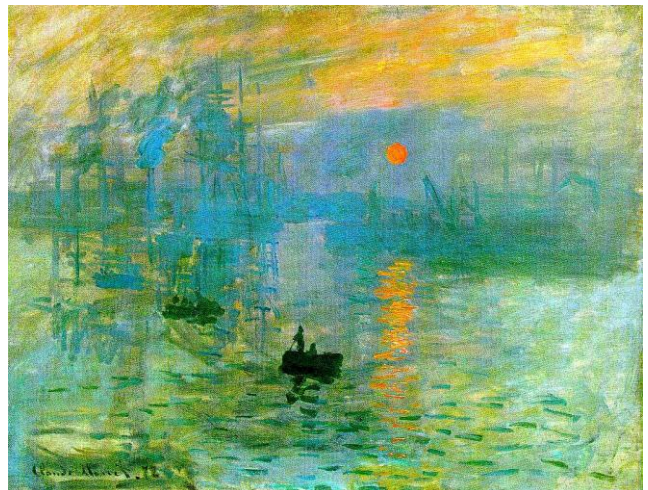
– Impressão, o nascer do sol.

– Impressão – eu tinha certeza! Estava refletindo que, já que eu estava impressionado, deveria haver alguma impressão aí... e que liberdade, que facilidade de execução! Papel de parede em seu estado embrionário é mais bem acabado do que esta marinha (235).

A ironia está presente do princípio ao fim: a brincadeira com aquilo que refere “impressão”, a crítica à liberdade do estilo, a comparação com o papel de parede: a pauperização é indubitável. O artigo inteiro conserva este jeito. No primeiro parágrafo já expõe que nessa exposição nunca pensaram encontrar “obras hostis aos bons costumes”. E depois acha ofensivo o estilo das obras que desrespeitam os mestres, “Oh, a forma! Oh, os mestres!”. E continua falando das sombras imperfeitas, das telas sujas, dos traços imprecisos: do estilo naíf. Leroy se refere a *Gelée blanche*, pintura de C. Pissarro: “não tem nem pé nem cabeça, nem alto nem baixo, nem frente nem trás” (Rewald, 1991, 233).

Assim, uma definição de crise cuja consequência só pode estar entre o bem-estar ou o mal-estar do ente onde ela acontece, não pode ser útil aos interesses de uma pesquisa sobre o belo. E não é, porque teríamos de pensar que com o movimento impressionista o

1 *Impression, soleil levant*. Claude Monet.



Fonte: <http://www.connaissancedesarts.com/>
<http://alturl.com/38bii>

resultado é um belo positiva ou negativamente afetado. O belo, então, ficou danificado em relação com o sentido dado pelo Realismo, que o antecedeu, ou o novo belo é melhor do que seu antecessor. Uma crise tal que ainda avalia nestes termos não corresponde com a transformação, além de alguns críticos, do belo e os conceitos estéticos que nesta pesquisa pretendo trabalhar.

Finalmente, uma última definição de crise é a do *Online Etymology Dictionary*, que nos deixa ver o significado do termo desde a etimologia em diferentes idiomas.

Crisis: from Latinized form of Greek “krisis” (κρίσις): judgment, result of a trial, selection. From “krinein” (κρινειν): to separate, to decide, to judge. From “krinesthai”: to explain. From Proto-Indo-European base “krei-”: to sieve, to discriminate, to distinguish. From Old English “hriddel”: sieve. From Latin “cribrum”: sieve, judgment. From “cernere”: to sift, to separate. From Old Irish “criathar” and Old Welsh “cruithr”: sieve. From Middle Irish “crich”: border, boundary.

(http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=crisis&searchmode=none)

Esta definição apresenta o conceito de “crise” como o fato de julgar para fazer uma escolha. Tanto o grego quanto o latim referem à noção de avaliar. E nesse exercício de valorizar é preciso separar uma coisa de outra. Além dessas duas línguas, o Proto-Indo-Europeu faz referência a decidir, distinguir ou discriminar (no sentido de diferenciar) entre dois entes ou mais. É curiosa a referência que o antigo inglês, o antigo irlandês e o antigo galês fazem a “sieve”, à peneira, àquele artefato usado para separar umas sementes de outras quando estão misturadas. Assim, a crise separa e estabelece as bordas e as fronteiras, segundo o médio irlandês. Nesse processo de discernimento é necessário fazer uma “crítica” à análise para estabelecer o estado do fato ou ente avaliado e emitir um juízo. Tal crítica leva-nos a pensar e produzir uma reflexão, a constituição de critérios e razoamentos que vão justificar o resultado.

Neste sentido, a crise mais que assinalar pontos de quebra negativos, e antes que decidir sobre o bem-estar ou mal-estar de um ente, marca pontos decisivos nos quais um processo precisa de níveis importantes de análise com a finalidade de estabelecer um novo momento ou uma modificação transcendental daquilo que está sendo avaliado.

No ano de 1964 muitas pessoas que já conheciam as pinturas de Andy Warhol subiram no quinto andar da Stable Gallery em Nova York para observar o trabalho do artista pop. E,

embora conhecessem seu trabalho, a surpresa foi verdadeira ao ver que o andar inteiro era um supermercado com caixas e caixas de papelão dos produtos mais comuns à venda. Caixas simples de cereal Kellogg's, pêssego Del Monte, ketchup Heinz, sopa de tomate Campbell, e esponjas Brillo. A pergunta de muitos deles foi por que essas caixas poderiam ser consideradas arte. Era possível que as mesmas caixas que estavam no supermercado da esquina e nas casas de milhares de famílias nos Estados Unidos fossem uma obra de arte?

A resposta pode-se encontrar no ensaio do filósofo de arte Arthur Danto "Tres Cajas de Brillo: cuestión de estilo"⁵. Em primeiro lugar, as caixas não eram de papelão, mas de madeira. Warhol mandou fazê-las numa marcenaria; mais ou menos oitenta caixas. Em

segundo lugar, ele com dois assistentes fizeram as serigrafias de cada lado de cada uma das caixas. Assim, esta obra de Warhol é muito parecida, quase igual, às caixas originais. Mas isto não tem nada a ver, segundo Danto, com o fato de que elas fossem consideradas arte. No ensaio, o filósofo destaca que as caixas mais controversas foram as das esponjas de Brillo, desenhadas originalmente por James Harvey.

2 Brillo Box. Andy Warhol.



Fonte: www.select.art.br <http://alturl.com/njdt9>

Artista do expressionismo abstrato, Harvey foi contemporâneo de Warhol, e desenhou as caixas só para conter um produto cotidiano de limpeza; seu objetivo foi utilitário antes que artístico e não tinham nada a ver com o sentido de uma arte elevada que só poderia existir nas galerias. As caixas de Brillo originais eram as únicas contemporâneas de Warhol, as outras pertenciam a produtos tradicionais com embalagens desenhadas muitos anos antes. Danto prefere tornar óbvia a distinção entre arte elevada e arte comercial, para analisar as caixas de Harvey e as de Warhol desde pontos de vista similares. Acha importante o contexto sociocultural no qual foram feitas as obras. Assim, estabelece que Harvey usou no

⁵ "Publicado em 2005, no texto *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*.

seu desenho “alguns estilos artísticos que só existiram no final dos anos cinquenta” (Pérez, 2005, 28). Observemos a maneira em que Danto analisa o trabalho deste artista:

En el diseño de Harvey hay una celebración visual de Brillo. La caja de 1964 estaba decorada con ondeantes zonas de rojo separadas por una de blanco, que fluye entre ellas y alrededor de la caja como un río. La palabra “BRILLO” está impresa sobre el río blanco en letras llamativas - las consonantes en azul, las vocales I y O en rojo. Rojo, blanco y azul son los colores del patriotismo [estadunidense] y la onda es propiedad del agua y de las banderas. Así se conecta la limpieza con el deber, y se transforma el lateral de la caja en una bandera de la higiene patriótica. El río blanco muestra metafóricamente la suciedad recién limpiada, dejando solamente pureza a su paso [...] Los estropajos son GIGANTES. El producto es NUEVO. ABRILLANTA EL ALUMINIO EN SEGUNDOS. El paquete [de Brillo] transmite éxtasis y, a su manera, es una obra maestra de retórica visual, realizada para persuadir a comprar y consumir (35 - 36).

O desenho de Harvey está baseado no estilo *hard edge painting*, que foi um movimento da pintura abstrata definido pelas transições abruptas entre as áreas de cor, bordas claramente definidas. E no olhar de Warhol houve muitas coisas assim que facilmente passavam de mão em mão entre as pessoas comuns na vida cotidiana. Foi por isso que ele se decidiu pelas caixas de Brillo, porque estavam lá e Warhol “tenía una visión del mundo cotidiano como esteticamente bello” (Pérez, 2005, 37). O que Warhol gostava do caráter da arte, era o fato de ter muitas coisas representativas da cultura perto de muitas pessoas. É famosa a frase:

O que é incrível neste país é que a América começou a tradição de que os consumidores mais ricos comprem essencialmente as mesmas coisas que os mais pobres. Você pode estar assistindo à televisão e ver uma Coca-Cola, e pode saber que o presidente bebe Coca, Liz Taylor bebe Coca e, veja só, você bebe Coca também. Uma Coca é uma Coca e nenhum dinheiro do mundo compra uma Coca melhor do que aquela que o mendigo da esquina está bebendo. Todas as Cocas são iguais, e todas as Cocas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o mendigo sabe disso, e você sabe disso (Warhol, 2008, 118).

Por isso para Warhol a garrafa de Coca Cola ou as caixas de Brillo, ou a lata de sopa de tomate podem representar fatos artísticos. Ele via na vida o que os artistas do expressionismo abstrato não viam e até condenavam. Ele adorava a poética do cotidiano. Assim, a virada filosófica que ele produziu na arte foi além da rejeição da sociedade industrial e a assimilou (Pérez, 2005, 37).

Cada um desses fatos marca as características da crise da década dos 60. Os princípios artísticos dominantes da época eram aqueles estabelecidos pelo expressionismo abstrato:

preferência pelos formatos gigantes; a utilização de óleo sobre telas; traços abstratos que eliminavam as figuras; a técnica do *all over*, para cobrir a superfície toda e significar um campo sem limites; a preferência pelas tonalidades brancas, pretas e as cores primárias sem misturas (muitas vezes uma cor só sobre a tela) e, em geral, manchas que se assemelham com a angústia e o conflito da sociedade nos Estados Unidos na década dos 40.

Daí que a crise assinale que o processo do decorrer do conceito de belo está experimentando mudanças que precisam de uma análise. O belo nos 60 já não é as manchas abstratas deste expressionismo do século XX, torna o objeto concreto, mas conservando do movimento anterior, por exemplo, a característica *hard edge*, evidente em muitas pinturas de Warhol e Roy Lichtenstein. E se o expressionismo abstrato rejeita o comportamento desmedido da industrialização, a arte pop abre os braços a ela e faz dos objetos comerciais e populares ícones que levam a arte a um plano mais perto do caminhante da rua. Tais modificações essenciais evidenciadas pela crise não são nunca uma forma melhor da arte, são a demarcação da evolução do belo. Trata-se de uma evolução que é só o devir dos acontecimentos, dos fatos, dos entes, mas nunca um estado que possa se considerar melhor do que o anterior.

1.1.2. Belo?

Parece claro agora o que é crise, e é claro que já aconteceu no belo muitas vezes. Mas para apresentar uma tal crise da beleza temos que entrar na tarefa de explanar o que são a beleza e o belo. É árduo sem dúvida porque eu fui ao supermercado e além de comprar produtos comestíveis, outros para limpar e um bonequinho verde de borracha para manter a porta aberta, vi um pufe e achei ele perfeito para meu gabinete de trabalho que é onde escrevo agora (o bonequinho de borracha verde tem forma de um lutador de sumô – com mawashi, barriga, laçarote e tudo - e segura a porta deste mesmo quarto). O pufe tem forma de cubo e tem 40 cms de longo, largo e altura. É preto e mole; tem na face superior uma borracha mais grossa com uma Kombi clássica de Volkswagen estampada na técnica serigráfica com que Warhol fez sua obra de sessenta variações do retrato de Marilyn Monroe. Quando eu estava pagando, o homem da caixa fez um comentário sorridente: “¡Oh

qué linda almohada!”. Eu sorri também e lhe agradei. Saí do lugar com minhas sacolas num carrinho e o pufe sobre elas, e tive dois pensamentos: “eso no es una almohada”; e “el hombre de la cajá uso el término ‘linda’ para calificar el puf”.

Coisas assim me fazem questionar a importância do conceito de belo. O primeiro que achamos com minha namorada quando chegamos ao apartamento em que moramos agora – diferente do apartamento onde comecei a escrever este capítulo –, foi “tiene una vista muy bonita”. O apartamento fica na parte baixa de um morro. É fresco o clima aqui. Da janela do meu estúdio é possível olhar a maioria da cidade de Villavicencio lá embaixo. No fundo fica a imensidade dos Llanos Orientales. É o início da enorme planície que fica no leste da Colômbia. Trata-se de uma paisagem maravilhosa com o rio Guatiquía indo sobre seu largo leito, à distância que se perde na linha incrivelmente reta do resto da planura que vira de uma cor azul cinza. Também quando falamos disso eu pensei de novo sobre o conceito do belo.

Isso acontece muitas vezes, falamos e escutamos falar sobre o fato de quanto gostamos das coisas. Termos como bonito, lindo, belo, formoso, precioso, e mais outros, são usados nos enunciados feitos por milhares de pessoas sobre diversos temas, porque muitos deles são factíveis de ser ajuizados segundo o agradável que são para nós. E é interessante que para estabelecer tal juízo não é necessário o conhecimento das categorias estéticas, nem da etimologia da palavra “belo” ou “beleza”, e também não requer conhecer a origem daquilo que estamos avaliando.

Segundo algumas definições simples de dicionários representativos de várias línguas, o significado de “belo” é:

- Aurélio. Belo: aquilo que tem aparência agradável, perfeita e harmoniosa. O que faz despertar sentimentos de admiração e prazer.
- DRAE. Bello: Que tiene belleza. Bueno, excelente.
- Larousse. Beau: qui suscite un plaisir esthétique d’ordre visuel ou auditif. Qui cause du bien-être.
- Merriam-Webster. Beautiful: having qualities of beauty: exciting aesthetic pleasure.

Vejamos agora o significado de “beleza”:

- Aurélio. Beleza: Qualidade do que é belo. Harmonia, perfeição da forma. Bondade, excelência.
- DRAE. Belleza: La que se produce de modo cabal y conforme a los principios estéticos, por imitación de la naturaleza o por intuición del espíritu.
- Larousse. Beauté: Qualité de quelqu'un, de quelque chose qui est beau, conforme à un idéal esthétique.
- Merriam-Webster. Beauty: the quality or aggregate of qualities in a person or thing that gives pleasure to the senses or pleasurably exalts the mind or spirit. Excellent quality.

Tanto “belo” quanto “beleza” são termos que aludem ao mesmo, àquilo que tem aparência harmoniosa. “Belo” é o adjetivo, é a qualidade que tem uma pessoa ou coisa. “Beleza” é um substantivo que designa a harmonia em si. No entanto, “belo” é muitas vezes substantivado quando é enunciado como “o belo”. Assim, quando se fala de belo ou de beleza, normalmente está se querendo significar o mesmo. No que diz respeito às definições dadas anteriormente, é importante destacar que a maioria delas faz alguma referência às qualidades ou ideais estéticos, ao prazeroso, à harmonia, à bondade e à excelência. As definições destes dicionários não serão usadas aqui como fonte bibliográfica no desenvolvimento da pesquisa, mas servem para tentar esclarecer o uso cotidiano que as pessoas fazem destas palavras e os sinônimos correspondentes. Eis a possível causa de por que o homem da caixa do supermercado, ou eu e minha namorada, usamos a palavra nos exemplos apresentados. Seguramente achamos harmonioso aquilo que avaliamos; algum prazer nos fazia sentir tais aparências agradáveis. Além disso, as quatro línguas tomadas como exemplos relacionam “belo” ou “beleza” com o bom, com a bondade, fato importante que vai se compreender no decurso deste capítulo.

1.2. Diálogos e peripatéticos

1.2.1. *As coisas belas são difíceis*

Mas definir o belo não é coisa fácil. Quando comecei a ler os filósofos que tentaram defini-la achei que chegaria a uma página e encontraria a definição, complexa sim, mas compacta, como aquelas dos dicionários antes citados. Achei engraçado quando comecei com o *Hípias Maior* e na discussão Sócrates e Hípias conversam até chegar a um conceito. Na margem do texto eu o escrevia feliz pela clareza da definição, mas o dialogo continuava e o conceito era negado. Outra definição aparecia, e depois mais outra e mais outra. No final Sócrates termina o diálogo quando acha ter compreendido o provérbio popular: as coisas belas são difíceis. Desse jeito, Platão faz várias tentativas de satisfazer o conceito de belo, mas todas elas são rejeitadas.

O diálogo tem passagens muito engraçadas pelos sarcasmos de Sócrates, quem tem necessidade de saber o que é o belo. Por isso Hípias propõe três conceitos: o belo é uma garota formosa, o belo é o ouro, e o belo está no respeito que alguém adquire pela sua riqueza, seus valores e o fato de ser enterrado pela sua descendência. Mas cada ideia cai; Sócrates pergunta se uma garota formosa pode ser mais bela do que uma deusa bela. Mas uma mulher bela não merece ser chamada de bela comparada com uma beleza divina. Tal comparação mostra que uma mulher que não é bela, é feia, segundo Sócrates. A segunda definição é recusada quando Sócrates leva Hípias a reconhecer que uma colher de madeira pode ser mais bela do que outra de ouro, quando a colher metálica pode estragar uma marmitta de barro. Se o objeto de madeira pode ser mais belo do que o de ouro, o ouro não é já o mais belo. Finalmente, Sócrates pergunta para Hípias onde está o belo da descendência que enterra ao pai, a despeito de seus valores, do dinheiro e do respeito se para eles o enterramento é triste. Não é possível considerar tal fato como o belo em si, porque o que é belo tem de ser para todos e em todos os tempos.

O diálogo entre Sócrates e Hípias segue. Platão propõe outras definições. Começa primeiro considerando a possibilidade de que o belo esteja na ideia do conveniente: quando um objeto é conveniente para outro, tal conveniência é bela. Mas tal conveniência poderia

somente fazer parecer as coisas mais belas do que elas são, sem serem elas belas. Se a conveniência só se trata de uma aparência sem ser o belo, não é o belo em si. Com isso, Platão está se referindo à noção de honestidade, porque se a conveniência dá ao objeto mais beleza do que ela tem há no fundo um engano, e tal relação está assim faltando à verdade; o que é belo deve ser belo sem fingimento algum.

Ante esta nova tentativa infeliz, vem uma nova proposta: o belo tem que ser aquilo que é útil para o homem. O contrário, o inútil, é feio. O exemplo que Platão dá está relacionado com o poder que alguém tem para fazer determinada labor. Se se trata de um poder com o qual é possível fazer o bem para muitos outros, é uma coisa bela; mas se esse mesmo poder, mesmo involuntário e ainda útil, produz algum mal, não pode conter o belo porque fazer o mal é feio e se é feio não é útil. Segundo a lógica que Platão dá nesta ideia, se um poder, chame-se ciência ou política ou força do trabalho, termina em algo ruim para só uma pessoa, perde de fato qualquer possibilidade de ser belo.

E se o belo não é nem o conveniente, nem o útil, é o que produz prazer? Aqui Platão só leva em conta os sentidos da visão e da audição porque pode existir uma música bela e uma bela pintura, mas não é possível pensar num belo sabor, ou num belo cheiro, não é apropriado pensar em algo belo ao tato. Têm coisas que são agradáveis para o tato, o olfato ou o sabor, mas não podem se considerar belas. O belo só pode se perceber pela visão e a audição. E Platão segue com a conversa, tudo aquilo do prazer dos sentidos perde a possibilidade de ser o belo porque o que garante que aquilo experimentado pelo homem seja o belo em si? O belo se deslocaria para o que o homem experimenta e isso aí não responde à questão do que o belo é.

É um jogo cruel de Platão que não encontra satisfação nenhuma, nem no conceito mais difundido: o belo é o bom. E não é porque Sócrates fala que o belo é a causa do bem, e “a causa não é a mesma coisa que aquilo do que é a causa, porque nunca uma causa pode ser causa de si mesma”. Se o bom é um efeito do belo, bom e belo são diferentes, porque a causa não é o efeito. Assim, “o belo não é o bom, nem o bom o belo”. No final das contas e depois da longa conversa entre Sócrates e o sofista Hípias, que tudo sabia e tinha ganhado muito dinheiro com seu conhecimento, sabe-se que tais dissertações só deixam claro que “as coisas belas são difíceis” (Platón, 1996, 247).

Um dos pontos importantes do anterior é que Platão não está tentando definir o belo só desde o olhar artístico, mas o belo em si. É por isso que nos exemplos recorre à mulher, às colheres, à madeira, ao mármore, ao gosto e ao comportamento do ser humano, à moral, etc. É por isso que a complexidade do belo é aqui maior. Das infelizes tentativas de conceitos feitas por Hípias e por Sócrates é possível inferir que Platão não está buscando definir as coisas ou os comportamentos belos, mas o belo. Por isso, determinar o belo pelo belo mesmo dá como resultado um ponto cego que não atinge o objetivo de definir o que o belo é. Desde sempre os professores de linguagem nos ensinaram que não se deve fazer um conceito incluindo o termo cuja ideia procuramos, a simples lógica o impede. Além disso, se o ouro, a madeira ou o mármore usado por Fídias nas suas esculturas podem ser belas em contextos particulares, mas não em outros, então o belo não fica na matéria que compõe a coisa. Se o comportamento do ser humano, seja bom ou mau, os valores morais como a retidão ou a fidelidade; se o gosto que o homem experimenta pelos sentidos não podem conter o belo, parece claro que a resposta não está relacionada com o lugar onde o belo reside. Cada tentativa de conceito estava ligada com um elemento que virava receptáculo, seja mulher, homem, obra, coisa ou atitude; cada uma das tentativas frustradas não conseguiu atingir o que fazia de todas elas terem elementos comuns que pudessem estabelecer o que o belo é. Já tentava Platão fazer do belo aquilo abstrato que farão os filhos do Iluminismo? É esta uma tentativa dele por definir um belo universal, além das obras de arte?

No entanto, no livro terceiro da *República*, escrito depois do *Hípias maior*, Platão dá a palavra a seus irmãos Adimanto e Glauco e a Sócrates. Nessa conversa sobre os poetas apropriados à sua República, cujo objetivo não é apresentar o conceito do belo, é possível saber que “O que se refere às musas deve terminar no amor do belo” (Platão, 2009, 113). Música e discurso devem ter a harmonia, a graça e o ritmo que decorrem da simplicidade da alma “no sentido do caráter ornado de beleza e bondade” (109). Platão aqui não define harmonia, graça nem ritmo, mas depois fala que “a pintura, a arte do tecelão, do bordado e a do arquiteto, bem como a manufatura de objetos em geral, a estrutura dos corpos e o conjunto das plantas: em tudo se nota proporção ou desgraciosidade” (Platão, 2009, 109). Isto leva a pensar na importância da proporção no estabelecimento do conceito do belo. Elementos como a harmonia e o ritmo tem uma relação íntima com a proporção. Na maioria

de entradas nos dicionários, a ordem está presente nos dois termos, há correspondência entre as partes de uma coisa com o todo, e entre as coisas que tem relação entre si: as coisas no lugar certo. Assim, apesar de Platão não dar uma definição contundente do belo, a relação entre o belo e a proporção justa daquilo que tenta ser catalogado como belo é um dos conceitos avaliadores na hora de julgar a arte nos tempos platônicos. Por isso Platão não concebia que na música fossem usados ritmos variados nem metros de toda espécie. É a mesma causa pela qual o artista apto para sua República, só podia executar uma arte. Nesse sentido, um artista corre o risco de misturar as técnicas e os conceitos próprios a cada arte, quebrando assim a proporção, a graça e a harmonia.

É importante observar que Platão não propõe que o belo é o bom. Mas se “A falta de graça, de ritmo, ou da harmonia é parente próxima da linguagem viciosa e dos maus costumes, os contrários o são das qualidades opostas” (109). A carência daquilo que pode determinar o belo pode confluir no mal; mesmo assim o belo pode dar lugar ao bom. Eis uma das características ressaltadas nas definições dos dicionários antes citadas, mas o importante agora é esclarecer que é certo que o belo tem alguma relação com o bom, desde o olhar platônico, mas não é o bom em si. Outro aspecto destacável nessa citação de Platão é a relação de opostos que estabelece: o carente de graça, ritmo e harmonia é parente dos maus costumes. O contrário dá como resultado qualidades opostas, quer dizer boas. Por isso, aquilo que segue a norma tem a possibilidade de se considerar belo; aquilo que carece de tais qualidades ao não ser belo pode ser feio. O poeta que Platão prefere é aquele “austero e menos divertido, que só imite o estilo moderado e se restrinja na sua exposição a copiar os modelos que desde o início estabelecemos por lei” (105). E nesse jogo de opostos o que não é belo tem uma grande possibilidade de ter relação com o mal, o mal vai estar estreitamente relacionado com o feio. Mas Platão não define esta palavra em nenhuma das duas obras citadas, fala muito das coisas que não devem ser imitadas e as apresenta como opostas do bom, do cânone, mas não se refere ao feio diretamente. É como se no seu mundo ideal do pensamento, nessa República hipotética que sonhou, não tivesse probabilidade nenhuma de vida qualquer coisa perto do feio.

1.2.2. O belo peripatético

E enquanto Platão edificava seu mundo ideal perfeito na sua Academia de Atenas, fundada em 388 AEC., e imaginava seu mestre Sócrates nessas conversas, outros personagens escutavam seu pensamento. Jovens virariam grandes matemáticos e astrônomos como Eudoxo de Cnido e Heráclides do Ponto. Outros aprofundariam mais nos estudos filosóficos como Speusipo e Xenócrates. E tinha mais um que viraria um dos fundadores da filosofia ocidental: Aristóteles. Durante 20 anos, o “Estarigita”, escutou o pensamento platônico. Mas com o tempo foi transformando suas ideias até criar pensamentos diferentes aos de seu mestre. Aristóteles escreveu diversos textos onde falava de física, metafísica, ética, lógica, música, poética e mais outros assuntos. Não escreveu nada se referindo diretamente à “estética”, mas falou da beleza principalmente em dois textos, na *Metafísica* e na *Poética*.

No primeiro deles, que foi escrito em diversas etapas de sua vida, segundo os críticos, no capítulo IV do primeiro livro, faz uma referência ao belo. Tratando da procedência das coisas tenta estabelecer a origem das coisas boas e más, “Agora, uma vez que era aparente que a natureza também contém o oposto daquilo que é bom, isto é, não apenas ordem e beleza, mas desordem e deformidade; e que há mais coisas más e vulgares do que boas e nobres...” (Aristóteles, 2012, 51). É interessante que para apresentar o belo comece com o bom, no entanto é necessário olhar a relação que ele faz entre o bom e o belo. O bom tem relação com a ordem e a beleza. E o oposto desse bom fica na desordem, na deformidade e na feiura; isso, portanto, está relacionado com o mal. Em um primeiro olhar, parece como se Aristóteles asseverasse simplesmente que o bem consiste na ordem e na beleza, mas mesmo que Platão os separe. No capítulo 3 do livro XIII da *Metafísica* afirma que “E como o bom é distinto do belo (pois é sempre nas ações que o bom está presente, ao passo que o belo está presente também nas coisas imóveis) [...]” (327). É verdade que existe uma relação entre o bom e o belo, mas no fato do belo poder estar tanto nas ações quanto nas coisas imóveis. Deste olhar o belo é mais abrangente do que o bom, que está só na ação. O fato de o belo estar no bom, não implica obrigatoriedade nenhuma por parte do belo; não é uma relação de interdependência na qual aquilo que é belo deve ser mesmo bom. Aristóteles recorre a outros filósofos que antes dele propõem outros elementos como possível origem

das coisas: amor, desejo, amizade, ódio, etc., mas no nosso caso não tem interesse aprofundar nessa gama de possibilidades, “[...] pois o *bom* e o *belo*, em muitos casos, são o princípio do conhecimento e do movimento” (Aristóteles, 2012, 132). E é o belo nosso *leit motiv*.

Depois, no capítulo 3 do livro XIII, da *Metafísica*, Aristóteles se refere ao belo com maior clareza, “As principais espécies de beleza são a ordem, a simetria e a definição” (327). Teríamos de compreender por “espécies” formas ou características; o belo deve ser ordenado, simétrico e delimitado. Esta ideia adquire maior força na *Poética*. Uma longa dissertação é feita por Aristóteles sobre os elementos que a tragédia e a epopeia devem ter para serem artes perfeitas. É neste percurso onde se identifica alguma ideia sobre o belo. No capítulo 7 apresenta a estrutura do mito trágico, e pensar em estrutura é já estabelecer princípios que precisam de distribuição e ordem, portanto

[...] o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes –, não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios [1,74km]...) (Aristóteles, 1966, 76-77).

Ordem, simetria, delimitação e dimensão. Disposição conveniente, relação de tamanho que entre si devem ter as partes de um todo, fixação de limites, e o tamanho adequado é aquilo que deve se levar em conta na hora de avaliar um ente ou uma coisa para ser julgado belo. Para Aristóteles, e seus peripatéticos no Liceu de Atenas, a tragédia adequada devia cumprir estes requisitos, mas adquiriu o seu alto estilo “[só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico” (72). Com isso, é claro que no conceito do belo não há lugar para o grotesco. Também não para o ridículo que é o tema da comédia que é imitação de homens inferiores. “O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente” (73). No momento em que tanto o grotesco quanto o ridículo são tirados da tragédia a possibilidade do feio é banida, ficando só o belo para os homens aprenderem.

Finalmente, com Platão se inferiu que harmonia, graça e ritmo são elementos necessários para o belo. Para Aristóteles deve se levar em conta ordem, simetria,

delimitação e tamanho adequado. Não resulta hoje inovador pensar no belo na antiguidade como um fato de proporção no qual o bom tem um papel definitivo. Apesar das ideias dos dois filósofos terem pontos de congruência, temos um primeiro passo na crise da beleza. Uma das principais funções da arte para Platão e Aristóteles é a imitação da natureza, nisso os dois concordam. Mas enquanto Platão não concebe a imitação de mulheres, servas, servos, indivíduos pusilânimes ou de classe baixa (Platão, 2009, 101), nem o trabalho feito por eles, Aristóteles acha que os poetas terão necessidade de imitar “homens melhores e piores ou iguais a nós” (Aristóteles, 1966, 70). No mundo ideal de Platão só é possível a imitação de pessoas melhores, porque só isso deve ser ensinado aos jovens numa República carente do mal e do feio; em troca, Aristóteles afirma que podem ser imitados homens e ações boas e más porque eles fazem parte da vida, e a imitação daquilo que o homem olha “é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções)” (71). Isso já marca um ponto de quebra entre um conceito e outro do belo. É já um ponto daqueles no qual o processo de desenvolvimento da arte precisa de outro nível de análise; eis o novo momento no percurso do belo, uma modificação substancial onde o homem pode imitar o mundo sem se importar pelo fato de ser melhor ou pior. Tal crise aconteceu mesmo já na antiguidade e é evidente na filosofia e na arte.

Só se você quiser...

Uma das artes de maior estima nessa época era a escultura. Fídias (490-432 AEC) e Praxíteles (400-326 AEC) são escultores reconhecidos, mas pertencem a épocas diferentes. Fídias foi o escultor de maior fama no século V AEC. Algumas das esculturas mais famosas da antiga Grécia como a *Afrodite*, da Acrópolis de Atenas, e o *Zeus colossal* sentado, em Olímpia, foram feitas por ele. De sua obra só existem hoje alguns fragmentos e várias reproduções romanas. Viveu no século de Péricles e sem dúvida contribuiu para o desenvolvimento cultural e artístico da época.

Nos séculos anteriores, a escultura grega apresentava corpos bem formados nos quais eram claras a coragem guerreira e o ímpeto do homem. Fídias é um dos expoentes do estilo

severo que põe o indivíduo no centro do universo; o corpo é representado com maior naturalismo e nele inclui-se uma verdadeira reflexão dos valores morais. Élie Faure, em *A Arte Antiga*, expõe o que fez de Fídias uma figura importante na escultura. Contemporâneo de Policleto e Miron conseguiu reunir na sua obra o que seus colegas fizeram por separado. A obra de Policleto deixa ver o “poderio rude e concentrado e a harmonia viril em repouso” (1990, 167).

3 *Athena Parthenos*. Fídias.



Fonte: vacioesformaformaesvacio.blogspot.com.br/

Aqui o homem é descrito em sua forma estável por sua estrutura perpendicular, pelos feixes carnudos dos braços e das pernas, cujas ondulações precisas denunciam ou ocultam o esqueleto, por seu ventre estreito, seu peito aberto e sonoro, pelo círculo das clavículas e omoplatas sustentando a coluna do pescoço, a cabeça redonda e o olhar livre que o continua sem uma pausa (168).

Em troca, Miron consegue exibir características diferentes

A harmonia viril em movimento, o vigor dos planos musculares que se desenvolvem num silêncio vibrante [...] [Ele] reencontra o teorema no âmago da própria sensação, onde o arabesco vivo entra, retorcendo todos os seus volumes, vibrando por todas as suas superfícies, na abstração geométrica. O homem é descrito em sua ação (168).

Quer dizer que Fídias consegue uma harmonia perfeita entre a beleza do corpo e a representação da sensação. Agora o homem não é só heroico, agora nos seus atos há ação e movimento. No entanto, trata-se da representação do homem modelo grego, daquele sujeito equilibrado e sereno, forte e dócil que reflete segurança e calma “porque vive uma hora de certeza” (Faure, 1990, 178). É o reflexo do momento que a Grécia vive, um bem-estar criado por Péricles nos diferentes âmbitos sociais é exposto por Fídias na sua obra, ele “transporta para o mármore o equilíbrio da vida” (182). Tal equilíbrio é evidente no legado de sua obra nas diversas representações de Athena, e os restos dos frisos

de Olímpia, por exemplo, homens que discutem ou lutam até, com seus corpos belos e seus gestos tranquilos: com a certeza do mundo em que moram.

E esse é o modelo que tinha de ser representado segundo Platão, a beleza do corpo acompanhada da prudência e serenidade necessária na sua República. É isso o que os artistas teriam de imitar, igual que os jovens que estavam se formando na sua Academia. É isso o que “já desde crianças, devem ouvir os que honrarão os deuses e os pais...” (Platão, 2009, 87). Eis uma mostra adequada da beleza platônica, em que harmonia, graça e ritmo estão relacionados com o bom.

De outro lado, Praxiteles é o mais famoso escultor da Grécia do século IV AEC. Viveu provavelmente desde o 400 até o 326 AEC. É uma época onde está se recuperando a hegemonia, depois de algumas guerras perdidas. É o retorno da democracia, mas com o enfraquecimento da polis (Faure, 1990, 191). É o tempo do Classicismo tardio, no qual importantes avanços na escultura são evidentes e o cânone estabelecido por Policleto, com sua escultura *Kanon* e o tratado feito onde apresentava as dimensões do corpo perfeito, começa a ser modificado. A obra de Praxiteles se caracteriza por exibir a graça (*karis*) grega e a curva “praxiteliana”: trata-se de um “contraposto” mais refinado e estilizado do que o normal, que tira da estátua aquele caráter rígido somente possível em homens em posturas militares: “é uma atitude ou pose da figura humana em que há uma contraposição de partes do corpo (parte superior virada para um lado enquanto a inferior se volta para o outro...)” (Teixeira, 1985, 70). Além disso, muitos dos rostos praxitelianos estão feitos de tal forma que não exige mais olhar a obra só de frente, mas desde diversos ângulos. Finalmente, agrega árvores e colunas onde as formas humanas estão apoiadas (193).

Praxiteles foi o primeiro escultor na história ocidental que fez o corpo feminino despido, é a *Afrodite de Cnido*, a imagem da deusa saindo do banho (um corpo perfeito

4 Afrodite de Cnido. Praxiteles.



Fonte: www.geometriefluide.com
<http://alturl.com/zfig9>

feminino segundo o cânone, copiado de sua modelo e amante Friné). Além disso, não só fez esculturas de deuses ou atletas, mas de figuras mitológicas como as de sátiros e faunos com características menos monstruosas e mais humanas do que o imaginário de épocas anteriores tinha considerado (195).

Faure, no texto *Arte Antiga*, lembra que na arte anterior ao século IV AEC, as esculturas gregas careciam de vida interior. Os rostos das obras de Fídias, Mirón e Policleto, são às vezes inexpressivos, ou apresentam uma serenidade plena. “O homem, caracterizado então por um corpo encurvado e sofrido, por um rosto perplexo, definia-se, para Fídias, por um completo equilíbrio orgânico, em que a calma do coração se espraiava na harmonia da estrutura geral, de que a face tranqüila constituía um elemento” (Faure, 1990, 192). Os rostos das Athenas de Fídias, dos homens e deuses de seus frontões, dos lápitas, exprimem uma vida sem estremeção. Seja qual for a situação, tudo fica no interior, alegria, tristeza, pena ou glória.

Mas “Praxiteles atrai o espírito para a epiderme das estátuas. Como o vê flutuar no rosto delas sob a forma de um sorriso indefinido, de uma vaga inquietação, de uma sombra luminosa, aí o fixa. Para exprimir a vida interior, ele procura exteriorizá-la. Ele é o Eurípides da escultura” (193). As características de suas esculturas vão além da antiga figura equilibrada e percorrem uma nova vida no sentimento, têm uma intenção psicológica.

Vários fatores aqui seriam censurados por Platão: uma mulher é imitada, coisa que já acontecia, mas esta mulher, esta deusa, está despida (no *Hipías Maior*, fica claro que o sentido do tato, o sexo, experimentado pelo corpo, só pode ser usufruído na intimidade). Imita-se não só a beleza da natureza, mas seres mitológicos e monstruosos como o sátiro, que é a representação da luxúria, assunto não permitido na sua República. Representa-se o sentimento, certa debilidade que os jovens de sua República não poderiam assistir. Acontece que, segundo os princípios de harmonia, graça e ritmo em relação com aquilo que é considerado bom, não são aqueles que a obra praxiteliana expõe. Eis a crise viva. No entanto, tais obras conseguem passar o exame do belo desde os princípios aristotélicos: ordem, simetria, delimitação e tamanho adequado. Nada mais simétrico que a curva praxiteliana que acrescenta uma ordem particular nos corpos esculpidos; nada mais delimitado e ordenado que a harmonia entre as diversas figuras e os elementos adicionais

que as acompanham, como os troncos, colunas, meninos, sátiros; nada mais equilibrado que um braço dobrado e a perna oposta esticada, e vice-versa. Além disso, o fato de imitar aquilo que não é necessariamente bom é possível na medida em que faz parte da natureza. Lembremos que Aristóteles considera que “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres” (Aristóteles, 1966, 71), estas representações estão dentro daquilo que o filósofo considera belo, contanto que cumpra as características que levam à proporção. Pode a natureza ter coisas repugnantes – feias ou más –, mas sua representação pode estar no campo do belo.

1.3. Hipóstases e Glória divina

1.3.1. Além do mundo e do indivíduo

Poucos anos depois do começo da Era Comum, Plotino (205-270), grego de Licópolis (hoje Assiut), Egito, dedicou parte de sua filosofia ao belo. Nas *Enéadas*, suas seis obras recopiladas por seu discípulo Porfírio, o licopolisense apresenta algumas ideias do Neoplatonismo e, dentro delas, dois momentos dedicados ao belo: *Sobre a Beleza* (Enéada I, 6) e *Sobre a Beleza Inteligível* (Enéada V, 8). A filosofia plotiniana está baseada em três hipóstases descendentes: Uno, Nous, e Alma. O Uno é uma Unidade suprema, é a perfeição, que às vezes Plotino relaciona com Deus ou com os deuses gregos. É imanente, todos os seres recebem sua realidade dele: dá existência ao universo e tudo quanto ele contém. Sua complexidade é tal que nenhuma tentativa de exprimi-lo é suficiente porque o Uno é indefinível. O Uno emana o Nous, que pode ser pensado como Inteligível ou Inteligência, participa da Unidade, da Beleza e da Verdade do Uno, mas em níveis inferiores porque só o Uno consegue a perfeição. O Nous contempla o Uno, mas não consegue intuir sua Unidade, por isso gera uma multiplicidade de ideias diversas que vão constituir o mundo. Deste processo criador procede a terceira hipóstase, Alma, que é a Alma do Mundo, aquele ente que relaciona o inteligível com o sensível. A Alma ao estar no extremo inferior das hipóstases gera a matéria e os sentidos, e ao estar afastada da Verdade e do Bem do Uno é o princípio

do mal. É esta alma criadora a que se divide em todos os seres particulares do mundo sensível. A alma humana provém dessa Alma do Mundo e é anterior e posterior ao corpo e a toda matéria produzida por ele. E o que temos sobre a beleza, leitores, depois desse resumo que eu fiz baseado no prólogo de Agustín López Tobajas, na edição *Sobre la belleza*, de Plotino, da editorial espanhola José J, de Olañeta?

Várias ideias. É preciso lembrar que Plotino é um neoplatônico, como tal, toma algumas ideias de Platão, mas chega a outros pontos. Assim, a beleza “apela fundamentalmente a la vista, pero también al oído a través de las combinaciones de las palabras” (Plotino, 2007, 25); Platão acha o mesmo sobre o belo nas artes; escultura, pintura, música e poesia podem conter o belo artístico. Depois disso, exprime que “La mayor parte de las personas sostiene que una proporción armónica de las partes entre sí y con el todo, con la adición de un colorido agradable, constituye la belleza visual y que la belleza de todas las cosas consiste en ser simétrica y armónicamente proporcionada” (Plotino, 2007, 27). E nisso vai apresentar uma dupla postura em relação com o belo clássico: harmonia, simetria e proporção, mas se afasta de Aristóteles, já que, lembremos, para o peripatético tanto as coisas muito pequenas quanto as que são muito grandes não podem conter beleza pela dificuldade de ser enxergadas pelo homem. No entanto, Plotino acha que para que o conjunto seja belo suas partes têm de ser belas também. Por isso, aquilo enorme, composto por partes pequenas, tem de ser belo por estar composto por belezas diminutas “pues no puede surgir belleza de cosas feas” (27). Mas para Plotino o belo vai além disso, o que é na verdade o belo que há nos corpos, nos objetos? Ele responde:

Es algo que afecta los sentidos, que el alma aprehende comprensivamente y abraza con reconocimiento, siendo de algún modo asimilado a ella [...] Debe ser por consiguiente que, puesto que la naturaleza del alma es lo que es, y se sitúa entre las más altas esencias en el orden de las cosas, cuando ve algo próximo a ella misma [...] se alegra y agita sus alas, y lo recibe en su interior, y recuerda su verdadero yo y aquello que realmente es suyo (30).

Há na citação anterior um processo ascendente que permite compreender o belo desde o corpo, desde aquilo que está no nível menor das hipóstases até chegar num nível maior. Porque o belo afeta os sentidos que estão no corpo, no baixo, mas logo, a alma do homem, produto da Alma do Mundo, reconhece aquilo que os sentidos acharam belo e percebe que são similares. Nesta identificação faz uma tentativa de lembrar a Verdade da

qual é produto e se reconhece naquilo. Parece que o belo que está nos objetos é só uma repercussão, uma réplica afastada da Beleza que o Intelecto enxerga imperfeitamente do Uno e só consegue replicar desse modo.

Mas, por que a matéria, a obra de arte, atinge a beleza? Consegue uma beleza só relativa por estar longe do Uno e perto do mal, mas é possível porque “las cosas son hermosas por su participación en la forma [...] cuando la forma se acerca a la materia, ordena lo que debe ser combinado en una unidad a partir de multitud de partes, y al mismo tiempo la lleva a una simple y armoniosa totalidad” (31). E de novo estão aqui as partes e o todo compondo, organizando e harmonizando, dando forma à matéria: criando uma totalidade.

Plotino dá o exemplo de duas massas de pedra, uma em estado bruto, sem forma artificial, e outra modelada pela arte. Aquela que foi intervinda pela arte é bela pelo fato de ganhar uma forma que o artista deu a ela. A matéria em si não tinha essa forma, mas a forma existiu primeiro no pensamento do artista e foi posta nele por uma Razão divina que descende desde o alto das hipóstases até se pousar na matéria. “Cualquier cosa que esté hecha por la naturaleza del arte es producida por una cierta sabiduría [...] en conformidad con la Sabiduría en sí” (Plotino, 2007, 75). É uma Razão e uma Sabedoria que chegam à alma do homem nesse processo descendente que desde o Intelecto se consolida como a Beleza primeira (84). Infere-se uma espécie de escala que começa na Beleza primeira que está no Intelecto e é a beleza maior que existe; está patente na Alma do Mundo e conseqüentemente na alma do homem, do artista que tem no seu pensamento uma ideia de beleza que quer transmitir; finalmente, está a beleza que a matéria é capaz de receber (58). Onde fica o Uno neste processo, por que sendo o Uno a perfeição não contém o belo? Porque o Uno é todas as coisas em Unidade e “Eso que es anterior al Intelecto no será em sí mismo bello, sino algo inefablemente más excelente” (84). Por isso o Uno não é nem a Beleza, nem a Verdade, nem o Bom, porque é o inefável que contém todas as coisas e não pode ser só Beleza, Verdade e Bom: é tudo em Unidade, é tal perfeição.

É interessante o fato de Plotino admitir a feiura na sua filosofia. Segundo ele, o feio é rejeitado pela alma porque “...al entrar en contacto con lo que es feo, el alma retrocede y lo rechaza y se separa de ello, al verlo como algo inarmónico y de naturaleza extraña a ella

misma” (30). Confirma parte do conceito do belo que Platão definiu sete séculos antes; no entanto, a feiura vai além disso “Lo feo es lo que no es dominado por su forma y razón, debido a que la materia no le permite ser completamente moldeada según su forma” (31). E quando se refere à razão, não é outra que aquela Razão divina que ganha a Alma do Mundo e que vem do Intelecto. Finalmente, a feiura é também uma característica de algumas almas “Si decimos, pues, que el alma se hace mala por la inclinación hacia el cuerpo y la materia, y por la mezcla y la confusión con ellos, tendremos razón. La fealdad en el alma consiste, por tanto, en no ser pura y sin mezcla” (41). Para Plotino a feiura é o primeiro mal e acontece quando o homem frequenta a injustiça, as paixões do corpo, os medos, a covardia, a inveja, a mesquinhez, os pensamentos sobre coisas efémeras e baixas e os prazeres impuros. Para estas almas será muito difícil atingir qualquer beleza por que só as almas belas conseguem fazer a tentativa de enxergar a beleza que emana do Intelecto. E aí chega para mim uma pergunta muito comum, como é que existem almas feias se todas elas são produto da Alma do Mundo que foi produzido pelo Intelecto e este foi emanado do Uno? Mas ante os mistérios das divindades tal pergunta perde sentido. No entanto, fico na dúvida de o que pensaria Plotino ante a escultura de *Laocoonte* e seus filhos sendo devorados pelas cobras Caribea e Porce? É digno de ser representado um homem que tenta destruir um aparente presente dos deuses? Pode ser bela uma obra que apresenta o sofrimento no rosto de dor e desesperança de um homem? Pode ter beleza uma obra de arte que faz eterno um homem com alma feia, que carece de beleza pela soberba de desafiar os deuses? Pôde o belo do Intelecto se replicar na Alma do Mundo e daí às almas de Agesandro, Polidoro e Atenodoro que no ano 50 fizeram tal escultura?

Eis que para Plotino o belo está nessa hipóstase intermédia entre o Uno e a Alma do Mundo, as almas belas, portanto boas, são capazes de reproduzir e enxergar o belo que pode inclusive estar na matéria. No entanto, tanto matéria e corpo quanto alma e cada coisa que está na Natureza, são uma réplica da Beleza primeira, refletida na alma dos indivíduos e consta de proporção harmônica, simetria e colorido agradável. É importante a referência à forma na matéria que atinge a beleza quando a Razão divina chega à mente do artista que transforma a matéria. Trata-se do belo que pode ficar no mundo físico, mas que só é possível descendendo daquele Uno, seja Deus, sejam os deuses gregos.

1.3.2. Deus chega por fim ao belo

O italiano Tomás de Aquino (1225- 1274) foi um sacerdote do século XIII canonizado em 1323 e nomeado doutor da igreja em 1567. O tema da beleza é tratado de novo por ele e sua maior particularidade consiste na relação com Deus. Na segunda parte da *Suma Teológica*, na questão CXLV, artigo II, “Honesto é a mesma coisa que o belo?” vemos que “A beleza exige uma certa claridade que se relaciona à glória” (Duarte, 1997, 51). O conceito de glória é usado na Bíblia desde o hebreu *kabod*, que significa louvor, honra, estima, e essas qualidades distintivas que envolvem honra e admiração. Também a glória está ligada ao grego *doxa*, e ainda que Platão a relacionasse com “opinião”, a partir da tradução da Bíblia dos Setenta (século III e II AEC) passou a estar relacionada a brilho e esplendor. “E a glória do Senhor repousou sobre o monte Sinai, e a nuvem o cobriu por seis dias; e ao sétimo dia chamou a Moisés do meio da nuvem. E o parecer da glória do Senhor era como um fogo consumidor no cume do monte, aos olhos dos filhos de Israel” (Êxodo 24, 16-17). É possível ver o sentido luminoso dessa glória de Deus, seu brilho. Mas tem ainda mais, a glória de Deus relacionada à bondade, quando Moisés e Arão falam para o povo faminto de Israel:

E amanhã vereis a glória do senhor, porquanto ouviu as vossas murmurações contra o senhor. E quem somos nós, para que murmureis contra nós? [...] E aconteceu que, quando falou Arão a toda a congregação dos filhos de Israel, e eles se viraram para o deserto, eis que a glória do Senhor apareceu na nuvem. E o Senhor falou a Moisés, dizendo: Tenho ouvido as murmurações dos filhos de Israel. Fala-lhes, dizendo: Entre as duas tardes comereis carne, e pela manhã vos fartareis de pão; e sabereis que eu sou o Senhor vosso Deus. E aconteceu que à tarde subiram codornizes, e cobriram o arraial; e pela manhã jazia o orvalho ao redor do arraial. E quando o orvalho se levantou, eis que sobre a face do deserto estava uma coisa miúda, redonda, miúda como a geadinha sobre a terra. E, vendo-a os filhos de Israel disseram uns aos outros: Que é isto? Porque não sabemos o que era. Disse-lhes pois Moisés: Este é o pão que o Senhor vos deu para comer (Êxodo XVI, 7-15).

Temos de novo a presença de Deus agora dentro de uma nuvem, resplandecente ou não; não vou forçar a interpretação. Mas o importante é o fato de ver o que é também a glória: é o caráter de Deus, o fato de ser bondoso, que dá codornas e esse alimento miúdo e redondo: o maná milagroso que não deixou morrer a seu povo. A expressão “a glória de Deus” é um termo técnico religioso que significa a manifestação interior da santidade de Deus. Por isso ao relacionar a beleza com Deus, Aquino dá um caráter que transcende o

caráter estético para chegar ao espiritual; parecido com o olhar de Plotino, mas claramente mais teológico.

Na mesma questão da *Suma Teológica*, refere-se ao honesto; segundo São Paulo, em Coríntios I 22-24, são desonestos os membros pudicos e honestos os membros belos. A conclusão à que chega Aquino é que não há diferença entre o honesto e o belo espiritual. Eis a justificativa de equiparar o belo como o honesto, e o bom com o brilho que devém da glória.

Mas não só a beleza espiritual é tratada por Aquino. Baseado em S. Dionísio, retoma a ideia neoplatônica, que teve origem em Plotino:

“a beleza exige a claridade com as proporções justas”. Pois se diz que Deus é belo por causa de sua perfeita harmonia e de sua claridade [...] a beleza do corpo consiste na justa proporção dos seus membros e na claridade da pele. A beleza espiritual consiste em que a vida do homem, suas ações, sejam bem proporcionadas segundo a claridade ou a luz espiritual da razão (Duarte, 1997, 52).

Isso explica porque para Aquino “o belo e o bom são uma e a mesma coisa no sujeito, já que eles repousam sobre uma base comum, a saber, sobre a forma” (53). É esclarecedor o final desta ideia, porque a base do belo é a forma. Isto o levará a precisar que “o belo se liga à faculdade cognitiva, considerando que se chamam belas as coisas que aprazem a vista. Ele consiste numa justa proporção, onde os sentidos [somente vista e ouvido como expôs Plotino e Platão] reencontram sua semelhança com felicidade, pois eles são as próprias relações da ordem e da harmonia” (53).

Só se você quiser...

Segundo Aquino, o belo devém de Deus, repousa na forma, demanda simetria e claridade e é o mesmo que o bom. Era possível ver isso no contexto do homem da Idade Média? Contrária à ideia já falida das trevas que consumiram estes dez séculos, foi uma época em que os artistas adoravam elogiar o fato da claridade, ora escrita, ora desenhada. Umberto Eco, na sua *História da Beleza*, no capítulo IV “A luz e a cor a Idade Média”, recorre várias vezes às pinturas dos irmãos Herman, Paul y Johan Limbourg, dos Países Baixos, feitas no século XV e às de Beato de Liébana, da Espanha, no século VIII.

No século VIII o Beato de Liébana fez os *Comentários ao Apocalipse de São João*, explanações sobre os fatos falados no “Apocalipse”, por causa das pessoas preocupadas pelas vicissitudes da época que, achavam, seria logo o final do mundo: a invasão islâmica e o final do reino cristão visigodo. Hoje se conservam poucas folhas originais do texto do século VIII, mas, como o livro foi um êxito nessa época, foi copiado muitas vezes desde o século X ao XIII, por causa disso hoje é possível estudá-lo. Há trinta e um manuscritos conhecidos

5 Abertura do poço do abismo e saída dos gafanhotos. Beato de Liébana. Iluminuras do Beato Fernando I y Sancha.



Fonte: *História da Beleza*. Umberto Eco. Ed. Record, Rio de Janeiro, 2010.

como “os beatos”, vinte e dois deles têm miniaturas, todas relacionadas com o “Apocalipse”. Um dos mais completos é *Iluminuras do Beato Fernando I e Sancha* (o nome dos beatos foi dado depois segundo as pessoas que fizeram copiar eles), copiado por o monge Facundo no século XI. É um códice com 624 folhas, de 38x29 cm, e 98 miniaturas⁶. Uma dessas miniaturas é a “*Abertura do poço do abismo e saída dos gafanhotos*”, nele se apresenta uma imagem composta praticamente por cores primárias. A miniatura tem dois planos. O plano do fundo está dividido em três partes, o céu azul escuro sem nuvens; a terra amarela que é quiçá uma praia; e a água de cor azul escura com uma faixa vermelha que a divide em dois. O segundo plano, o externo,

apresenta um anjo de olhos abertos, com trompete, asas pretas, amarelas e vermelhas, e com indumentária vermelha de enfeites amarelos; uma rocha marrom com forma de pirâmide e adornos pretos e brancos cai, e o movimento é evidente pelas esteiras vermelhas que ficam na sua marcha; quatro barcos só perfilados em cor branca, e seis peixes, só

⁶ O termo miniatura vem do latim “miniare”, que significa pintar com minio, um óxido de chumbo cor vermelha. São letras maiúsculas, linhas e arabescos feitos para decorar as folhas de textos, e desenhos que acompanham alguns textos medievais. Posteriormente se relacionou a miniatura com pequenas pinturas em comparação com os grandes formatos usados comumente pelos artistas.

perfilados também, em preto e enfeites brancos, e quatro homens nus em posição de nadar, um de olhos abertos e três de olhos fechados.

No primeiro olhar os dois planos parecem misturados em só um, mas depois se percebe uma profundidade que não é evidente por causa do tamanho das figuras. O anjo é grande e a rocha também. Os homens nus têm o tamanho dos barcos e os peixes são quase do tamanho dos nadadores. As técnicas de pintura da época, ou do miniaturista, aqui ainda não levam em conta uma aparente distância entre uns elementos e outros ao interior da pintura. É interessante que se bem as cores não apresentam mistura nenhuma com a intenção de gerar cores novas, as figuras do plano externo ficam entre as três partes do plano de fundo. Eis que o anjo trompetista realiza seu voo e seu corpo está entre o céu azul e a praia amarela; a rocha que cai faz seu movimento entre a praia e o mar, até chegar à cor vermelha; e os barcos e os nadadores nus estão em contato com a faixa vermelha que divide as águas. Só os peixes ficam numa única cor. A miniatura é um quadrado moldurado por uma linha dupla vermelha, entre as duas tem uma linha branca enfeitada com linhas coloridas e pontos amarelos. Três pontas do quadrado têm na parte externa uma espécie de haste preta com adorno amarelo. Só a esquina inferior esquerda apresenta algo que parece uma cauda de fita de seda com as cores das linhas que molduram o quadro.

Na parte esquerda do amarelo da pintura tem uma frase em latim: *Ubi mons magnus ardens missus est in mare*. Lembremos que cada miniatura está relacionada com o último livro da Bíblia, neste caso a frase é a súpula de dois versículos do capítulo oito do Apocalipse: “8 Et secundus Angelus tuba cecinit: et tamquam mons magnus igne ardens missus est in mare, et facta est tertia pars maris sanguis, 9 et mortua est tertia pars creaturæ eorum, quæ habebant animas in mari, et tertia pars navium interiit”⁷ (Apocalypsis VIII 8 - 9). Com a frase, o sentido da miniatura se faz evidente e a rocha não é já isso, mas um morro ardendo em fogo, os enfeites brancos e pretos são parte do mato e não só adornos; a faixa vermelha que, lembremos, não está misturada com a cor azul da água, é o sangue dos

⁷ 8 E o segundo anjo tocou a trombeta; e foi lançada no mar uma coisa como um grande monte ardendo em fogo, e tornou-se em sangue a terça parte do mar. 9 E morreu a terça parte das criaturas que tinham vida no mar; e perdeu-se a terça parte das naus (BÍBLIA, <http://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/8>)

mortos e ocupa mais ou menos a terceira parte do mar; os barcos e peixes perfilados estão destruídos ou mortos, e os homens que eu achei nadadores estão mortos, e só um deles vivo ainda, aquele dos olhos abertos.

Lembremos que o original desta miniatura data do século VIII, Alta Idade Média. Também desta época, mas da Baixa Idade Média, são os irmãos Limbourg nascidos nos Países Baixos no final do século XIV, seis séculos depois de Beato de Liebana. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (*Riquíssimas Horas do Duque de Berry*) foi começado aproximadamente em 1410, ficou inacabado por causa da morte dos Limbourg provavelmente pela peste. No entanto, a

iluminação do livro foi continuada em 1440 por

Barthélemy van Eyc e depois por Jean Colombe em 1485. Ainda assim, as críticas sobre a veracidade do trabalho destes pintores estão dividida entre os estudiosos. Além disso, o historiador americano Millard Meiss propôs em 1967 que as miniaturas foram feitas por treze artistas diferentes; e em uma nova análise feita pela historiadora Patricia Stirnemann, do Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, da França, foi exposta a possibilidade de que fossem 27 artistas diferentes entre copistas, iluminadores de pequenas iniciais, pintores de bordas de páginas e miniaturistas.

O livro foi ordenado pelo Duque de Berry (c1350 – 1416), filho do rei João II de França.

Ele era um colecionador de obras de arte e pediu aos irmãos Limbourg para fazerem um

livro de horas. Cada livro destes é único, pois é feito exclusivamente para uma pessoa da nobreza, as mais das vezes. Trata-se de um livro que, no princípio, tinha uma leitura litúrgica

6 "Agosto". *Riquíssimas Horas do Duque de Berry*. Libro de Horas. Irmãos Limbourg.



Fonte: www.evivalclothing.com
<http://alturl.com/46d8r>

para determinados horários do dia, mas depois foram se adicionando calendários seculares e religiosos, salmos, orações e horas à virgem, à cruz, ao Espírito Santo, à paixão de Cristo e mais outras questões de caráter religioso. O *Riquíssimas Horas do Duque de Berry* tem 206 páginas, de 21x29 cm, divididas em 31 cadernos. O manuscrito tem 66 miniaturas de folha inteira e 65 pequenas. A maioria delas é de caráter exclusivamente religioso, mas doze correspondem ao calendário. Elas são uma amostra tanto da vida da nobreza quanto da vida das pessoas do povo: festas, encontros entre amigos, desfiles e caça; vida no inverno, trabalhos de agricultura, tosquia de ovelhas, colheita de uvas, etc.

A miniatura do mês de agosto, fólio 8, apresenta um cena na qual cinco pessoas da nobreza vão a cavalo e é evidente que praticam a cetraria: três falcões em três braços. Achar-se-ia que nessa prática ociosa algum sentimento de felicidade poderia ser possível nos seus rostos, mas a calma é evidente. Suas roupas parecem finas e coloridas: rosa e preto; preto com verde e cinza; azul com amarelo, vermelho e cinza; preto, vermelho e branco; azul e branco. Toda pessoa leva algum enfeite, cintos, colares, chapéus, pulseiras, três das figuras têm lenços brancos nas cabeças e outra, um chapéu de palha. Três deles levam luvas de couro, fato que relaciono com o ofício da cetraria. Até os cavalos possuem enfeites e suas caudas e penachos encaracolados dão conta de ser propriedade de nobres. O grupo é guiado por um servo que tem uma roupa cinza, camisa branca e uma meia vermelha e outra preta. Tem um couro protegendo a mão direita na qual leva mais dois falcões. Usa um chapéu de palha diferente do que o nobre que preside a comitiva. Dois cachorros pulam e farejam e acompanham o grupo. No fundo há um rio onde quatro pessoas nuas tomam banho, duas delas estão submergidas (e até daria para pensar que têm forma estranha), entanto outra já parece estar saindo da água e a outra parece estar entrando. É difícil estabelecer a classe social porque distam do grupo da frente e por sua nudez é melhor não arriscar ideia nenhuma, mas aquele que parece estar entrando tem do lado uma roupa azul, cor que nesta pintura só é usada pela nobreza (no entanto, em outras miniaturas do calendário têm camponeses e lavradores que usam cores vivas). Atrás deles um campesino sega o campo, mais dois recolhem e um deles leva uma carruagem de cavalos. Suas vestes cinza e seus chapéus são similares aos do servo guia. Finalmente, no fundo fica um castelo com só um muro, uma pequena porta de aceso, torres altas e muitas cruces.

Na parte superior de cada miniatura do calendário há um semicírculo que não faz parte das cenas principais, mas se trata de uma carruagem puxada por dois cavalos alados e dirigida por um homem coroado que leva o sol em suas mãos. Acima dele tem um céu azul estrelado com a figura de um leão e uma mulher. Na maioria de miniaturas do calendário a grade do semicírculo sobre o homem do sol tem informação sobre os meses solares e lunares, dias feriados com o santo e religioso correspondente, e a duração de cada dia. Além disso, os desenhos que representam os signos zodiacais desse mês e mais inscrições astrológicas. No entanto, as pinturas de janeiro, abril, maio e agosto carecem da maioria desta informação. Sabe-se assim que o leão e a mulher são as representações de Leão e Virgem. A miniatura é muito mais complexa do que esta descrição e no decurso dos estudos feitos sobre *Riquíssimas Horas do Duque de Berry* já se fizeram muitas análises. Por exemplo, Patricia Stirnemann acha ter identificado, de esquerda à direita, a Charles d'Orléans marido de Bonne d'Armagnac, neta do Duque de Berry que está no cavalo branco, finalmente o duque e a duquesa d'Alençon. O grande prédio do fundo é o castelo d'Étampes, propriedade do duque desde 1400 e o homem com coroa que leva o sol em suas mãos é Apolo.

Ao contrário das miniaturas do Beato de Liebana, as dos irmãos Limbourg são muito coloridas, azul lápis-lazúli, índigo, anil, vermelho, vinho, rosa, amarelo, ocre, verde, marrom, bege, preto, cinza, e vários desses em tonalidades diversas. É outro o tempo, é o século XIV. A perspectiva ainda não é cônica nem completamente tridimensional, mas também não é hierárquica. Lembremos a miniatura de Liébana, o anjo que voa pelo céu azul escuro é grande em comparação ao resto das imagens, o morro de fogo é menor, os barcos são do tamanho dos homens e estes só um pouco maiores do que os peixes. A perspectiva hierárquica é isso, a figura de maior classe no nível religioso é o anjo; os homens têm uma importância social maior do que dos peixes e dos barcos, por isso são maiores. É, além disso, a ilustração do versículo, uma transcrição do literal. Em troca, se bem a perspectiva da miniatura de *Agosto* não é ainda a da Renascença, é uma perspectiva cavaleira na qual os elementos mais distantes se desenham na parte alta da tela, enquanto na parte baixa os elementos próximos. E do olhar ocidental contemporâneo a perspectiva pareceria errada por causa da pouca veracidade da distância entre uns elementos e outros, mas é já um ponto importante de diferença entre as miniaturas dos dois séculos em questão. Mesmo assim, o fundo dos irmãos Limbourg é bem mais elaborado, a forma das árvores, a inclusão

de rios, montes, o céu de tonalidades cambiantes e com nuvens, os detalhes dos castelos distantes, das roupas ora ricas e coloridas, ora pobres e opacas, dos animais e, em geral, da maioria dos elementos presentes nas miniaturas. Além da miniatura ser o fator comum entre as duas obras, as diferenças são evidentes.

No entanto, uma das características mais interessantes destas obras medievais é que nenhuma apresenta escuridão. Nem sequer os personagens projetam sombra. O monte de fogo cai sem sombra sobre a água; a corte acompanhante do Duque de Berry não tem sombra embaixo de seus corpos; os camponeses lavradores ainda menos, nem o castelo do fundo. Além disso, a nitidez das cores dos elementos do fundo não é muito diferente da dos personagens próximos. Nestes casos a claridade é um fator importante no belo desta época.

Lembremos que para Aquino “a beleza exige a claridade com as proporções justas” e que tal claridade está relacionada com a beleza de Deus. A glória dele, o seu esplendor, está presente na forma das miniaturas que é como se não tivessem conseguido imaginar alguma ideia sobre a escuridão. Mesmo que a pintura de Liébana esteja relacionada com o Apocalipse, e mesmo que os Limbourg tenham feito miniaturas com a cobra tentando Adão e Eva ou o diabo castigando almas no inferno, não existe nelas nenhum rasto de sombra nem escuridão. Além disso, belo e bom são o mesmo, o fundo conceitual está ligado com o fato da bondade que o homem há de ter para não sofrer o castigo dos sete anjos apocalípticos que vão trazer pragas. Tal advertência é mesmo uma amostra da glória de Deus que quer para os homens uma vida reta que, de ser levada desse jeito, vai usufruir do paraíso sem castigo.

Pode parecer disparatado fazer uma análise dessa obra do Beato de Liebana à luz da teoria de Aquino; a miniatura é do século VIII e Aquino do XIII. No entanto, muitas de suas ideias estão baseadas, como foi claro nas citações, no pensamento de Paulo de Tarso e Dionísio Areopagita (canonizados anos depois). Os dois pertencem ao século I, e o primeiro foi discípulo do segundo. Aquino não conseguiu conhecer as teorias sobre o pseudo-Dionísio Areopagita, segundo as quais as obras atribuídas a ele foram escritas na verdade no século V ou VI por um anônimo vindo provavelmente da Síria ou Egito. No entanto, trata-se de textos escritos antes do século VIII ainda vigentes na época de Aquino. Sua validade na Alta Idade Média é assim provável e sua influência na cultura e na sociedade possível.

No entanto, se bem que a maioria das miniaturas apresentem a característica da clareza e o tema religioso (lembramos que a maioria das *Riquíssimas Horas do Duque de Berry* conservam o tema religioso) aqui fiz a escolha daquela do calendário, por ser uma obra leiga, e assinalar mais um ponto da crise do belo nesta época. Depois de perto de nove séculos nos quais o tema na pintura foi maiormente religioso, os irmãos Limbourg optam por temas cotidianos. A clareza não é já um fato só de Deus, mas dos homens. Nobres e pobres num patamar similar em relação com a clareza que o belo demanda (ignorando aqui as diferenças sociais que tem existido desde sempre). E mais um novo ponto de crise em relação com os conceitos de proporção da antiguidade e medievais, como compreender em termos formais a proporção hierárquica ou a proporção cavaleira? Como compreender que os membros dos homens mortos no mar carecem da harmonia do corpo regular? Como que os barcos são menores? Qual é o motivo para que as distâncias entre os personagens da miniatura de *Agosto* sejam “inadequadas”? Onde fica o fato da proporção falada pelos filósofos da antiguidade e ainda os da Idade Média? Em que momento um tema desonesto, portanto feio, passa a ter um lugar nas telas dos pintores? Quando a cobra do paraíso e Lúcifer são dignos de ser imitados na arte? E que dizer dos monstros que com Beato de Liebana são imitados, pelo menos desde o século VIII? Onde fica o sentido de iluminação destas criaturas se são opostas a Deus? O fato de que façam parte da arte é sem dúvida um novo momento no devir, que altera o processo do conceito do belo. Mas os monstros e aquilo relacionado com o feio não serão tratados neste capítulo, sua beleza ou feiura é outra e precisam ser analisada muito profundamente.

1.4. Gosto não se discute, mas beleza sim

1.4.1. Do gosto e do sujeito

Na data espacial 3196.1 o capitão Kirk da nave espacial USS Enterprise tem a missão de chegar no planeta Janus VI, por causa de mais de cinquenta mortes dos mineiros humanos que trabalham lá. Mortes inexplicáveis: dos corpos só ficam cinzas. “Um monstro”,

acham os mineiros ainda vivos. Passa o tempo e o espectador descobre uma criatura estranha que se arrasta e mais parece uma rocha derretida. O Sr. Spock investiga e consegue saber que se trata de um alienígena cujo corpo está formado com base de silicone, mora nas covas e as mortes acontecidas foram cometidas por ele, mas defendendo o que fica de sua cultura e de sua descendência. Como é

7 “The Devil in the Dark”, *Star Trek*, capítulo 25, temporada 1. Produzido por Gene Roddenberry



Fuente: www.comicvine.com
<http://www.comicvine.com/star-trek-125-the-devil-in-the-dark/4070-3765/>

habitual nesta série televisiva dos anos 60, o entendimento entre as duas raças é possível e o final do episódio chega. É “The Devil in the Dark”, capítulo 25 de *Star Trek*, a série original. Mas o que achei importante nessa história é que o chefe dos mineiros considera que o habitante de silicone desse planeta é muito feio. O Sr, Spock, extraterrestre humanoide do planeta Vulcano, que se comunicou telepaticamente com o ser de silicone, respondeu que aquilo que acharam ser um monstro, quando viu os seres humanos pela primeira vez, achou que eram muito feios.

O que é esse parágrafo em aparente desconexão da linha que tenho desenvolvido? Tem o objetivo de ressaltar que muitas culturas ao redor do mundo têm chamado a atenção para o conceito do belo na vida cotidiana (não só no campo filosófico, acadêmico ou artístico). Será que o provérbio platônico que conhecemos pela voz de Sócrates, “o belo é

difícil”, faz que em muitas línguas e latitudes as pessoas achem que “O gosto não se discute”? Tal vez não há relação nenhuma, mas o que faz que os alemães achem que “sobre coisas de gostos se pode brigar” (Über Geschmacksache lässt sich streiten); ou que os russos falem que “Em gostos e cores não têm colegas” (на вкус и цвет товарищей не); ou que os danasses usem a frase “Smag er individuel”, para referir que “o gosto é individual”; ou os colombianos achem que “Entre gustos no hay disgustos”? Quiçá seja mais provável que a origem fique na frase “De gustibus non disputandum est”, inventada na Idade Média e não na Grécia nem na Roma clássica, e não foi dita por Cícero como se achou uma vez, pois em latim clássico a frase teria de ser “gustibus non disputandum”.

David Hume (Escócia 1711-1776), no *Do Padrão do Gosto*, acha que “A beleza não é uma qualidade das próprias coisas, ela existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente. É possível mesmo que um indivíduo encontre deformidade onde outro só vê beleza” (Hume, 2004, 372). O filósofo escocês vai retomar a ideia de Plotino sobre o intangível do belo, mas mesmo assim rejeitará, com seu promulgado ateísmo, qualquer relação entre um belo Inteligível próximo ao Uno ou a Deus, no olhar de Plotino e de Aquino.

Hume leva o belo ao sentimento do contemplador; logo até concorda com o provérbio popular “there's no accounting for taste” e acha que é necessário aplicá-lo ao gosto mental. É normal alguém encontrar deformidade onde outro vê beleza, mas o assunto não é tão fácil e Hume não se conforma com isso. Existem obras que algumas pessoas gostam, mas a mesma obra pode não agradar a outros. Por isso, ele acha que existem regras na arte. Se uma obra as transgride e ainda agrada é por alguma outra beleza e não pela transgressão; o fato de agradar tira toda possibilidade de defeito na obra, afasta toda feiura (375). Tais regras são fruto dos modelos estabelecidos com o cânone. Por isso Hume considera uma beleza primeira que é superficial, que fica no agrado, e que depois ao ser cotejada com as regras da arte, passa a ser rejeitada ou considerada inferior. A despeito dele concordar com o provérbio popular, tal concordância está condicionada. O que o camponês acha belo, pode não ser assim visto pelo crítico, o critério daquele pode ser ignorado pela academia ao se afastar dos parâmetros do cânone. Uma obra da qual o primeiro gosta, pode ser rejeitada pelo segundo, porque “somente quem estiver familiarizado com as belezas superiores

poderá considerar o seu ritmo dissonante ou as suas letras desinteressantes” (Hume, 2004, 383). O fato de existir uma beleza superior dá existência a uma beleza inferior que pode ser desagradável. Eis a condição do provérbio; até poderíamos criar um novo: *Gosto não se discute, mas beleza sim*. Aparentemente longe da beleza Inteligível plotiniana, os dois filósofos, com quinze séculos de diferença, vão coincidir na ideia da existência de uma beleza superior. No entanto, o caráter da beleza superior de Hume está perto da razão e dos processos que o Iluminismo desenvolve, afastando-se de toda ideia deífica.

Tal beleza superior obriga o observador a ter uma perfeita serenidade no espírito, procurar a maior concentração no pensamento, e dar toda a atenção ao objeto. Mas se submeter a este processo pode ter um resultado frustrante que ainda não garante chegar à percepção da beleza superior. Segundo Hume “Uma razão evidente pela qual muitos indivíduos não experimentam o sentimento de beleza adequado é a ausência daquela *delicadeza* da imaginação necessária para alguém ser sensível às emoções mais sutis” (377). Cada vez se afasta mais Hume do provérbio que ele mesmo enunciou no *Padrão do Gosto*, agora temos não só uma beleza superior, mas um “devido sentimento da beleza” que é só possível mediante a delicadeza da imaginação. É importante levar em conta que para Hume os sentimentos são necessários ao estabelecimento do padrão do gosto. A percepção da beleza mental tem de se equiparar à beleza corpórea. Os órgãos do corpo que permitem a percepção devem se treinar, adestrar, educar, para atingir níveis de desenvolvimento que não deixem escapar nada. A delicadeza só vai se atingir com a prática constante e a observação daquelas obras que contém os “princípios estabelecidos pelo consenso e pela experiência uniforme de todas as nações e todas as épocas” (381). Mas, é possível uma experiência uniforme da beleza? Todas as nações e todas as épocas? As nações africanas mesmo do século XVIII de Hume podem fazer parte deste enunciado? Os países da América do Sul, aqueles do Extremo Oriente?⁸

⁸ É claro que o mundo intelectual, acadêmico e filosófico tanto de Hume como daqueles que já foram citados e ainda serão neste capítulo, é aquele regido pelo conhecimento emoldurado pelos filósofos e cientistas de Ocidente. O pensamento de culturas aborígenes desenvolvidas mesmo nos países hegemonicamente regidos pelas ideias ocidentais, não eram levados em conta. Os parâmetros estéticos de Japão, China, Coreia, por exemplo, permaneceram ocultos ou ignorados por muito tempo. Hoje ainda existem culturas cujo conhecimento é vedado ao Ocidente.

Pela mesma época, mas na Alemanha, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) está pensando em um conceito abrangente para tudo quanto está relacionado com a beleza. Por isso acha necessário criar um termo para tal fim: toma a palavra grega αἴσθησις (Aisthesis, sensação) e a terminação -ικά (ica, relativo a) e assim a *Estética* nasce no século XVIII. Sua finalidade é a perfeição do conhecimento sensitivo: a beleza, oposta à imperfeição que deve ser evitada, o disforme. Baumgarten propõe uma beleza universal do conhecimento sensitivo que é:

- O consenso dos pensamentos entre si em direção à unidade, manifestado como a beleza das coisas e dos pensamentos (Baumgarten, 1993, 100). Quer dizer, a unidade entre a beleza do conhecimento e a beleza dos objetos e da matéria. Não se compõe só dos processos de pensamento, mas também não fica só nos objetos ou na matéria.
- O consenso da ordem e da disposição, não existe perfeição sem ordem (100). Trata-se de estabelecer uma ordem no nível interno e no nível externo com as coisas. É parecido com o exposto pelos filósofos antigos.
- O consenso interno dos signos e destes com a ordem e com as coisas (101). É a beleza das enunciações.

Assim, a beleza para Baumgarten necessita ser coerente no nível do pensamento, da criação da obra de arte, e no nível formal, da matéria e do discurso. Tal unidade vai ser garantida pela ordem tanto interna quanto externa; tanto da obra em si quanto da obra e sua relação com as coisas do mundo.

Um aspecto particular destes dois autores consiste em não tentarem definir o belo quanto aos componentes que há de ter um objeto, mas de estabelecer o que o belo contém de intangível. Plotino e Aquino deram os primeiros passos, mas no século XVIII o conceito quase vai se desvincular da matéria. É ainda fundamental, mas se faz evidente que a parte física da obra de arte é só a ponta do iceberg. Baumgarten diz que “As coisas feias, enquanto tais, podem ser concebidas de modo belo; e as mais belas, de modo feio” (100). “Conceber” a partir da necessidade de encontrar justificativa aos fatos, ou formar uma ideia exata de algo, vira um ponto capital no devir do processo do conceito do belo. A materialidade da

obra não é o único aspecto que determina o belo. Com Hume e Baumgarten, na obra de arte ganha força aquilo que está além do que simplesmente observamos.

Além disso, pela primeira vez se dá crédito ao espectador. Não é uma estética da recepção ainda, mas é importante uma suposta subjetividade que precisa da objetividade. A beleza superior não é factível de ser compreendida se não existissem as grandes obras avaliadas por expertos, obras que passaram o exame e superaram a crítica e as invejas. É como se existissem várias belezas, sendo só aquela beleza superior a que encara os ditames produto do cultivado conhecimento estético dos críticos, a que deve ser levada em conta na hora de avaliar as obras de arte. Mais ainda, essas outras supostas belezas, deixam de ser tais quando o observador-conhecedor faz o exame e aquilo que se achou belo fica na simples vivência leiga.

É importante também a corporeidade que Hume permite à beleza. A beleza demanda conhecimento, o conhecimento demanda experiência. É por isso que o belo precisa ser experimentado também com os sentidos. É a conjugação adequada entre órgãos e conhecimento. Passando de Hume para Baumgarten, os sentidos desenvolvidos facilitarão uma avaliação justa do belo. Mas tal desenvolvimento dos sentidos não fica só na capacidade física do observador, esse desenvolvimento se consegue mediante o treino e o conhecimento do estudo de obras e da teoria que o cânone em sua finita vontade deixou ultrapassar o limiar daquilo que é e não é belo. Porque só o observador formado terá a capacidade de perceber a ordem da obra com ela mesma e com as outras coisas, só o conhecedor da obra poderá estabelecer a validade da relação entre matéria e conteúdo, se a obra está bem enunciada, se é bela conceitual e materialmente.

Os anões parados nos ombros dos gigantes (a metáfora de Matei Calinescu aludindo à Modernidade); continua-se com a ordem na obra de arte levada em conta pelos gregos, mas com passos enormes que marcam um novo momento da crise da beleza: quando o belo do objeto não existe mais, e passa a se instalar no sujeito.

1.4.2. O subjetivo universal

Entra Immanuel Kant em cena e a complexidade do belo chega a um limite nunca antes suspeitado. Em “sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana”, de *Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze analisa parte da *Crítica do Juízo*, de Kant, e esclarece que o estudo do prussiano depende das três faculdades do conhecimento humano: entendimento, razão e juízo. É a terceira a que vai aprofundar o conceito do belo. No entanto, no julgamento de uma obra de arte, as três faculdades entram em jogo, vão até seu limite gerando uma harmonia. Nesse limite onde as três faculdades coincidem se atinge um acordo singular sem a presença de regra nenhuma (1997, 44), porque no belo não existem os conceitos, só o sentimento de prazer ou desprazer. O fato de cada faculdade ir até o limite quer dizer que entendimento, razão e juízo, traduzidas em conhecimento, tentam usar tudo aquilo que o ser humano cultivou na sua aprendizagem (cultural, social, acadêmica...), mas no momento em que o sujeito entra em contato com a obra de arte, tal harmonia simplesmente consegue neutralizar todo preconceito, todo conceito, toda axiologia com as quais os seres humanos governam sua vida no cotidiano (ou são governadas por elas). Isso acontece porque o belo é um objeto da complacência independente de todo interesse. É este um dos pontos principais para Kant. Mas explico agora a forma como isto acontece.

Na *Crítica do Juízo* (1790) Kant desenvolve uma ampla teoria sobre o juízo de gosto. No primeiro livro desse texto “Analítica do belo” trata do juízo de gosto desde o viés qualitativo e quantitativo. No referente à análise qualitativa aclara que mediante a faculdade do gosto é possível ajuizar o belo, que advém da faculdade de imaginação e do sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é de conhecimento, por isso não é lógico, é estético e se determina pelo subjetivo. Se o juízo de gosto fosse lógico, precisaria que a faculdade da razão tomasse vantagem ao entendimento e ao juízo, desenvolvendo conhecimento, fazendo-se objetivo e perdendo qualquer possibilidade estética. Mas os sentimentos de prazer e desprazer não podem ser objetivos porque não designam nada no objeto, prazer e desprazer são experimentados pelo ser humano, não pelo objeto; neste sentido tais sentimentos só podem ser subjetivos porque é o sujeito quem é afetado pela sensação. A

experimentação do prazer ou desprazer cria uma faculdade de distinção e ajuizamento que só contribui para o estético, mas não para o conhecimento.

Daí Kant expõe a importância do desinteresse no juízo de gosto. “Chama-se interesse é a complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Tal interesse envolve uma referência à faculdade da apetição” (Kant, 1995, 49). Entende-se aqui complacência como a escolha entre o sentimento de prazer ou desprazer, representação como o ato da experiência mental, e apetição como a inclinação das pessoas por satisfazer algo. Portanto, o interesse no sentido kantiano está ligado com o prazer ou desprazer produzido pela experiência mental frente a um objeto, na busca por satisfazer algum desejo. É por isso que julgar a obra de arte sem neutralizar o interesse, termina numa apreciação condicionada por conceitos e ideologias cujo resultado é ora uma avaliação contaminada, ora uma avaliação objetiva que tira todo caráter estético.

Na determinação do belo, não importa o objeto, e sim como julgamos na sua contemplação. É essencial a representação do belo no sujeito, e não a dependência da existência do objeto para dizer que ele é belo. Quando mesclamos algum interesse com um juízo sobre beleza, este vira parcial e não poderá ser um juízo-de-gosto puro (50). É preciso a imparcialidade para conseguir o efeito estético; ser indiferente ante o objeto para atingir uma avaliação correta do gosto.

No segundo momento da “Analítica do belo”, Kant analisa quantitativamente o juízo de gosto. Expõe que quando um objeto produz complacência em alguém, tem de produzi-la em todas as pessoas. Se o juízo produto da complacência é estético tem semelhança com o lógico. É por isso que atinge validade universal. Tal universalidade não surge dos conceitos porque estes não têm possibilidade de passar ao sentimento de prazer ou desprazer. É uma universalidade fundada no juízo de gosto e não nos objetos: é uma universalidade subjetiva. Quando alguém está na frente de uma obra de arte a representação desse objeto produz no sujeito alguma classe de complacência prazerosa ou não. No momento em que a pessoa alcança um sentimento de prazer entra em contato com o belo. Para isso, o juízo foi necessariamente desinteressado e livre de conhecimento algum. Ao ser um juízo estético que determina a existência do belo, e tal juízo ao ser enunciado como tal, como belo, significa que o avaliador acha que o objeto produz o sentimento do belo em qualquer um.

Eis a complexa subjetividade universal que permite que o belo seja determinado por qualquer observador de uma obra.

Mas há diferença entre o belo e o agradável. O agradável é o juízo de gosto privado. Acontece só quando um objeto apraz sem valor universal. Só neste aspecto o princípio “gosto não se discute” tem validade porque todos podem ter seu próprio gosto (Kant, 1995, 57). No entanto, um objeto que só produz complacência privada no agradável, não deve ser chamado de belo, porque o belo implica uma complacência universal. Julgar belo um objeto é pretender que os outros o achem belo também. Mas quando do belo se trata, não há nenhum gosto individual porque desse modo não poderia ter um juízo estético de gosto puro que reivindicasse a existência do belo, e se qualquer coisa produz o belo, o belo não existe.

Outro ponto importante é aquele no qual Kant desliga o belo do bom. Bom e belo são parecidos em sua validade universal, o que é bom para um o é para qualquer um. Mas a diferença irreduzível é que o bom se baseia em conceitos, por isso o belo e o bom não podem ser o mesmo. O juízo de gosto ao se basear só em ideias e não em conceitos não chegará nunca ao bom, e o bom ao estar construído por conceitos não poderá ser belo. Desligar o belo do bom poderia significar o ingresso de algumas obras censuradas por causas políticas, religiosas ou de diversa índole, no patamar do que se considera arte e daí terem possibilidade de ser avaliadas com o viés do gosto puro.

Finalmente, neste segundo momento, na análise quantitativa, é clara a existência de dois tipos de gosto. O gosto de sentidos que profere juízos privados, e o gosto de reflexão, que profere juízos estéticos sobre um objeto com respeito à relação de sua representação com o sentimento de prazer e desprazer (58). Entende-se que o primeiro gosto é aquele que determina o agradável, o gosto particular; o segundo é o que faz parte desse subjetivo universal que termina no belo. Poderia se achar uma contradição determinar um gosto de “reflexão” num juízo que se estabelece desinteressadamente. Mas quando o observador neutraliza seus preconceitos, conhecimentos e ideologias, o que faz na verdade é levar todos eles a uma superfície onde nenhum é mais importante do que os outros. Tal desinteresse é uma abertura ao conhecimento em geral, para que a sensibilidade permaneça aberta. Não se trata de terminar com o julgamento das obras de arte, mas de se dispor a avaliar sem se

basear em conceitos. Esse desinteresse é um hiper-interesse: trata-se de permanecer numa espécie de atenção mais contemplativa desvinculada das preferências. Os conceitos existem, mas ficam em suspenso para deixar a imaginação ir além dos esquemas.

Tudo o que produz o juízo de gosto, tanto o agradável quanto o belo, acontece graças a um sentido comum que difere do senso comum. Este está baseado em conceitos e lógicas propostas pelas faculdades do entendimento e da razão, entanto o sentido comum se funda no juízo e na imaginação. Por causa desse sentido comum, o juízo de gosto consegue estabelecer o belo; o sentido comum faz parte daquele subjetivo universal que leva qualquer um a experimentar o belo em determinada obra de arte. Essa voz universal, como todo o que está relacionado com o belo, não tem conceito, é só uma ideia.

Se com Hume e Baumgarten o belo começa se afastar do objeto, Kant deixa o belo fora do objeto. Acontece porque o belo se alcança pelo sentimento de prazer ou desprazer e só pode ser experimentado pelo sujeito na contemplação. Para Kant não existem diversas belezas, mas gostos existem de acordo com o número de pessoas que observarem um objeto. Não existe uma beleza superior, existe só o belo. No entanto, tem dois tipos de gosto: aquele dos sentidos que se ajuíza como agradável e determina o gosto privado; e o gosto de reflexão que termina no belo e é ajuizado pelo subjetivo universal. O agradável e o belo não são a mesma coisa e a explicação de Kant entre as diferenças só fica na voz universal que é subjetiva.

O belo kantiano não é privado. No entanto, quando o subjetivo universal ajuda na determinação do belo, tira toda possibilidade de que alguém ache uma obra bela e outro alguém não. A tarefa se simplifica porque graças ao desinteresse, a esse hiper-interesse, o sujeito pode avaliar livre de conceitos, e evitar fazer um juízo contaminado pela moral ou outras axiologias que virariam um ato não estético. Lembremos que o juízo de gosto não é de conhecimento e se baseia só em ideias, por isso não vai se relacionar com o bom que, sendo universal, é construído por conceitos. É o momento de desvincular um de outro, difícil de fazer na antiguidade e na Idade Média, mas Kant o faz, o belo está além dos conceitos, além do bem, além do objeto; está naquele subjetivo universal difícil de conseguir se tentamos fazer esse trabalho desde o senso comum. É o tempo do sentido comum, ente universal para o qual o sentimento de prazer ou desprazer dá vida. Eis um novo ponto na

crise da beleza que pode criar dúvidas porque, o que acontece quando aquilo que se acha de belo universal é particular para uma elite, quando os fatores que devem se ignorar no desinteresse podem ser tão diferentes entre uns e outros, quando alguns parâmetros culturais, mesmo só no mundo “ocidental”, dificultam a compreensão do belo num tema ou num estilo que nos é desconhecido? A estética de Kant é ainda maior, mas aqui só tratamos o concernente ao belo, o sublime, por exemplo, faz parte do segundo capítulo.

1.4.3. Além do abstrato e do concreto

Para Friedrich Hegel (1770 - 1831) a arte é a emanção da ideia absoluta e uma representação sensível do belo (Hegel, 1988, 63). Ele define o belo sempre desde o ponto de vista da arte, e para compreendê-lo é necessário levar em conta termos como ideia, abstrato, concreto, ideal, sensível, etc. que serão lacunares no desenvolvimento desta teoria. No princípio de seu texto, as diferenças entre Hegel e Kant parecem ser evidentes. Para o primeiro “[...] a ideia do belo artístico possui uma função mais precisa: a de ser uma realidade individual [...] Quer dizer que deve haver uma adequação completa entre a ideia e a forma enquanto realidade concreta. Assim entendida, a ideia, realizada em conformidade com o seu conceito, constitui o *ideal*” (66). A primeira diferença radica na função do belo de ser uma realidade individual. Para Kant, lembremos, tal particularidade termina só num gosto dos sentidos que não poderia ser considerado como belo por carecer do subjetivo universal. A segunda fica no fato do belo ser um complemento entre a ideia e a forma, que implica de novo a importância do objeto. E terceiro, o fato de conter um conceito, não está o belo só na ideia, mas no conceito que constitui o ideal.

O desenvolvimento de vários conceitos é preciso para compreender o anterior. Para Hegel o concreto é uma integridade que pode se decompor em partes, é uma construção feita pela conjugação de vários elementos; o abstrato não é o oposto do concreto, mas uma etapa no movimento daquele concreto que ainda não se desenvolveu. Daí que a adequação entre ideia e forma se constitui como algo concreto, o ideal. Quando a ideia não se corresponde com a forma, quando está representada de modo que não pode exprimir o conteúdo, a ideia permanece abstrata e é uma representação defeituosa. Mas quando a

ideia se desenvolve adequadamente obtém a forma que lhe convém, a forma verdadeira onde fica o belo artístico. Para Hegel, então, o belo “representa a unidade do conteúdo e do modo de ser do conteúdo, que resulta da apropriação, da adequação da realidade ao conceito” (Hegel, 1988, 67). O belo artístico acontece quando a ideia e a forma se correspondem perfeitamente e a representação na obra é um reflexo do conteúdo.

É interessante que nem tudo aquilo considerado arte por críticos e teóricos contém beleza artística segundo o ponto de vista hegeliano. Não estou me referindo a artistas incompreendidos ou a obras que desafiam os cânones. Também não completamente às formas próprias específicas das artes como pintura, escultura, arquitetura, música ou poesia (Hegel a contava dentre das artes). Estou me referindo às três modalidades da arte referidas por Hegel: simbólica, clássica e romântica.

A arte simbólica ainda não expressa o conteúdo correto, a forma lhe é ainda imprecisa. Nela a ideia é abstrata, é uma “ideia indeterminada que ainda não é aquela subjetividade que deveria ser pelo ideal a exigir ou para constituir uma aparência verdadeira, quer dizer, o belo” (67). Significa que a ideia não se corresponde com a forma, e isso impossibilita que o conteúdo possa se exprimir com clareza. No entanto, “A ideia indefinida, a ideia infinita, apropria-se da forma, e esta apropriação de uma forma que lhe não convém tem todos os aspectos de uma violência: na verdade, só maltratada e contundida, uma forma é apropriada pela ideia a que não convém” (68). Deste modo o conteúdo se força para representar uma ideia numa forma inadequada. O resultado de tal força, segundo Hegel, transcende ao plano do sublime, mas nada tem a ver com a beleza.

Uma das características da arte simbólica é que o conteúdo se realiza numa adaptação abstrata. O abstrato atribui à arte simbólica o caráter de arte imperfeita pelo fato da matéria natural não se adaptar ao conteúdo. No entanto, tal imperfeição não faz dessa arte algo feio, porque o imperfeito para Hegel, diferente de Hume e dos clássicos, não é o contrário do belo e pode convergir no sublime. Finalmente, “Para tornar a matéria adequada, vai-se até o monstruoso, desfigura-se a forma, produz-se o grotesco [...] O simbolismo consiste numa representação com um significado que não se conjuga com a expressão, com a representação” (Hegel, 1988, 69). Tem de se insistir que a arte simbólica se caracteriza por uma diferença entre o fora e o dentro. Por uma falta de apropriação entre a ideia e a forma.

“O sublime [dessa arte] se define pelo esforço de exprimir o infinito. Mas aqui o infinito é uma abstração a que nenhuma forma sensível se poderá adaptar” (68). Expressões da arte simbólica são, por exemplo, as esculturas e pinturas de culturas não ocidentais como da deusa hindu Kali, que é representada com muitos braços e com a língua de fora; o deus japonês Raijin, um demônio disforme com tambor que fica no céu; e o egípcio Hórus, um homem com cabeça de falcão. Trata-se de gigantes e monstros cujas representações artísticas não conseguem adequar a ideia à forma. Ficam com um conteúdo abstrato que não se corresponde com a unidade verdadeira do concreto.

De outro lado, na arte clássica acontece algo diferente, a forma se adequa com o conceito. O conteúdo tem por fim a forma que lhe convém e a ideia é precisa para a manifestação exterior. Quer dizer que tal adequação é formal e conceitual. Hegel acha que “a forma humana representa, por sua vez, o desenvolvimento do conceito que, repudiando todas as outras formas, só naquela se exterioriza, se representa e se manifesta; o espiritual, enquanto manifesto, só o é revestindo a forma humana⁹” (69). Tal perfeição na adequação se apresenta só na forma humana. É só lembrar as esculturas de Praxiteles, por exemplo, para observar a figura do homem ou da mulher exprimindo um conteúdo pleno. Neste sentido “O conteúdo verdadeiro é um espiritual concreto em que o elemento concreto reside na forma humana, a única capaz de revestir o espiritual em sua existência no tempo” (69). A arte simbólica é incapaz de exprimir o espiritual na plenitude, mas a clássica o consegue; para isso tem de humanizar o espírito, torná-lo sensível. O sensível neste contexto é aquilo que pode se experimentar com os sentidos, aquilo que permite ser ouvido, tateado, visto e falado (cheirado?). Foi necessário assim que os artistas encarnassem conscientemente o espírito na forma de homens e mulheres para a adequação da ideia à forma. No entanto, Hegel sabe que essa espiritualidade deve exprimir-se exaustivamente, mas sem se deixar absorver inteiramente pelo sensível e corporal (Hegel, 1988, 70). Se isso acontecer a beleza expressada pelo conteúdo pleno se arrisca a desaparecer porque a razão

⁹ Hegel criou três noções sobre o espírito. Espírito objetivo, representado pelas instituições jurídicas, sociais e históricas do homem; confluem na ética. O espírito subjetivo é finito, a alma, que para Hegel é o entendimento ou a razão. E o espírito absoluto, que é o mundo da consciência que revela os produtos da arte, da religião e da filosofia.

contida nela não está mais e a perfeita harmonia entre a ideia e a forma pode se desestabilizar e o conteúdo se viciar.

Finalmente, Hegel expõe a arte romântica, aquela onde se apresenta uma ruptura entre o conteúdo e a forma: um regresso ao simbolismo, mas simultaneamente um progresso. O ponto mais importante desta arte é que procura se erguer a um nível superior onde a beleza humana é representação da divindade (70). Esta arte romântica corresponde à arte cristã. Agora, a verdade não está só no corpo humano, a beleza verdadeira transcende o corpo e o objeto e fica no espírito. “O concreto e a unidade subsistem, mas concebidos segundo o espírito, independentemente do sensível. A ideia libertou-se” (70), e não tem já mais de estar submetida à forma. Desde esse momento a ideia só existe no espírito; se chega ao ponto no qual o espiritual vira o oposto do sensível e o belo não está já no corpo humano. O conteúdo que era a concretização na união entre ideia e forma toma um caráter absoluto ao ser o próprio espírito.

A arte romântica é a interiorização do simbolismo “se a unidade da natureza divina e da natureza humana deixa de ser uma unidade direta e *imediata* para se tornar uma unidade *consciente*, já não é o sensível e o corporal, representados pela forma humana, mas sim a interioridade consciente de si própria que aparece, agora, como o conteúdo verdadeiramente real da arte” (71). Enquanto na arte simbólica a natureza divina adquire formas monstruosas e colossais, na arte romântica a divindade é factível de ser representada na forma humana. Mas isto aqui ao ser feito de forma consciente, ultrapassa a barreira material e é lá quando o conteúdo é exprimido pelo espírito.

O triunfo do dentro sobre o fora é evidente por causa da indiferença com o sensível. Hegel termina a primeira parte do capítulo *Plano Geral da Estética* com uma súmula nada irrisória “A arte simbólica ainda procura o ideal, a arte clássica atingiu-o e a romântica ultrapassou-o” (Hegel, 1988, 73). A beleza inexistente da arte simbólica tomou forma no corpo humano e na perfeita adequação da ideia com a forma que criou um conteúdo ótimo, mas foi transcendida quando o conteúdo não importou mais com tal adequação e terminou por se conjugar à perfeição com o espírito.

Assim como outros filósofos já citados, Hegel distingue também dois tipos do belo: o artístico e o natural. No princípio parece que o belo natural é superior, e que o mérito da arte está em aproximar suas criações do belo natural. No entanto, só o belo artístico é um produto do espírito e é neste sentido onde se faz superior. “Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza” (3), porque até a pior das ideias participa do espírito do homem, do seu pensamento e da sua razão. E para iniciar seu estudo sobre o belo, chega ao seguinte “Basta-me, por agora, afastar a acusação de arbitrariedade ao determinar que só é belo o que possui expressão artística, o que é criação do espírito, e que só enquanto relacionado com o espírito, ao natural se pode atribuir a beleza” (4). Hegel está se referindo ao espírito subjetivo, que é o pensamento ou a razão, e ao espírito absoluto manifestado nos produtos da arte; trata-se do modo em que a beleza da natureza é tirada e apresentada como inferior ao carecer de alguma consciência e intenção. Além disso, é uma reviravolta à ideia clássica platônica na qual a arte é uma imitação da natureza. Desde o olhar hegeliano se a natureza carece de beleza, quando a arte a imita perderia sua qualidade artística e o belo não existiria no mundo.

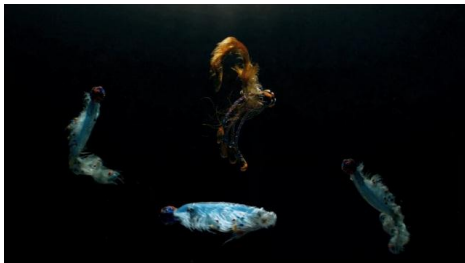
Aquilo que começou sendo uma aparente grande diferença entre Kant e Hegel no qual o objeto perde importância, se desmancha quando o segundo chega à sua análise do belo na arte romântica. É claro agora que para os dois a materialidade da obra passa num segundo plano. Mas enquanto para Kant existe uma subjetividade universal que levará os observadores a experimentar o belo, para Hegel é graças ao espírito que o ser humano vai consegui-lo. E se para Kant é importante que o juízo se construa por meio daquele desinteresse, hiper-interesse, Hegel acha necessários os conceitos elaborados pelo processo concreto da união entre ideia e forma.

O fato de Hegel achar a arte cristã representante apropriada da arte romântica, não é sinônimo de ela ser a única arte que apresenta a característica de ultrapassar o ideal. O belo já passou do objeto para o sujeito (universal) e daí chegou ao espírito.

Só se você quiser...

Arte. Às vezes me perguntou o que acharia uma grande personalidade como Hegel de algumas manifestações artísticas contemporâneas. Por exemplo, o vídeo-arte de Andrew Thomas Huang, que mistura performance com efeitos digitais. [Solipsist](#), de 2012, apresenta duas mulheres magras sentadas de costas sobre um cubo cinza, num chão cinza e um fundo preto. As mulheres estão vestidas com uma roupa tipo maiô de cor laranja. Parecem adormecidas. Uma música muito simples começa, elas levantam os braços perpendicularmente ao corpo até a altura do ombro, as mãos se batem e numa carícia a mão de uma se desloca sobre o braço da outra deixando um rasto de cores na

8 *Solipsist* (Fotogramas). Andrew Thomas Huang.



pele. Começa depois um

Fonte: <http://vimeo.com/37848135>

movimento ondulatório adiante atrás adiante atrás no qual os troncos se mexem acompanhados da música. Às vezes os olhos abertos, às vezes fechados, uma textura marrom linear, cilíndrica, delgada e aveludada recorre seus corpos com vida própria. A textura cresce, engrossa, e mais fios aparecem com novas cores e penas e pedaços de panos mais coloridos ainda. Tem estruturas frutais. Parecem vermes com o passo do tempo e da dança das mulheres. Penas nascem entre seus cabelos. Anêmonas saem sobre os vermes e tais objetos artificiosos engrandecem tanto que viram uma planta grande que se apodera dos corpos das mulheres, de seus braços e finalmente de suas cabeças e rostos.

O ambiente que foi seco é agora aquático. A luz zenital que iluminava as mulheres desaparece; umas figuras tubulares com pêlos longos azuis são os personagens principais. Têm cabeças esféricas. Passivas e ativas se mexem e seus corpos produzem uma luz e tremem fazendo um barulhinho. Uns entes similares mais complexos chegam. Tubulares e peludos mesmo, mas marrons, com cauda e quatro tentáculos ou patas. A princípio parecem amedrontar aos azuis, mas depois se unem pelas caudas, dançam ou brincam ou brigam, copulam. Iluminam-se seus corpos e de repente há muitas formas dessas, dezenas, dúzias, centenas, um milhar?

E do fundo da água achamo-nos na frente do mar, numa praia noturna. Em um ângulo frontal vemos horizontalmente dois homens caminhar na distância. Bermuda laranja e suspensório aveludado com enfeites. Os homens se cruzam e num primeiro plano vemos o rosto de um deles, pintado em círculos concêntricos azul, preto, vermelho, branco, laranja, preto, azul claro, rosa e uma seta azul escuro no nariz. Sobre algumas destas cores tem enfeites de fios brancos, laranjas e vermelhos. O nariz está rodeado por rosa. O rosto se aproxima até lograr um close-up. Os homens, loiros, fecham os olhos e começam a se “desareiar” desde o nariz. Um buraco começa se afundar. Nos seus estômagos, enfeitados com um círculo de cores similares, acontece o mesmo. O buraco da cara sai pela parte traseira da cabeça. O buraco do estômago pelas costas. Os homens estão afastados alguns metros e a areia que sai de suas cabeças voa horizontalmente se procurando. Os planos mudam e vemos como as caras e os estômagos se “desareiam”. Cada vez menores, a areia da cabeça termina e os homens perdem este apêndice. A areia voadora que foi ao encontro da outra se junta com ela na metade do caminho entre os dois homens. O mundo inteiro começa com o processo de “desareamento”: as mulheres do princípio, sentadas e cobertas pelas estruturas como vermes artificiosos; as figuras tubulares azuis e marrons se “desareiam” no meio da cópula. O processo é lento, mas seguro. Tudo explode, homens, copuladores e mulheres dormentes. Tudo feito de areia retorna ao seu estado primário, num contexto onde só a mente existe e a suposta realidade que vivemos está só na mente. *Solipsist* é uma amostra de vídeo arte contemporânea feito com a técnica do slow motion, performance e efeitos digitais.

Na tentativa de fazer a análise à luz desta teoria teríamos de descartar de entrada a arte clássica vista por Hegel, pois é claro que qualquer possível conteúdo da obra não fica só na beleza do corpo humano. Assim, acharia ele tais bichos artificiais perto do monstruoso, do colossal, se a ideia e a forma não se correspondem, e o conteúdo não consegue ser exprimido pela forma? Faria esta obra parte da arte simbólica? Ou estaria mais do lado da arte romântica? Uma obra com tal título que nos leva a pensar em que o mundo de fora só existe na mente, único ente factível da existência, leva-nos a que qualquer possibilidade material seja rejeitada. No entanto, tal ideia é uma clara justificativa para aquilo acontecido no vídeo. Tais passagens são possíveis porque só acontecem na mente de alguém, tal loucura do desareamento é factível na imaginação e, agora, na arte. De certo modo, até se poderia achar que a ideia e a forma ultrapassam o material, portanto o conteúdo consegue um carácter absoluto no espírito. Mas será isso verdade quando um dos pontos importantes da arte romântica é que procura se erguer a um nível superior onde a beleza humana é representação da divindade? É em *Solipsist* o corpo das mulheres e dos homens o fato mais importante como para eles representarem alguma divindade? O que acontece com os seres monstruosos e o seu crescimento nos corpos das mulheres, o que com a dança copulativa das figuras, o que com os homens enfeitados que marcam o início do desareamento desse mundo? Qualquer possibilidade desta obra de Huang ser ajuizada com o belo hegeliano poderia dar errado, ser um equívoco. Quiçá a única certeza fica no fato de compreender que uma teoria tão complexa como a de Hegel, que apresenta vários pontos de crise em relação com os conceitos de épocas passadas distantes e recentes, é ainda insuficiente para julgar o belo em cada época. Isso aí é já um jeito de mostrar que uma nova crise entra em jogo no belo e que por ora precisamos avançar mais.

1.5. A natureza não faz arte nem corpos perceptivos

1.5.1. Negação da natureza, da empiria e do cânone

Século V e VI AEC, séculos III, XIII, XVIII e XIX, e agora o século XX. O conceito do belo pode ser até bem mais velho do que isso e ainda se fala dele. O belo já foi Rainha e

Prostituta, foi a Messalina que já esteve na boca dos mais grandes e daqueles que ninguém conhece. Dormiu como um Dom Juan na cama dos poetas, dos pintores pobres, dos escultores ricos. Levou os copos cheios de vinho aos músicos, aos atores, aos pichadores. Roubou o sono a dançarinos, a arquitetos, a artistas visuais. Depois tirou seu véu e o mundo inteiro descobriu que o belo sempre foi um sem vergonha, que não só libou doces licores das bocas dos artistas, mas das artistas também. Perdeu seu gênero, ganhou todos os sexos ou nunca teve nenhum. Deixou fora sua qualidade de substantivo e se foi errante para designar, qualificar e se conjugar: nome, adjetivo, advérbio e verbo. Não se importou mais com o número e quando tinha vontade era singular, às vezes plural. Viveu na natureza e depois foi embora, morou no objeto e também saiu dele, ficou um tempo no sujeito, se universalizou, foi abstrato e concreto; até que foi morto. Hegel cantou sem pena seu óbito e Theodor Adorno confirmou que não existia. Mas o belo é trapaceiro, é enganosa, é espertinh@ e é imortal. Teve quem matasse ele, comesse de seu corpo e fosse embora. O belo, como uma fênix, pegou seus ossos, os restos da sua carne feita cinzas e se compôs como o corpo de sempre, aquele que tem formas infinitas, aquele que está mudando sempre, aquele que os seres humanos acham ver ontem, hoje e amanhã; aquele que está se superando com cada época, com cada século e com cada geração.

É no século XX que o belo vai ser mais duramente questionado pelos artistas que integram os ismos e as vanguardas, pelas guerras que devastam culturas e pensamentos, pelas novas tecnologias e as misturas que causariam uma crise cardíaca a Platão; pela abertura aos pensamentos de culturas esquecidas ou ignoradas, pelos filósofos que nos fazem levar em conta que o belo está rindo do mundo e das artes e que ainda vai errante pelos caminhos. Neste século, hoje passado, nasce em 1903, na cidade de Frankfurt am Main, Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno. Este alemão consolidará uma *Teoria Estética* perto de 1968, bem mais complexa e crítica. É ele quem começa seu texto revelando “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência” (2008, 11). Depois de duas guerras mundiais e do acontecido com os *Ready-Made* de Marcel Duchamp, e as apropriações de Andy Warhol, é claro que as teorias sobre o belo e a arte produzidas no decurso da história não se ajustam às produções novas que levaram muitos críticos a desconsiderá-las como arte. Adorno até chega a fazer uma afirmação enganosa: “Também

por causa do belo não há mais belo: o belo deixou de existir” (88). O belo ainda existe, mas o assunto aqui acontece porque ele acha que no belo governa a negatividade, e não é mais o conceito que avaliava *per se* aquilo considerado como tal. Muito tempo passou para que os filósofos exprimissem a feiura. Tudo quanto existia era belo e o feio era só seu oposto, que tinha de ser tirado e apagado; interdito nas Repúblicas e nos grandes Salões de Artistas.

Mas Adorno tem certeza de que “De certo modo, o belo surgiu do feio mais do que ao contrário” (84) e recorre a um relevo dórico, que pertenceu ao templo grego de Selinonte, no museu de Palermo, onde Pégaso nasce do sangue da cabeça cortada de Medusa. Não é só que o belo não consiga viver sem seu oposto, mas nasce dele. E é claro que aqui o oposto do belo é o feio, e não a materialidade à qual lhe foi tirada toda importância por Kant e Hegel. Adorno, então, acha desnecessário ver na natureza material da obra de arte um oposto, e afirma ser melhor compreender o todo como produto do devir do conteúdo. E isso porque “A imagem do belo, enquanto imagem do uno e do diverso, surge com a emancipação da angústia perante a totalidade esmagadora e a opacidade da natureza” (85). Este é um dos pontos da nova crise do belo, a volta do material como parte importante e constituinte no belo artístico que tem de se afastar da natureza terrível, feia e angustiante; o belo se liberta da natureza e ganha seu lugar.

A negatividade do belo é clara no fato de que uma obra de arte vira bela negando a existência de tudo quanto é natural. Tal aparente contradição se desfaz quando o espírito só deixa passar da natureza o que ele achou preciso e que se assemelha ao que a obra necessita para ser bela. Nesse processo aquilo que fazia parte da natureza perde esta qualidade porque ao virar obra de arte, não fica mais nesse fora assustador, foi transformada pelo espírito. O belo na obra de arte nasce do feio natural, mas se eleva e rejeita aquilo que lhe deu vida. Esta atitude fugidia é, na verdade, uma tentativa de se proteger embaixo do céu da ordem. O natural carece dele, o pavor é produto do monstruoso da natureza. Adorno lembra os dramas de Eurípides nos quais o horror das violências míticas está representado por demônios. Lá acontece uma transformação de monstros informes que vão se humanizando até virar centauros, minotauros e sátiros. É o monstro em direção ao humano. Nessas figuras humanizadas começa a se estabelecer a ordem que vai se entronizar; elas estarão o tempo todo lembrando ao belo de sua existência negada e de sua

fragilidade. E este constante sofrimento por causa do medo frente à natureza, frente ao feio, leva o belo a se colocar na frente da morte, “O belo não fala apenas [...] enquanto emissário da morte, mas assemelha-se em si, como processo” (Adorno, 2008, 87). É uma pulsão da morte inerente aos organismos vivos, uma vontade oculta por voltar no estado inorgânico. O belo vive com essa tensão e faz da morte um fado latente: mesmo que o horror da natureza esteja o tempo todo conspirando.

O belo para Adorno não repudia nem a forma nem a materialidade, mas “desloca-se para a totalidade dinâmica da obra e prolonga, em semelhante emancipação crescente da particularidade, a formalização, mas estreita-se também ao difuso” (87). Adorno ainda não fala do que seria essa totalidade dinâmica, mas o fato do belo estar não só na forma, nem na ideia, nem em um subjetivo universal, faz dele algo extenso que transcende o *imago* e faz da fidelidade na imagem uma causa que desde o começo é o próprio avesso do belo. Eis mais uma vez a volta à negatividade da arte que implica duas negações: da natureza que lhe dá origem e do fato de se encontrar em algum lugar específico na obra de arte.

Mais adiante Adorno vai questionar duramente o apagamento do belo natural por parte da Ilustração: “O belo natural desapareceu da estética através da dominação crescente do conceito de liberdade e de dignidade humana inaugurado por Kant, conseqüentemente só transplantado para a estética de Schiller e Hegel, conceito este segundo o qual nada no mundo se deve respeitar a não ser o que o sujeito autônomo a si mesmo deve” (101). Esta ideia se alinha com o que Adorno, com Horkheimer, expôs na *Dialética do Iluminismo*: acontece no fundo uma desumanização na tentativa de tudo humanizar, de tudo racionalizar. Por mais humano que se tente exprimir, sobrevém uma mecanização dos processos em todos os níveis: político, econômico, humano... As artes não são a exceção. Contudo, não é que tal suposto excesso de racionalização leve as artes a serem feitas de modo mecânico ou repetitivo; não existe uma fórmula que permita aos artistas fazer suas obras do modo correto. Mas as avaliações são feitas com os parâmetros que certas elites estabelecem segundo suas ideologias, e dentre delas, no Iluminismo, a natureza não tem possibilidade.

O Iluminismo foi uma tentativa de liberdade que ao mesmo tempo condenava a liberdade; só os artifícios, o feito pelo homem, pode alcançar a categoria de belo. É assim

que, segundo Adorno, no “século XVIII, a arte tornou-se arena do verdadeiro, do belo e do bom” (2008, 102), ideia difícil já que o belo estava ora num subjetivo universal, ora num conteúdo que se adequava com o espírito para adquirir a plenitude. Trata-se da desnaturalização da arte. No entanto, Adorno tira o problema da luta entre o belo kantiano e o hegeliano e o leva a um plano que questiona o local onde os dois se relacionam. É evidente que a experiência frente à natureza é referida como fenômeno, como objeto que se percebe sensivelmente. “Tal como a experiência artística, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens” (106), e as duas experiências estéticas têm de ser mediadas pelo sensitivo do ser humano. A partir disso a diferença entre o natural e o artístico não é já incomensurável e a experiência que mulheres e homens têm sobre cada uma delas, é só possível por meio dos sentidos.

Finalmente, lembremos o começo da *Teoria Estética*: “tudo o que se diz respeito à arte não é mais evidente”. No século XX se apresenta uma série de revoluções na arte que apagam as categorias e os cânones sobre os quais tinham sido construídas. Acha-se que a arte e os artistas vão poder curtir e usufruir dessa liberdade, mas, lembremos, trata-se de uma liberdade condicionada que repele o mundo empírico. Nessa rejeição se reconhece a sua necessidade, é uma típica brincadeira de criança onde ao se afastar de um objeto, procura-se logo estar de novo à sua vista para a sua subsistência. Uma dupla negatividade está presente: a negação da empiria, cuja vitalidade é necessária para ter sempre um ponto de referência do qual se afastar; e a necessidade de um elemento que coíba o desejo sempiterno de liberdade, ou do contrário a liberdade será anulada ao não ter um limite que ultrapassar. Sem cânone não há transgressão nenhuma.

E ainda que o objetivo da arte seja sempre se ultrapassar e se superar, ela se nega a ser definida por causa da sua constante mudança histórica. Por isso “A crença segundo a qual as primeiras obras de arte são as mais elevadas e as mais puras é romantismo tardio” (Adorno, 2008, 13); é um equívoco tentar enquadrar a arte dentro de uma única identidade que funcione para cada tempo. As tentativas de ler as performances e as peças de dança contemporânea à luz do pensamento hegeliano, aquiniano ou aristotélico, facilmente podem cair no vazio. Os contextos tanto dessas artes quanto dessas teorias podem apresentar sérias dificuldades para se concatenar. Mas evitando qualquer exagero, as

performances de Marina Abramovic, por exemplo, podem resultar inadequadas ante a teoria de Adorno embora seja possível achar entre elas alguma contemporaneidade.

No entanto, é claro que “A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se” (14). Tal enunciado aponta tanto para a teoria estética quanto para as obras de arte. O que seria do conceito do belo sem a ideia de harmonia e ordem aristotélica, ou sem a relação com a glória de Deus aquiniana, ou sem o subjetivo universal kantiano? Seguramente, ainda assim o belo teria sido conceitualizado e, como Jorge Luis Borges fantasiaria em *El Inmortal* a respeito da origem da *Odisseia*, se não tivessem sido estes filósofos os que chegaram nessas definições, outros teriam chegado a resultados, se não iguais, parecidos. Mais ainda, mesmo que nenhum outro filósofo tivesse concluído o que os nossos já concluíram, outras teorias teriam dado vida a outro belo. Mas pouco interessa o anterior, importa a necessidade da história do belo e da estética para conseguir se desenvolver do jeito que se desenvolveu.

E uma última negatividade “O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém” (Adorno, 2008, 14). A arte se define em relação ao que ela não é, porque ela adquire forma a partir daquilo do qual quer se distanciar. O cânone não é o outro, e esse outro pode ser imenso. Uma obra nova virá e começará o caminho dessa liberdade da arte com o preceito de se superar, ultrapassar o cânone modificando suas regras e virando cânone de novo. Uma nova obra será tudo aquilo que o cânone não é, de novo o transgredirá e conseguirá o patamar do que seria uma novidade que fará do cânone o mais recente ídolo a derrubar. E assim até o infinito, a arte se define pelo que não é e sempre está a se superar sem piedade. Eis o lugar onde Adorno deixa o belo, a arte e a estética.

A teoria estética de Adorno está enquadrada em negações que marcam uma nova crise do belo. Negação da natureza, da empiria, do cânone, dela mesma. Em geral, a complexidade da arte se define pelo que ela não é. Hoje talvez este tipo de ideias possa ser comum, mas foi Adorno quem primeiro o conceitualizou desse modo. A arte é artificial, não é mais a imitação da natureza nem dos homens e mulheres, é obra do ser humano e para isso tem de se afastar das regras e de seu mundo referencial. Tudo fica fora da obra de arte,

do belo, que se constitui como tal fazendo sua própria morada com muitas janelas pelas quais entram muitas coisas de fora, mas com saídas restritas que só apresentam para o exterior algo uno e diferenciado impossível de ser comparado. A arte até se nega a si mesma. Eis sua condena: no meio dessa liberdade iluminista aparentemente total que lhe permite tomar elementos do exterior, tem a obrigação de se superar o tempo todo. Além do mais, é a arte um ente medroso que tem de se cuidar para não ser transgredida por tudo aquilo que está fora e se considera seu oposto. Passa a vida num constante sofrimento que fica à beira da morte.

E depois de afastar o belo do objeto, Adorno acha oportuna a matéria, mas como extrair o belo da obra se o objeto não existisse? O belo já não está mais nem na subjetividade nem no espírito, mas seu conteúdo implica uma conjugação perfeita de cada um desses componentes. Toda a importância do belo está em um conteúdo que é produto do devir da obra de arte.

Finalmente, Adorno insiste em que a arte anterior não é melhor do que a da sua época. Não existe isso. O que a arte e o belo são hoje é produto de cada um dos passos dados pelas épocas, as culturas, as tradições e as teorias que se forjaram no decurso da história. Mais um ponto vital na crise da beleza por vontade deste filósofo que dedicou uma parte de seu pensamento a definir o feio como ninguém fez até seu tempo. Mas, como já se fez antes neste capítulo, vocês leitores terão de esperar, ou pular, até a página 271, no capítulo final, para conhecer isto.

1.5.2. O corpo perceptivo

B.B. King toca seu violão “Lucille” e eu me sinto desfalecer. Perco a força porque as notas saem do meu computador e por dois segundos, trinta ou cem, eu não consigo fazer nada. É um doce desânimo que não me cansa, mas me faz fechar os olhos para só escutar a música e compreender algo como “[Rock me baby](#)” no meio desse ritmo *blues* que chega ao espírito para que conheça que o mundo de fora não é tal, que está dentro também, que eu o sinto no arrepiar da pele quando B.B. King berra e canta com sua voz rouca. É como se eu não estivesse aqui, na cadeira, neste espaço que ocupo feliz. É como se eu estivesse em

outro lugar, em meio ao público, na frente do B.B. King, até penso sentir o clima de lá, diferente ao quentinho este do princípio do outono porto-alegrense. Eu, na verdade, não compreendo muito da letra da música em inglês. Mas consigo perceber um diálogo entre violões que é às vezes uma briga, às vezes um arrulho, às vezes nada porque é como se tal beleza me fizesse perder a consciência e, de repente, ignorar o sentimento do belo para atingir o sublime. Mas não é possível porque a música dos violões em ritmo de blues não me levam ao medo. Não há terror nunca, só um estado prazeroso que sinto na carne, que sinto em cada parte do meu corpo, nas mãos e nos pés. Nos braços, nas pernas, no tronco e sinto pela coluna uma corrente de energia que chega a minha cabeça e fica cheia daquilo que acho belo e tenho de abrir os olhos: ¡Diantre! ¡Lo bello puede sentirse en el cuerpo! Exclamo, e poucos segundos depois escuto os berros das pessoas que ovacionam o B.B. King; eu sorrio e o vídeo na internet acaba.

Não duvido quando Platão e Aquino falavam que o belo era para experimentar com a vista e o ouvido, mas o que acontece quando eu consigo senti-lo no corpo? Quando isso que

9 Vermelho Pungente, Fernando Limberger.



Fonte: W. Julián Aldana.

escuto se transforma em outra coisa física que se sente no corpo? Por que às vezes quando estou na frente de, por exemplo, uma obra como *Vermelho Pungente*, de Fernando Limberger, na 8ª Bienal do Mercosul, 2011, tal instalação me faz sentir que eu sou parte integrante da obra e de novo experimento sensações no corpo? Por que essa areia cor de fúcsia, essa caixa gigante de madeira preta que não tem entradas, essa árvore tão verde, me fazem passar de um simples observador a

formar parte da obra, formar parte do belo daquilo que, de novo, é para experimentar no corpo? Platão seguramente me explicaria como eu me deixei levar pelo sensorial e perdi a noção do belo. Assim também me falaria Kant, que eu perdi a possibilidade de experimentar o gosto da razão e fiquei no gosto sensível, nessa beleza que não é verdadeira.

Mas Maurice Merleau-Ponty talvez pensasse que eu não estou errado, nem experimentando uma falsa beleza, mas que estou percebendo a obra de arte e fazendo parte do mundo. Desde sua tentativa por reumanizar a visão do mundo e desde sua fenomenologia da percepção vai chamar a atenção para a forma de perceber os objetos, processo no qual o organismo todo é que consegue a mais vívida experimentação. Para ele o corpo constitui a inserção da consciência no mundo e a linguagem é seu instrumento.

Merleau-Ponty recorre à fenomenologia, fundada por Edmund Husserl no princípio do século XX, por se tratar de um projeto filosófico e metodológico que pretende descrever o sentido do mundo antes de toda atividade filosófica. Para Merleau-Ponty “... la experiencia primordial u originaria representa un momento privilegiado de la manifestación de la verdad, en cuanto que todavía no ha sido desvirtuada por el pensamiento objetivador” (Bech, 2005, 11). Será primordial que o sujeito adote uma atitude natural na qual é necessário se afastar dos juízos para chegar finalmente no fenomenológico, no conteúdo da consciência e no ato com que o conteúdo é expresso. Para ele, a existência é a experiência da percepção, por tanto “se esfuerza por relativizar las dos reificaciones que implícitamente conlleva toda teoría: el sujeto y la cosa” (12). Significa isso que a percepção é um processo que implica um sujeito e uma coisa, onde sujeito e objeto, a coisa, estão implicados e são dependentes o um do outro para produzir sentido.

Merleau-Ponty sabe que “Trabajando sobre el cuerpo se descubre (dentro del cuerpo, dentro de nosotros mismos) algo inalcanzable para la misma razón, algo que la confronta con su propio límite y con su propia impotencia: la *insuperable pasividad del cuerpo mismo*” (17). Infere-se do anterior que corpo e razão não são a mesma coisa, mas o sujeito está constituído por corpo e consciência. O homem é consciência e corpo. Por isso, a relação entre consciência e corpo, entre homem e mundo, não é aquela sujeito-objeto, e sim o princípio onde o sujeito é o que percebe por meio do corpo. O corpo não é só um objeto, é o ponto de vista sobre o mundo e é aquilo que se situa nele. Eis o princípio de toda percepção. Além disso, superar a “passividade do corpo”, desde o olhar merleaupontiano, é possível não desde a idealidade proposta pelos filósofos gregos, mas pela interação do corpo com o mundo. Trata-se de um indivíduo que constrói sua humanidade através da percepção que o corpo lhe permite, e cujo resultado é uma realidade significativa.

Isso acontece porque “A principal característica da consciência perceptiva é a sua encarnação” (Ferraz, 2006, 81), o que implica que por meio do corpo o conhecimento é agora percebido com os sentidos. O mundo é cheirado, visto, ouvido, gostado e tateado; a partir disso a consciência não é só conceitual, ou os conceitos estão conformados pela experiência, que ao ser física assigna ao corpo um lugar importante e único na percepção. “O corpo demarca, por meio de um sistema de equivalências entre sua amplitude perceptivo-motora e os dados sensíveis, os limites da experiência” (83). O mundo, não é o que está fora além do corpo, é aquilo que o ser humano percebe e vive na experiência, relacionando-se com ele e com os outros através do corpo.

No *O Olho e o Espírito*, de 1964, Merleau-Ponty parte da percepção para se aproximar da obra de arte. Toma principalmente exemplos da pintura, mas tem ideias que podem ser estendidas às outras artes e até ao conceito de belo. Neste texto cita Bernard Berenson que acredita que a pintura evoca valores táteis. No entanto, Merleau-Ponty afirma que a pintura não evoca nada e é mais o inverso, “dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de 'sentido muscular' para ter a voluminosidade do mundo” (Merleau-Ponty, 2004, 20). Ele lembra que a pintura toma do lençol do sentido bruto aquilo quanto precisa para se fazer arte. O lençol é a natureza e o sentido bruto é aquela falta de vontade do homem cotidiano para apreciar o que está lá. Por isso, o que a pintura faz é pôr em evidência o mundo, mas ainda sem ser só o mundo. Mas isto aqui parece muito despersonalizado e falta ao que realmente acontece. O pintor, que é um sujeito perceptível, empresta seu corpo ao mundo para transformá-lo em obra de arte, é uma forma de transubstanciação só possível como corpo operante e atual que não é só um feixe de funções, mas entrelaçado de visão e de movimento (Merleau-Ponty, 2004, 16). Já sabemos que o ser humano para ele é consciência e corpo que se situa no mundo e se move, adquire o caráter de sujeito que percebe e é capaz de levar a uma obra o mundo percebido; é um corpo que faz parte do mundo e conta algo sobre ele.

Nesse contar o mundo por meio das obras de arte, o artista põe ao alcance o que está afastado e até mesmo o que não existe no mundo referencial. Ao olhar lhe é permitido se apropriar daquilo que o artista cria. A partir disso o resto do corpo experimenta e faz sensível o mundo sem a obrigatoriedade só do sentido muscular.

É importante levar em conta que o corpo, o indivíduo, tem um passado, terá um futuro e vive no presente. É tudo isso que faz com que a experiência sensível por meio do corpo se experimente da maneira como acontece. Ao entrar em contato com aquilo que vê, o sujeito mantém as coisas em volta de si e virarão um anexo ou uma prolongação do corpo. É por isso que a humanidade está na consciência e no corpo; as coisas estão incrustadas nele ao ponto que se “esse corpo não se refletiria, não se sentiria, esse corpo quase adamantino, que não seria inteiramente carne, tampouco seria o corpo de um homem, e não haveria humanidade (17). Além disso, Merleau-Ponty sabe que as coisas e o corpo estão feitas do mesmo tecido; quando o corpo usa a visão, as coisas de fora existem em relação ao corpo. É quando se acredita nas palavras de Cezanne: a natureza está no corpo (17). Passamos de uma natureza que era imitada na Grécia antiga, a uma natureza que depois de ser rejeitada na Ilustração, está agora no corpo. Passamos do belo que era imitado, ao belo que está dentro do corpo.

Na perspectiva da percepção da pintura e do mundo na pintura, o corpo experimenta com os olhos. Sabemos que o mundo não é arte ainda, que o mundo não é quadro, assim “o olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera...” (19). Mas é uma transformação que a percepção facilita por meio do exercício de aprender vendo. O olho não é mais um órgão de carne com terminações nervosas que percebe a luz e as cores. Por causa da experiência e de aprender vendo, o olho virou um órgão que tem a capacidade de ver além do que enxerga. Quer dizer que, por exemplo, quando está na frente do quadro olha nele, vagueia nas formas, nas cores e nas linhas e termina olhando mais do que o quadro contém. O importante aqui é o fato dos olhos não ficarem só no quadro, mas olhar bem mais longe, tornando evidente por meio do corpo a importância da humanidade que está também na consciência e no conhecimento.

Mais adiante, Merleau-Ponty discute sobre o reflexo que é parecido com a própria coisa e age de jeito similar a ela sobre os olhos. Gera-se uma percepção sem objeto que não afeta nossa ideia do mundo (2004, 24). A luz refletida, as cores, as linhas e as sombras desse reflexo não desvirtuam a ideia que o ser humano tem do mundo, mas ajudam a encontrar outras formas de compreender o que o eu pode ser. Ver a própria imagem no espelho, esse

reflexo, é entrar não só na imagem refletida, mas em tudo aquilo que eu tenho que seria difícil de perceber se o espelho não existisse. O espelho ajuda a humanizar a percepção e o mundo. “Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um “exterior” do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne” (25). E “imagem” para Merleau-Ponty não é um decalque nem uma cópia das coisas, é o interior do exterior e o exterior do interior; tal duplicidade que a percepção permite. Por isso a imagem aquela é outra forma de chegar ao fundo do que eu sou. No mundo da Ilustração tal reflexo só seria visto como o efeito mecânico das coisas, apagando toda possibilidade de encontrar no mundo que está fora do corpo, mesmo no reflexo, o outro sensível que investe na formação da própria humanidade.

Merleau-Ponty expõe que “não há visão sem pensamento. Mas não *basta* pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce ‘por ocasião’ do que acontece no corpo, é ‘excitada’ a pensar por ele” (30). O ser humano ao olhar o reflexo e ao sentir com o corpo não pode afastar o pensamento. No entanto, se é possível pensar em qualquer coisa, as mais das vezes tais pensamentos vão ser condicionados por aquilo que está na frente, e pelo conhecimento adquirido no decurso das experiências, porque a percepção é também um assunto teórico. Por isso é possível experimentar sensações diversas na frente da obra de arte: o belo, o sublime, a feiura, o medo, todas elas serão produto desse reflexo que é a obra de arte. Tais estados são experimentados pelo ser humano em corpo e consciência. E como o ser humano se situa no mundo desse lugar, conta o que experimenta, sendo o que experimenta, o ponto de referência e grau zero das vivências e das sensações que a percepção lhe permite.

Assim, o belo da obra de arte mais uma vez é uma sensação só possível através da percepção do corpo e da consciência; não está só na forma do objeto. Merleau-Ponty coincide com Cezanne e com os cubistas: “a forma externa, o envoltório, é segunda, derivada, não é o que faz que uma coisa tenha forma, sendo preciso romper essa casca de espaço...” (2004, 35-36). Todos eles se referem ao sentido da obra e às diversas interpretações no decurso da história, mas, neste caso, podemos transpor esse sentido para o belo, porque tanto o conteúdo quanto o belo que uma obra de arte pode conter não está

só na linha ou na forma ou na cor, mas no pensamento e no universo quando se juntam. Quer dizer, corpo e consciência frente à obra de arte são natureza e obra, são o mundo.

Finalmente, Merleau-Ponty chega a uma ideia com a qual seria expulso de qualquer República grega clássica “é um fato notável que um bom pintor também faça com frequência bom desenho e boa escultura. Não sendo os meios de expressão nem os gestos comparáveis, eis a prova de que há um sistema de equivalência, um *logos* das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas, uma apresentação sem conceito do Ser universal” (38). O fato de um artista desempenhar duas artes faria dele um sujeito que perde a noção da ordem e da harmonia no mundo platônico. Mas o importante aqui é que tal equivalência desse *logos* das linhas, luzes e cores torna possível a existência do belo e do conteúdo que o observador pode perceber ao ser corpo, consciência e mundo.

O fato da teoria de Maurice Merleau-Ponty não abordar claramente o conceito do belo, não é uma causa para rejeitá-la. Ele não define o que é o belo, mas dá para inferir a forma como o belo é experimentado pelo ser humano. Deste ponto de vista, para experimentar esta sensação, o corpo adquire uma importância capital que apenas tentou se desenvolver com Hume e Baumgarten. Por isso existe aqui um ponto novo na crise do belo. A maioria dos filósofos examinados neste capítulo se aproxima do belo a partir de olhares diferentes, mas advertem sempre sobre o perigo de se deixar levar pelo simples gosto sensível ou pelo excesso das sensações. Essa tentativa do belo racional foi construída em grande parte das conceituações da estética moderna e até contemporânea. Era uma vontade de gostar sem gostar ou de entrar em contato com uma beleza verdadeira para a qual o elemento primordial que nos permite “ser”, mesmo intelectualmente, tinha de ser apagado. O corpo foi a maior vítima na história do belo. O corpo foi interditado na percepção do belo, pois para ele não existia a possibilidade de intervir quando o espírito absoluto entrava na obra ou quando o subjetivo universal chegava ao patamar do gosto racional. Apagava-se o corpo, aquele “objeto” que na frente do belo não podia ser carne, nem sangue, nem nervo; só um estado racional ou espiritual que fica, na verdade, quase fora dele.

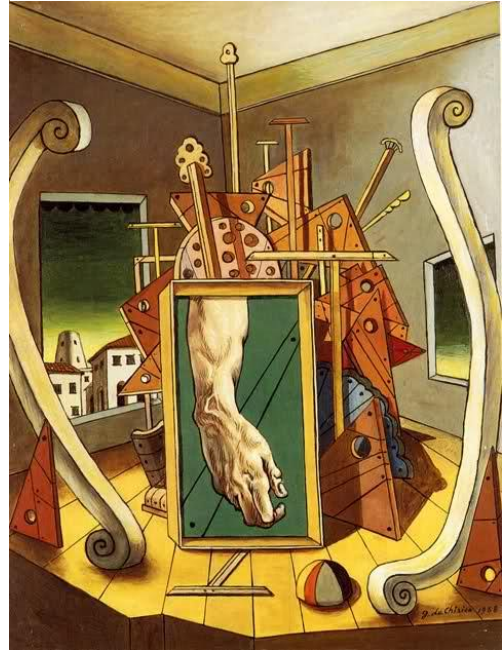
Por isso quando Merleau-Ponty, mediante a percepção, faz a conexão entre o corpo e a consciência para declinar o mundo como parte da humanidade, atinge um ponto capital na

crise ou no desenvolvimento da noção do belo que a conduz a um novo patamar. Eis o que veremos mais adiante.

Só se você quiser...

Naquele contar o mundo referido por Merleau-Ponty, as obras de arte são as que contam. O artista põe ao alcance o que está afastado e ainda o que no mundo referencial não existe, ao olhar lhe é permitido agora se apropriar daquilo e permite que o resto do corpo o viva e o faça sensível sem a obrigatoriedade só do sentido muscular. Na pintura *Interno metafísico com mano di David*, 1968, de Giorgio de Chirico, vemos o canto de um quarto. No fundo há duas janelas, a da esquerda permite ver uns trechos de prédios sob um céu verde; a da direita só céu. No centro do quarto tem mais uma pintura com uma mão, num fundo verde, que permite ver a musculatura e as veias e os dedos numa posição determinada. Atrás desse quadro há vários artefatos com formas geométricas, a maioria triangulares e outras ovaladas ou lineares. Na frente, ou mais perto segundo o observador, tem no chão meia bola de cores e, moldurando a imagem

**10 *Interno metafísico com mano di David.*
Giorgio de Chirico.**



Fonte: fondazionedechirico.org

do quadro da mão e as figuras geométricas, algo parecido com arcos de liras ou parênteses. A obra de de Chirico faz parte da Pintura metafísica que é exterior à temporalidade, negando o presente e a realidade natural e social. No entanto, esse ambiente metafísico, por mais improvável que pareça, pode ser experimentado pelo observador no corpo. Será muito difícil achá-lo na realidade, mas a vista entra nele, fazendo que o corpo seja finalmente quem tem a experiência da obra de arte e do belo. Merleau-Ponty neste texto não faz referencia nenhuma ao belo, mas sua teoria permite extrapolar as sensações do corpo em direção ao sentimento do belo.

O que fazer nesse momento se a tentativa frustrada de descarregar a água me impedia de sair? Eu tinha sorte de chegar cedo porque o ônibus escolar fazia uma rota curta. Eu era o primeiro a entrar na sala de professores toda manhã, vinte minutos antes da chegada do resto de professores. Ninguém para incomodar meu ritual matinal. Por isso entrava contente no banheiro unissex, fechava a porta e olhava meu reflexo no espelho. Dar dois passos, baixar a calça, fletir os joelhos, e finalmente pôr a bunda nua sobre o assento do vaso. Mais nada importava no mundo, a manhã era fria e eu estava lá “*haciendo mi gracia*¹⁰”. Quinze minutos passavam e eu, com a região intestinal ligeira, era o rei do mundo sentado no trono. Bem-vindo o tempo de fazer a limpeza e sair antes dos outros professores chegarem. Mas esse dia o azar entrou comigo ao banheiro: a água não desceu e minha oferenda ficou brincando de se afogar, mas sem vontade honesta de se perder no fundo do cano.

Fugir, foi o primeiro que veio à minha cabeça, não seria eu o responsável da bosta enfeitando e aromatizando o banheiro e daí ultrapassando à sala de professores, à reitoria e às salas de aula, ao estacionamento e ao bairro, à cidade, ao país, ao continente e finalmente ao mundo. Higienizei meu ânus, subi a calça e duvidei se iria sair porque minhas mãos estavam sujas: Tolo! No banheiro não havia água. Decidido a sair escutei as vozes de três professoras gargalhando e entrando à sala de professores. Com certeza, alguma delas teria vontade de entrar no banheiro, e com minhas fezes no vaso eu seria olhado com nojo. Não é minha culpa não ter água! Aleguei mentalmente a meu favor. Nisso chegaram mais

¹⁰ Hacer la gracia. “Fazer a graça” é uma forma vernácula de alguma população colombiana, quiçá só de alguns bogotanos, para se referir à defecação.

outros professores e a sala ficou lotada de tomadores de café se aprontando a começar mais um dia acadêmico.

A desesperação leva às pessoas a reagir de jeitos nunca antes imaginados. Quais eram minhas opções? Não podia fugir pela janela porque pular do segundo andar faria me fraturar uma perna e espalhar sangue pelo chão. Além disso, a investigação levaria os policiais a determinar que eu pulei da janela do banheiro e se não era uma tentativa de suicídio o que seria? Eu seria culpado pela cagada do banheiro e não faria sentido ter pulado. Melhor seria entupir o vaso de papel higiênico e a dejeção ficaria no fundo afogada por fim, sem sua feia cara escura e fedorenta. No entanto, o que pensaria a professora ou o professor que entrasse depois? Claro, que eu era um cara antiecologista que usava mais papel do que o necessário e como eu não tinha que pagar por isso desperdiçava sem consciência! E sem dúvida seria muito suspeito ver o vaso com uma bola enorme de papel higiênico todo grudado e úmido. No melhor dos casos, algum dos coordenadores me convocaria ao seu escritório para censurar minha atitude desrespeitosa e eu teria a obrigação de mentir ou confessar a verdade das fezes no fundo do vaso. Finalmente, achei que a solução seria tomar medidas drásticas. Sim, a pior. Nojenta, mas que limparia toda possibilidade de eu ser um cara sujo: pegar o excremento com as mãos, jogar no lixo e cobrir depois com papel. Elegante ficaria a água do vaso, um pouquinho amarelada só. Mas ninguém iria pensar que eu era um cara que esquece sua deposição no vaso sem me importar pela higidez dos outros. No entanto, de novo o problema era a impossibilidade de lavar as mãos.

A desesperação chegou quando os professores começaram a bater à porta. Tem alguém lá dentro? Uma voz de professora dizia. Tudo bem? Tem alguém doente aí dentro? Perguntava alguma voz masculina. E assim. Batiam e batiam até a chegada de Henry, o coordenador. Ele também perguntou, mas eu optei pelo silêncio. Eu não tinha como fugir. Ele foi embora para ligar ao Departamento de Consertos. Medidas desesperadas do meu pensamento me levaram a pensar em usar meu lenço, que por causa da minha rinite era já quase uma pedra e talvez isso fizesse de camada impermeável para minhas mãos não ficarem tão sujas com a água pútrida do vaso. Assim, eu poderia pôr minha oferenda fecal nele, guardar no bolso da jaqueta e sair airoso, mas com certeza precisaria do lenço para o resto do dia porque meu nariz, às vezes eu acho, se governa só. Em última instância, achei

oportuno tirar um sapato e enfiar as fezes numa meia. Poderia jogá-la fora pela janela e tudo bem. Ninguém saberia que meu pé esquerdo estava sem meia.

Ajoelhei-me para desamarrar o sapato, e um sorriso se marcou no meu rosto porque entendi que aquilo do *deus ex machina* acontece na vida dos seres humanos: a campainha do início de aulas se manifestou com esse som tão incômodo de todo dia, mas que dessa vez era uma verdadeira música redentora. Alguém bateu na porta uma última vez, mas todos os professores foram embora. Respirei profundo, contei trinta segundos e saí. Sorridente peguei minhas coisas da mesa e quando ia saindo da sala para dar aula, entrou o coordenador e Jorge, o zelador. Cumprimentei e fingindo nojo falei: Henry, é a coisa mais desagradável que eu já vi, hoje alguém deixou o banheiro feito uma completa porcaria.

Capítulo 2.

Categorias basilares

2.1. Crítica do materialismo pantomímico

Vários filósofos, artistas, escritores e críticos literários foram nomeados no decurso desta pesquisa, uns deles mais insolentes do que os outros, uns deles mais contestatários do que os outros, mas nenhum deles se masturbou nunca na praça pública ou nos jardins de Academo na Atenas, enquanto um grande homem de costas amplo falava sobre como o “verdadeiro” mundo se estabelece nas ideias. Mas tem alguém que possa ser filósofo e mesmo assim ser tão desvergonhado para executar a prática onanista à luz do dia num lugar público? Tem. E não era um cachorro ainda que se identificasse com o cão e morasse na rua em uma cuba velha de vinho; mesmo que levasse a barba hirsuta e sem cuidado nenhum e comesse alimentos crus. Um sujeito tão insolente que rejeitou o oferecimento de Alejandro, o Grande, de morar no seu palácio; e deu ao conceito aristotélico de *zoon politikon*¹¹ um significado além do social e político: tomou a ideia do animal (*zoon*) e viveu de forma cabal a animalidade inata no homem. Estou me referindo a Diógenes de Sinope, o filósofo cachorro, o filósofo cão: Diógenes, o cínico; o quínico, nesta pesquisa.

Diógenes nasceu no 412 A.E.C., Nesse momento Sócrates estava na última década de sua vida, Antístenes era um homem de 32 anos e Platão fazia 15 (Aristóteles só viria a nascer 28 anos depois). A cidade de Sínope, do lado do Mar Negro, foi a colônia grega que viu Diógenes nos seus primeiros anos. Logo foi desterrado por falsificar moedas na companhia de seu pai. Foi para Atenas e lá começaria desenvolver sua forma particular de viver, governada pelo autocontrole.

¹¹ Quando Aristóteles estabeleceu o conceito do *zoon politikon*, no seu livro 1 de Política, pensou no homem como um ente social no mesmo nível do animal. A maioria de animais estabelecem redes sociais o que facilita tanto suas funções reprodutoras quanto os aspectos de sobrevivência: caça, proteção, defesa, e mais outras. Mas o animal não chega ao carácter político que mulheres e homens atingem quando estabelecem comunidades; e é isso uma das maiores diferenças entre animais e seres humanos.

É sobre a figura deste homem quínico que Peter Sloterdijk desenvolve o materialismo pantomímico. Para melhor compreender este conceito é preciso lembrar o significado de materialismo, aquela doutrina filosófica que considera o carácter de toda realidade fundamentado no material ou corporal. O materialismo sustenta que qualquer realidade é de carácter material ou corporal. É verdade que existem diferentes tipos de materialismo (estoico, histórico, mecanicista...) com claras diferenças entre eles, mas todos reconhecem os corpos materiais como fundamento da realidade e causa de qualquer transformação, e isso acontece porque “Marx insiste no carácter material da existência humana e de sua relação com o mundo” (Ferrater Mora, 1968, 159)¹². Neste sentido, o materialismo pantomímico é aquele que para se representar usa as figuras e os gestos antes que as palavras: o corpo, que o indivíduo usa para se comunicar com o mundo. Diógenes nunca se preocupou por ter uma escola filosófica nem discípulos. Ele não escreveu livros nem tinha vontade de formar uma Academia, um Liceu, nem um Cinosarges mesmo. O que ele fazia era atuar, desempenhar sua função na sociedade segundo seu critério e aquilo que aprendeu com seu mestre Antístenes, mas criando um pensamento baseado na ação antes do que no discurso. Seus argumentos não estavam no diálogo, mas na prática. É por isso que de Diógenes só se conhecem anedotas, na maioria delas vemos um homem insolente com uma sabedoria prática. Por isso Michel Onfray, em *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*, cita a Goulet-Cazé, quem define ao homem de Sinope assim:

Tras la causticidad de Diógenes y su intención de provocar, percibimos una actitud filosófica seria, tal como puede haber sido la de Sócrates. Si se dedicó a hacer caer unas tras otras las máscaras de la vida civilizada y a oponer a la hipocresía en boga las costumbres del ‘perro’, ello se debe a que Diógenes creía que podía proponer a los hombres un camino que los condujera a la felicidad (2002, 32).

Seu modo grosseiro de comportamento é de fato uma atitude contra a sociedade que desde essa época já se desenvolvia no meio de aparências e arrogâncias. Morar na cuba, comer na rua, fazer a micção na Academia, se masturbar em público, defecar no meio de

¹² É importante não cair no engano fácil de conceber o materialismo como consumismo. Esse carácter materialista das pessoas que se preocupam demais pelos bens materiais e sua compulsiva neofilia não tem nada a ver com a atitude dos quínicos, até resulta oposta. No âmbito teórico já se usou, por exemplo, corporalismo ou fisicalismo, mas considero desnecessário o uso destas palavras; se o termo existe e seu significado é sólido, vocês, leitores, não terão jeito de se confundir, pelo simples ou pelo complexo, nem de extrapolar o materialismo que aqui refiro com algumas das doutrinas de Epicuro, Marx, Hobbes e mais outros.

uma conversa... são todas manifestações com as quais argumenta sua postura e demonstra aos homens que existem outros caminhos. Peter Sloterdijk, em *Crítica de la Razón Cínica*, afirma que Diógenes vivia honestamente a frase *Naturalia non sunt turpia*: tudo que é natural não é sujeira (2003, 240). Por isso, desde este olhar nada daquilo que pertence ao corpo, à Natureza, tem de envergonhar.

No nosso filósofo de Sinope teoria e práxis têm um vínculo real na sua filosofia (Sloterdijk, 2003, 249). O autocontrole e liberdade são dois elementos que ele soube conservar. Alguns estudiosos de sua vida acharam que ele torcia pela pobreza, mas segundo Sloterdijk, o que ele procurava era a liberdade. “No se trata de una dogmática de pobreza, aunque sí de un soltar falsos lastres que roban a uno la movilidad” (252). Os bens materiais facilmente fazem do homem um sujeito dependente, mas se Diógenes pudesse conservar sua liberdade e ainda preservar suas propriedades, não rejeitaria esse jeito de viver; Tudo que Diógenes tem na vida leva sempre no seu próprio corpo: um abrigo que pode usar no frio ou no calor, um bordão, uma pedra-pome, um palito dental, um copo de madeira e sandálias nos seus pés (250).

Diógenes era marginalizado pela sociedade e rejeitado por filósofos como Platão e Aristóteles, mas isso acontecia com a maioria daqueles que praticavam a filosofia “menor” do *cynós*, do *κύων*, *kyon*, cão, o cachorro. Antístenes, “o Verdadeiro Cão”, em palavras de Onfray, o pai deste quinismo e discípulo de Sócrates, erigiu fora da cidade seu lugar para suas lições: o Cinosarges. A lenda contada por Onfray é a seguinte: um sacrifício estava sendo oferecido a Hércules, o deus preferido dos quínicos, quando um cachorro branco apareceu e pegou o pedaço de carne e lutou por ele a dentadas com os homens. Eles interrogaram o oráculo para saber se era necessário sacrificar o cão e castigar a ofensa, mas aquele respondeu que tal atitude de rapina desafiante era merecedora de um templo (Onfray, 2009, 37). O Cinosarges ficava num morro do lado da cidade perto do cemitério. Nela assistiram homens excluídos da cidadania, os quais o orgulho grego rejeitava.

Tudo no nome dos quínicos é simbólico. Eles são cachorros sem dono, roem o laço até destruir, comem na praça pública sem se importar com a cerimônia de fazê-lo segundo horários e locais certos; preferem não serem escravos dos hábitos. Como o cachorro, os quínicos satisfaziam sua vontade sexual onde for que ela chegasse, na praça ou no mato,

com companhia ou sem ela. Até é fama que Hiparquia, única mulher quínica da época, fazia sexo com Crates, outro cínico, no lugar onde a vontade chegava neles. O quínico grunhe a tudo quanto quer oprimir sua ideia de virtude: tudo aquilo oposto à autonomia e à liberdade. Ele acha que a função do filósofo é rejeitar os obstáculos sociais que induzem à criação de virtudes que tiram a nobreza do espírito (43). Não de graça Platão chamou Diógenes de “Sócrates furioso”, reconhece nele um pensamento filosófico enchido de virtude, mas grotesco e tão material como ele rejeita.

Com a ascensão do Iluminismo o cinismo tem um segundo momento cuja insolência muda de lugar e começa a jogar em outro time. É por isso que é necessário diferenciar entre quínismo e cinismo. O quínismo é um vestígio, um resto presente só em algumas pessoas que encaram a vida com uma atitude parecida com a de Diógenes, mas com alguma adequação à época às quais pertencem. Falarei posteriormente deste conceito. O cinismo, em troca, corresponde-se com indivíduos cuja insolência está baseada em ideologias maniqueístas, que inclusive acham que estão na rota certa, apesar de saber que por trás de seu pensamento há erros e mentiras. “Alguém tem de se sacrificar, mas nós não seremos”: é o sussurro que ecoa nas cabeças dos cínicos.

El medio ambiente en el que se desarrolla el cinismo de la nueva época se encuentra tanto en la cultura urbana como en la esfera cortesana. Ambas son la matriz de un realismo perverso del que los hombres aprenden la mordaz sonrisa de una inmoralidad abierta. [Se trata de] una radical ironización de la ética y de las conveniencias sociales; algo así como si las leyes generales sólo existieran para los tontos (Sloterdijk, 2003, 38).

O que é bom, o que está certo, o jeito correto de se comportar na sociedade é muitas vezes produto daquilo que a sociedade estabeleceu, não sempre considerando o bem-estar comum, mas de uns poucos: daqueles que têm o poder de fazer as leis e dispor das condições dos outros. Prisão domiciliar de meses ou um ano para deputados corruptos que roubaram muito dinheiro, e cadeia de vários anos para o camponês que roubou um caldo de galinha por carecer de dinheiro para pagar o almoço de um dia. Mas o cínico de hoje, o novo cínico, o neocínico, não é somente o homem de Estado, este personagem fica também no povo. Para muitos colombianos o jeito correto de terminar com os grupos guerrilheiros na Colômbia é o bombardeio da selva e do mato onde se acha que eles estão. Teriam de morrer

camponeses e grupos indígenas, pessoal inocente que mora também nestes lugares, “alguém tem de se sacrificar, mas nós não seremos”.

Eis o que Peter Sloterdijk denomina de “falsa consciência iluminada”. O sacrifício do outro seria errado, mas é o jeito como o mundo se desenvolve “De una manera instintiva no entiende su manera de ser como algo que tenga que ver con el ser malvado, sino como una participación en un modo de ver colectivo y moderado por el realismo” (39). Entende-se aqui que se não é ele quem faz é outro quem teria de fazê-lo, e até pior. É só lembrar que o Iluminismo está fundamentado na razão e nos seus argumentos. Mas razão segundo quem? Argumentos criados tanto pela ciência e pelos letrados que além de suas boas intenções terminaram favorecendo uma elite. E a maioria sabe que o progresso conseguido com o Iluminismo é patente. Os avanços tecnológicos hoje me permitem, por exemplo, saber no meu celular, e na hora, que meus amigos de outros países me escreveram, que a CAPES depositou dinheiro na minha conta do banco; e posso também assistir a qualquer vídeo-clip de Red Hot Chilli Peppers. Os meios de informação são agora mais rápidos, tudo fica mais perto, e posso ler quase qualquer livro no meu Kindle, ou no meu tablet, ou no meu computador. No entanto, a tecnologia já produziu estragos terríveis como os mortos nas Guerras com armas nucleares; hoje ainda existe o medo às armas químicas. A exagerada sede de lucro levou os homens a estabelecer uma produção industrial técnica e criar empresas maquiladoras, pagando salários inferiores aos estabelecidos pelos governos e ignorando os benefícios de saúde dos trabalhadores; até tirando as responsabilidades fiscais por localizar os prédios em zonas fronteiriças ou marítimas que não pertencem a ninguém. Há milhares de casos e a maioria deles se apoia em leis e em razoamentos. Há argumentos para cada um.

No Iluminismo as ideologias divergentes são vistas como inimigos, doentes que precisam ser convencidos da “verdadeira razão”. O neocínico sabe que os tempos de ingenuidade ficaram no passado (Sloterdijk, 2003, 40). Sloterdijk exemplifica muito bem o anterior, as consciências ecológicas, a luta por melhores condições laborais, a tentativa de procurar uma qualidade de vida ótima, a proximidade com o cidadão, o ideal de atingir a paz, tudo aquilo o neocínico olha e sorri e aguarda a que o momento de charlatanice seja esquecido e tudo volte à “normalidade”. Há naquilo uma vontade perversa, uma falsa

consciência, sustentada por enganos lógicos e supostamente razoáveis, erros obstinados e sistemáticos nos quais se fundamenta a ideologia neocínica. *Falsa consciência iluminada*: vontade perversa de mentira, erro e ideologia (55). E o melhor dessa ideia, da qual o neocínico simplesmente ri – sua vontade nunca dá para gargalhar –, é o fato do povo chegar a acreditar na sua ideologia, o sujeito que acha “estamos melhor e trabalhando”, mas precisa trabalhar mais horas no dia para pagar as contas, tem menos tempo do lazer, e acha que curte a vida, mas ainda não descobriu que só curte as novelas e demais programas lixo que seus chefes neocínicos pagam para ser desenhados e reproduzidos na televisão.

É claro com isso, leitor, porque aqui falo de quinismo e não de cinismo?

Tanto no português quanto no espanhol o conceito de insolência está relacionado com o atrevimento, descaramento, ofensivo e insultante. O insolente ofende. O mesmo acontece no inglês, *insolence*, e no francês, *insolence*. Até no alemão, *Frechheit*, tem relação com o atrevimento. A insolência é um aspecto negativo. Mas Sloterdijk lembra que no antigo alto alemão tal característica era vista como “una agresividad productiva, un ir hacia el enemigo: ‘valiente, atrevido, vivaz, arrogante, indómito, curioso’” (Sloterdijk, 2003, 177). Muito disso conserva o conceito hoje, mas o aspecto positivo foi tirado completamente. Positivo ou negativo, a insolência é ainda uma característica útil ao sujeito que desafia as normas sociais e culturais. É quiçá a características de maior importância no neoquínico de hoje. Uns dos maiores âmbitos onde esta atitude é evidente é a arte, embora os artistas apadrinhados por Diógenes nem saibam dele ou que têm algo da atitude quínica. No mundo contemporâneo, levar uma vida como a do Sinopense é muito difícil: morar em uma caixa de papelão, defecar e urinar na rua não por necessidade, mas por convicção; fazê-lo não por embriaguez, mas por vontade; assumi-lo não por indignação, mas por viver em concordância entre teoria e práxis. No entanto, tem casos, poetas como Lord Byron que decidem um dia não escrever mais poesia e ir embora para percorrer o mundo e terminar lutando pela independência de um país alheio; como o poeta colombiano Raúl Gómez Jattin, advogado e reconhecido no âmbito cultural, que decide morar na rua, viver de esmolas e ir aos hospitais de caridade quando tem necessidade.

Mas o neoquínico hoje não precisa assumir tal atitude. Assim como o cínico, o neoquínico é um ser integrado à sociedade. Come pasteis, vai ao cinema, assiste ao futebol, pega ônibus ou dirige seu carro, e trabalha porque no final do mês tem contas para pagar. Mas ante o sorriso melancólico e desesperançado do cínico, o quínico gargalha e desafia o olhar cínico por meio de sua produção cultural ou artística. Muito dos neoquínicos calam a boca: perder o trabalho não é uma brincadeira no mundo de hoje, aquele que tem pode ser o último da sua vida. Por isso, o artista tem uma melhor possibilidade de rir estrepitosamente e dizer ao cínico que ele não joga seu jogo. Aqui o sentido da liberdade é outro: consiste em fazer parte da sociedade, ter bens materiais inclusive, mas conseguir viver fazendo o que se quer, sem mordança nem medo dos preceitos e dos preconceitos culturais. É por isso que a insolência é necessária neste tempo, o neoquínico é insolente a despeito da ideologia cínica e mostra para estes e para o mundo outro jeito de fazer as coisas.

O neoquinismo, assim como o antigo, ainda propõe “una gaya ciência, un alegre saber insolente y una sabiduría práctica eficaz” (Onfray, 1990, 32). Por isso leva em conta o saber mundano que advém da inteligência urbana, sem importar se faz parte daquilo que está embaixo da escala social. Este conhecimento não ignora aquele da consciência superior política, mas ironiza a ética e as conveniências sociais. Há semelhança com a degradação de Bakhtin, a lei que está sob os neoquínicos é levada a um nível de igualdade onde o alto e o baixo conseguem se olhar os rostos. É isso o que Sloterdijk vai chamar de “autonegación de la ética de alta cultura” (2003, 45). O neoquínico conhece a norma social, o ditame da cultura “dominante”, o credo imposto, mas no plano artístico aquilo pode ser burlado, por exemplo, num crucifixo submerso num copo de urina, como Andrés Serrano fez em sua obra *Piss Christ*, de 1987.

O segredo vital do neoquinismo surge da frase que Goethe grita no discurso de 1771 “Naturaleza, naturaleza... ‘lo que nosotros denominamos malvado es sólo la otra cara del bien... Señores míos, sáquenme a son de trompeta a todas esas almas nobles del Elíseo del así denominado buen gusto, donde ellas, adormecidas y en un ocaso aburrido, medio existen, medio no existen’” (Sloterdijk, 2003, 184). Levando em conta este sentido da natureza é que os elementos escatológicos adquirem um valor e um lugar na vida e nas

artes. Tudo aquilo do corpo que é visto como sujeira é redimido por Goethe quando desvela que o malvado faz parte do bem, é a pedra salvadora do neoquínico que na sua insolência volta os olhos para seu próprio corpo e vê nele um componente importante no desenvolvimento das práticas artísticas e não mais como aquele elemento vergonhoso que cultura e religião condenaram alguma vez.

Embora os quínicos de todos os tempos como Hiparquia, Rabelais, Sade, Nietzsche, Marina Abramovic, e tantas outras personalidades, tenham feito seus aportes tanto para as artes quanto para a filosofia, o pensamento cínico olha suas obras desde o alto, “Las verdades del arte tienen que delimitarse si no quieren hacerse perjudiciales para la mentalidad de los ‘miembros útiles de la sociedad humana’” (Sloterdijk, 2003, 186). Por isso durante muito tempo o corpo, sua nudez e seus produtos foram relegados à escala mais baixa da ordem na maioria de âmbitos. O quínico lembra ao mundo que não só a linguagem oral comunica, os artefatos falam e se as faculdades sensoriais do homem são desenvolvidas poderá se compreender o que os objetos dizem para nós (225). A civilização está cheia de signos, o indivíduo os lê, interpreta e atua, mas tudo está condicionado pelas obras e ideias produzidas por quínicos e cínicos e, ante o domínio dos meios de informação por parte dos últimos, a recepção dos trabalhos dos artistas e filósofos que desenvolveram o sentido fisionômico tem um caminho difícil a percorrer.

A despeito disso, uma parte dos seres humanos conseguiu manter vivo algo de seu sentido fisionômico, inclusive sem sabê-lo; algumas pessoas o liberam e decidem trabalhar com ele. É uma corrente oculta que na vida cultural continua penetrando nas formas (Sloterdijk, 2003, 225). Em primeiro lugar os artistas. Vamos pensar, leitores, em Marina Abramovic, por exemplo: em *Balkan Baroque* na Bienal de Veneza de 1997, aluga um porão, bota nele um morro de ossos com pedaços de tendões e restos de carne ainda. As paredes do local têm fotografias de pessoas que morreram na guerra servo-croata. Há no fundo uma música triste com vozes de mulheres cujos maridos foram mortos nessa guerra; ela, Marina, sentada no topo dos ossos lê poesia com um roupão ensanguentado, assim como as mãos, as pernas e os pés: eis a comemoração de homens cujos rostos e nomes não ficaram escritos na história, é a tentativa por julgar as mortes inúteis e o absurdo das

políticas dos cínicos; é o sentido fisionômico se apresentando na sociedade, na arte: falando para os seres humanos.

A lista de artistas ocuparia muitas páginas. Neste grupo de neoquímicos há críticos, teóricos, filósofos, pessoas da rua e até escritores. Trabalhos como o do professor norte-americano William Iam Miller, *Anatomia do nojo*, fazem questionamentos sobre como o estudioso do nojo corre o perigo de ser considerado alguém nojento: um tema tal pareceria levantar falsas expectativas corporais, fazendo evidente a rejeição do escatológico e falta de contato com o sentido fisionômico. O verdadeiro valor tanto dos trabalhos artísticos quanto dos críticos e filosóficos está na abertura do mundo e do conhecimento, é outra mirada ao ser humano e às coisas. Sloterdijk expõe que “en el campo fisonómico todos los sentidos están entretreídos” (2003, 225). É por isso que com facilidade o corpo e suas manifestações entram em contato com a oralidade e o sentido estético. É só lembrar o jeito como Merleau-Ponty considera evidente que a beleza se sente com o corpo, o corpo que urina, defeca, sua, chora, ri, pensa, lê e é capaz de tornar patente aos homens que aquilo que é natural não tem porque envergonhar. Não se trata de autorizar os seres humanos a evacuar o resultado da digestão na rua, por exemplo, mas de não se envergonhar e compreender que os elementos escatológicos tem um lugar no pensamento, na cultura, nas obras de arte: na vida.

Um dos principais inconvenientes que personagens como Friedrich Nietzsche e August Strindberg perceberam cedo sobre o Iluminismo, já no século XVIII, era a objetualização da maioria das coisas que a razão roçava. “El [neo]químico prefiere cultivar un saber convivial, no cósico” (Sloterdijk, 2003, 226). Isso acontece porque o neoquímico ao estar perto do corporal se atreve a viver mais do lado do corpo, esquecendo o lastro da civilização, mas sem ver nela sua Nêmesis ou seu inimigo. Prefere conviver com o outro (saber convivial), o ser humano que não é coisa (cósico), nem máquina, nem objeto de estudo, nem um padrão de comportamento que pode ser comprado na forma de kit no Supermercado.

Finalmente, apesar da repulsa quanto aos os temas fisionômicos, e daí com relação à maioria de aspectos escatológicos, Sloterdijk assinala que o ser humano tem alguma cumplicidade com o sentido fisionômico (226). É por isso que vocês, leitores, e eu experimentamos curiosidade ante situações nas que, por exemplo, um casal de cachorros

copula na rua, ou o transeunte vomita em público, ou um homem urina na parede do lado do boteco; ou superada a abjeção olhamos para o cadáver de um ciclista atropelado por um caminhão, sabendo que aquilo já não é mais um esportista. O sentido fisionômico escapa ali, mas acontece que pronto chega a ideologia cínica e joga no lixo aquela cumplicidade e o medo nos vence. Marchas para respeitar o corpo das mulheres? Marchas pelo amor livre? Marchas a favor da terra roubada aos camponeses? O cínico levanta um pouquinho os óculos, mira sob o ombro e sorri confiado em que mais cedo que tarde a vontade termina. Do lado estão os neoquínicos com seu sentido fisionômico, sendo a sujeira no olho, o pelo na sopa, o flato no ascensor: aquele que incomoda não só por incomodar, mas para mostrar que ainda, como Diógenes contemporâneos, sobrevivem outros jeitos de conviver como seres humanos.

2.2. O grotesco

Duas fontes muito reconhecidas no âmbito acadêmico tem sido base fundamental no estudo do grotesco: *O Grotesco, Sua Configuração na Pintura e na Literatura* (1957), do alemão Wolfgang Kayser (1906 – 1960); e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais* (1965), do russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 – 1975). Oito anos de diferença entre um e outro e evidentes diferenças entre os dois olhares. Parece pouco provável que Kayser tenha conhecido o texto de Bakhtin, porque seu livro foi publicado primeiro e por morrer antes da publicação do texto bakhtiniano. No entanto, o crítico russo conheceu, sim, o trabalho do alemão, e o achou o primeiro estudo crítico sério sobre o grotesco; com interessantes observações, apesar de desaprovar o olhar geral do autor. Bakhtin não perdoou que Kayser não levasse em conta a cultura popular na sua análise. E é justamente essa a maior diferença entre os olhares. Kayser faz uma análise baseado na pintura e na literatura, na matéria somente artística; considera importantes os conceitos construídos sobre o grotesco por diferentes autores, e daí faz uma análise hermenêutica da obra de arte.

No seu estudo, Kayser estabelece a origem do termo grotesco nos vocábulos antigos italianos *grottesca* ou *grottesco*, (derivados de *grotta* - gruta em português), cunhados para

designar uns ornamentos encontrados em uma escavação em Roma no século XV (1964, 17). Mas esses desenhos existiam desde tempos anteriores, Kayser cita o arquiteto do século I Marco Vitrúvio quem censura essas pinturas monstruosas: caules listrados com folhas encrespadas e volutas em lugar das colunas; frontões enfeitados com flores enroscadas em raízes, nas quais há umas estátuas pequenas sem sentido algum; os caules são a base de figuras ora com cabeça de homem, ora com cabeça de animal. “Mas tais disparates não existem, não existirão nunca nem existiram jamais” (18). Chama a atenção o jeito como Vitrúvio chama de “monstruosos” esses desenhos ao carecer de todo nexos com a realidade e por misturar espécies diferentes. É no final das contas uma alusão à feiura, a tudo aquilo contrário ao belo; os ornamentos grotescos carecem das características do belo clássico tanto platônico quanto aristotélico: harmonia, ritmo, ordem, simetria e delimitação. Tal desproporção é um conceito difícil de conceber para Vitrúvio; no seu texto *De Architectura*, além de tratar temas próprios da matéria, estabeleceu as proporções corretas do corpo humano. Isto foi o que inspirou no século XV a Leonardo Da Vinci para elaborar *O Homem de Vitrúvio*, obra que contém um homem duplamente desenhado entre um círculo e um quadrado com as medidas “perfeitas” do corpo, por causa da harmonia e simetria entre cada uma das suas partes. Nesse pensamento estético de Vitrúvio, regularizado tão drasticamente pela matemática, é muito difícil conceder um lugar ao grotesco.

Mas além de toda crítica os ornamentos grotescos seguiram seu caminho e quinze séculos depois, no Renascimento, artistas da grandeza de um Rafael estariam fazendo as pilastras da Capela Sistina na cidade do Vaticano, com caules vegetais espiralados que viram animais e penas, onde toda fronteira é quebrada. Por isso Kayser considera que o grotesco é uma “destruição brincalhona da simetria e o mais destacado desequilíbrio das proporções” (1964, 19). Nesta frase do crítico alemão pode se inferir a ruptura da harmonia como um *leit motiv* do grotesco que vai se consolidar nesta época, mas com uma mudança importante no nível conceitual: o grotesco é visto agora como um jogo alegre onde o fantástico fica à vontade, livre sem se preocupar pela rigidez das formas. À desarmonia antiga, reprovada por Vitrúvio, se acrescenta um aspecto angustioso e estranho que termina com os domínios individuais do vegetal, do animal e do humano (20). É evidente com o anterior que para Kayser o Renascimento consolida a desarticulação da configuração rígida do homem e a natureza que o envolve. Aqui o grotesco ultrapassa o campo do simplesmente monstruoso,

chega ao visceral e invade os sentimentos de forma ora angustiosa ora alegre e fantástica. Kayser não dá ênfase a isso, mas esse foi o velo que Vitruvius não conseguiu tirar de seus olhos, o fantástico que, além dos conceitos harmônicos do belo, existira já na mitologia. O fantástico e grotesco era possível na mitologia, mas na arte e na realidade, era verdadeiramente discutível. Pode ser que ante a presença dos ornamentos grotescos o observador da antiguidade experimentasse medo ou gozo, mas na época a crítica ficou no aspecto físico dos ornamentos. Eis a importância da evolução do conceito no Renascimento, não só afixou o espectro do grotesco em uma natureza polivalente, também abriu a porta à experimentação tanto da alegria quanto do horroroso. Tudo isso está bem mais perto de uma estética da feiura do que do belo.

Enquanto no Romantismo, Kayser toma a ideia que Friedrich Schlegel expõe em “Carta sobre o Romance”, publicado sob o título geral de *Conversas sobre a Poesia*, na sua revista *Athenäum*: o grotesco é o contraste entre forma e argumento, é a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, é o ridículo e horrível ao mesmo tempo (60). Tal conceito é feito por Schlegel se referindo à literatura, por isso tem essa clara alusão à forma e ao argumento, mas daí cria uma imagem bem mais violenta – força centrífuga e explosão – entre elementos opostos e diversos – heterogênea e paradoxal –, cujo resultado limita com o ridículo e com o horrível. Kayser toma também a ideia da ruptura da harmonia que Victor Hugo revela no prefácio de *Cromwell*, considerado como o texto programático do Romantismo francês, em 1827: o grotesco é o contrafeito e o horrível, mas além do deformado, fica também no campo do cômico e burlesco (Kayser, 1964, 65). É assim que o cômico se soma ao conceito; confirma-se a briga entre elementos diversos e opostos já exposta por Schlegel. É a poção feita na panela de bruxa, uma pitada de formas vegetais, uma ponta de formas animais, mais uma da figura humana, tudo isso temperado com especiarias engraçadas; o prato final tem certo sabor estranho e cheiro de medo: o efeito naquele que o bebe quiçá produza algum riso.

Monstruoso, deformado e horrível só? Isso parece ser o jeito como Bakhtin lê Kayser. O russo não rejeitou completamente o livro do alemão, mas na introdução de *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, desaprova vários aspectos do grotesco kayseriano. O primeiro é a força que o estranho tem na conceitualização; para Bakhtin é

inaceitável que Kayser não levasse em conta a cosmovisão do carnaval, porque “a liberdade absoluta que necessita o grotesco, não seria possível em um mundo dominado pelo medo” (Bajtin, 2003, 48). E neste ponto é preciso ler a teoria de Kayser com especial atenção porque no ensaio final do seu texto refere que “Apesar da desorientação e o estremecimento produzidos pelos poderes escuros que estão à espreita dentro de nosso mundo e detrás dele, e que podem nos produzir o distanciamento de nosso mundo, a representação verdadeiramente artística nos traz ao tempo uma liberação secreta” (1964, 228). Temos assim uma liberdade produzida pelo contexto da cultura popular, que acontece nas vivências dos homens e chega até a literatura (lendas populares e *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais), e uma outra liberdade que chega aos homens através das obras de arte (pintura e literatura), mas ultrapassando primeiro o medo que o grotesco produz neles. O fato de que a única liberdade possível para Bakhtin seja a produzida pelo carnaval da cultura popular, não anula o grotesco das obras de arte, nem das análises feitas com teorias diferentes à sociocrítica.

A partir da impossibilidade que Bakhtin declara no grotesco kayseriano, tenta defini-lo assim:

Na verdade, o grotesco... oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma nova estrutura vital, abre os limites da unidade, da imutabilidade fictícia (ou enganosa) do mundo existente. O grotesco, nascido da cultura cômica popular, propende sempre, de alguma forma, a voltar ao país da idade de ouro de Saturno e contém a *possibilidade vivente* desta volta (2003, 48-49).

Apesar de Bakhtin considerar que seu conceito sobre o grotesco é diferente do de Kayser, na leitura que eu faço das duas críticas, eu consigo ver similitudes. Lembremos a insistência do crítico alemão na ruptura da harmonia e no transbordamento dos domínios individuais do vegetal, do animal e do humano; não é isto muito diferente à abertura da unidade bakhtiniana e à nova estrutura vital. De jeito similar, tanto o russo quanto o alemão coincidem no fato de exigir um mundo diferente na vivência do grotesco

O mundo grotesco é nosso mundo... e não é. O estremecimento misturado com o sorriso tem a base na experiência de que nosso mundo familiar – aparentemente baseado em uma ordem fixa – se está afastando pela irrupção de poderes imensos e se desarticulam renunciando a suas formas, enquanto vão se desmanchando suas ordenações (Kayser, 1964, 40).

Tanto um quanto outro recorrem ao “nosso” mundo ou ao mundo “existente” para experimentar o grotesco; para os dois é clara a exigência de um jeito diferente de olhar e perceber o contexto que nos envolve, com a finalidade de ver na nossa realidade uma outra cujos limites formais foram desmanchados.

No entanto, o interesse de Kayser na origem do grotesco começa pela etimologia da palavra e daí o envolve com um fato histórico e artístico, mas não entra, e não tem porque fazê-lo, no campo sociocrítico. No desenvolvimento de *O Grotesco*, Kayser faz um estudo histórico do conceito e toma definições de diversos críticos e escritores do Renascimento e do Romantismo, não sente necessidade de olhar se as definições e os exemplos, tanto da pintura quanto da literatura, pertencem a uma ou outra classe social.

E isso, que Bakhtin considera um erro grave, vai desencadear o que ele considera outros desacertos: “O olhar de Kayser não leva em conta o material e o corporal nem suas renovações perpétuas. Também não aparece o tempo, as mudanças, as crises; tudo que acontece sob o sol, no homem, na terra e na sociedade humana, ambiente onde se desenvolve o verdadeiro grotesco” (Bakhtin, 2003, 49). Lembremos a importância do corpo na teoria do carnaval de Bakhtin; corpo como o ente que experimenta todos os estados no processo da vida: desde o nascimento, passando pelas doenças, fortunas, desventuras, até a morte e toda classe de eventos que permitem ao homem experimentar as sensações de felicidade, pena, orgulho, vergonha, nojo e mais outras. O material e o corporal alude também à terra e aos artefatos com os quais o homem está relacionado. Corpo, terra e matéria que permitem a produção de outros corpos, de vida.

Trata-se, assim, de um corpo vivo (homem ou terra) que não é oposto à morte. Este é outro dos desacertos de Kayser, segundo Bakhtin. E cita “No grotesco [de Kayser] não há temor à morte, mas à vida”. Seu argumento sobre a inexistência da oposição desde seu olhar consiste em demonstrar que “O pensamento grotesco interpreta a luta da vida contra a morte dentro do corpo do indivíduo como a luta entre a vida antiga recalcitrante contra a nova vida nascente, como uma crise de relevo” (51). É significativo que tanto vida como morte sejam eventos que acontecem dentro do corpo e que facilitem a geração de nova vida. Mas Bakhtin, que tanto gosta das analogias e das figuras retóricas, não compreendeu o

fragmento corretamente; até parece ter lido a frase de Kayser desatendendo o contexto e outras ideias contidas no texto.

Antes já indiquei que ambos os críticos partem de “nosso” mundo “existente” para chegar a outro. No resumo do final do livro, *Ensaio de uma definição da essência do grotesco*, Kayser determina que o fenômeno do grotesco é uma estrutura do mundo e é ao tempo *o mundo distanciado*. É aqui onde “o estremeamento se apodera de nós com muita força porque é nosso mundo cuja seguridade prova ser só aparência” (Kayser, 1964, 225). E ante a dificuldade de morar nesse mundo Kayser cunha a frase que Bakhtin leu de jeito particular “No caso do grotesco não se trata do medo à morte, mas de angustia sobre a vida” (225). Talvez ainda se perceba vida e morte como opostos, mas morte não é morte para Kayser, quem vê na mistura de domínios (vegetal, animal e humano) e na fratura da harmonia, a perda de identidade, a anulação da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade e aniquilação da ordem histórica (225). Cada um dos elementos desta crise só pode gerar novas categorias e novos conceitos. E de jeito metafórico Kayser vê nessas quedas não a morte “Os animais do Apocalipse surgem do ‘abismo’ e na vida cotidiana irrompem os demônios” (225). Deste jeito, é errado pensar que o crítico alemão considera a morte oposta à vida, quando por causa do grotesco é possível ter novas formas sem importar quão monstruosas possam chegar a ser. Se isso ainda é morte, é uma morte que engendra vida.

A teoria de Bakhtin sobre o grotesco apresenta outro tipo de complexidade. Para ele, a cultura popular é alheia ao cânone imposto pelas classes da nobreza. O estudo de Bakhtin acolhe a Idade Média e o Renascimento e nestas épocas somente as artes provenientes da elite tinham oportunidade de ser consideradas como tais. Só com a regra do desregramento do carnaval, as manifestações populares poderiam interatuar com os costumes das classes privilegiadas, mais com riso que com reproche. Nessa alta cultura a maioria das manifestações escatológicas era rejeitada e, por isso, considerada vulgar. Tanto Bakhtin quanto alguns dos autores que ele usa na sua crítica, recorrem a exemplos de arte com origem no popular, desde as fontes de Rabelais na escritura de *Gargântua e Pantagruel*, até, por exemplo, Schneegans, na tentativa de estabelecer três tipos de comicidade: cômico

bufão, com uma cena da *Commedia dell'arte*; cômico *burlesco*, com a epopeia de Scarron *Le Virgili travesti*; e o cômico *grotesco*, com passagens da obra de Rabelais.

Eu não duvido, leitores, da importância da cultura popular no desenvolvimento das artes, do grotesco e do escatológico. Descreio, sim, de ver nela a única possibilidade de conceber o grotesco. A arte começou a se enrijecer e tomar novas cores e dimensões quando os artistas e os críticos abriram a porta à arte popular. Foi uma forma de fazer tentativas por compreender universos novos, inovadoras formas de ver o mundo e de fazer óbvio que existe uma infinidade de maneiras de ler a nossa realidade, as realidades. É esse o grande valor da preocupação de Bakhtin e sua pressa por reconhecer a importância da cultura popular no desenvolvimento do grotesco e das artes. Mas hoje é ingênuo, também, continuar com a ideia de que só nessa cultura o grotesco tem lugar. Artistas de todas as classes sociais, de muitos países e de culturas diversas já experimentaram com ele. Pode ser que na hora de analisar suas obras a partir da sociocrítica, por exemplo, encontremos diferenças importantes entre uns e outros, mas é possível também achar similaridades. Mas qualquer que seja o exame de sua obra, pode acontecer que experimentemos o grotesco nelas ainda que sua origem seja diferente.

Para Bakhtin a degradação tem uma importância capital na teoria do grotesco. Consiste na redução ou desgaste das qualidades de algo ou alguém. Mas no sentido figurado se relaciona com humilhação, envilecimento, depravação e corrupção. Esse algo ou alguém cujas qualidades se reduzem, neste caso é a cultura e suas manifestações artísticas. A relação com a cultura popular é total. O contexto é o mesmo, a Idade Média e o Renascimento; a cultura oficial é assim determinada pela nobreza, arte é aquilo que eles consideram apropriado a suas normas. A cultura popular sabe disso, mas não se importa com tais regras e desenvolve seus próprios costumes e sua própria ordem. Kayser nomearia tal procedimento por parte da cultura popular como a ruptura da harmonia e destruição da ordem existente (Kayser, 1964, 69).

A degradação é uma queda que só pode acontecer em sentido descendente, só cai o que está no alto. Fútil talvez a aclaração, mas é necessária já que no grotesco bakhtiniano alto e baixo tem uma conotação topológica: “O ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio de absorção (túmulo e ventre), e é ao tempo o nascimento e a ressurreição (o seio

materno)” (Bajtín, 2003, 25). E é no carnaval quando o tolo é o rei, o povo vai à rua e marcha e canta e faz piadas e faz mofa da alta cultura. Mas no aspecto cosmológico de Bakhtin, o degradado se aproxima da terra e da humilhação carnavalesca até perde seu caráter ofensivo e não há mais inferiorização, pois é a terra e o baixo o que dá a vida. A degradação se manifesta muitas vezes sob a forma da parodia. O sujeito é engendrado mediante o coito por graça dos genitais, todos eles elementos baixos desde o olhar da cultura da nobreza; depois vem o nascimento que naturalmente é pela vagina, mais um elemento baixo. Desde o olhar bakhtiniano a degradação tem um caráter ambivalente por ser negativa na relação com a queda e aquilo considerado baixo, mas positivo também por produzir a vida. No entanto, pode se inferir que no relacionado com as práticas sociais no contexto de Rabelais, essa ambivalência é um regulador que apaga as diferenças e tanto a cultura popular quanto a cultura da nobreza ficam no mesmo patamar, só pelo tempo em que o carnaval está vivo. A degradação que se faz evidente nas manifestações do grotesco vira uma rasura que põe a maioria das pessoas no mesmo lugar.

Finalmente, tanto Kayser quanto Bakhtin perceberam no grotesco uma ruptura do estético artístico, o primeiro, e do estético sociocultural, o segundo. Os conceitos do belo foram ultrapassados e o feio do informe, do misturado, do cômico, do escatológico, instalaram-se na vida dos artistas, dos literatos e das pessoas da rua. É isso aí mais uma etapa de crise onde o belo tem de novo que levantar seus muros e acolher aquilo que alguma vez foi rejeitado, mas capaz de conter beleza.

2.3. O nojento que eu sou

O nojo é antes uma construção cultural que natural: nem todos experimentamos nojo pelas mesmas coisas. O cheiro de fezes não é igual de nojento para todos vocês, leitores, nem o sangue jorrando da pele; quantos, na verdade, sentem náuseas pelas feridas purulentas! Tem práticas sexuais nas quais as pessoas comem fezes, e mesmo tribos que acham que a bosta de cão adquire a energia solar; somos tão valentes que nos fazemos tatuagens ou acompanhamos amigos e parentes e olhamos o sangue brotar enquanto a máquina faz o barulhinho incômodo; assistimos na televisão a esses programas de pessoas

que se submetem a cirurgias estéticas e o processo inteiro, antes, durante e depois é documentado: dores, fluidos, feridas. Além disso, o asco é transmitido culturalmente, lembremos quanto tempo é investido na educação das crianças para que eles entrem na cultura do nojo. Não pega isso menino que é nojento! O cocô não se toca! As melecas não são para comer! Chega de brincar com as babas! E depois quando é um pouquinho maior, as crianças são repreendidas quando não conseguem chegar ao banheiro e as fezes ou a urina saem orgulhosas e irreverentes a contaminar as cuecas e as calcinhas. Aí acontece o normal, na maioria das vezes meninos e meninas entram na moda: começam a rejeitar tudo aquilo que sai do corpo e com o tempo viram repudiadores profissionais. Exagero? Pode ser! Entrar na moda de evitar aquilo que pode nos enfermar? Pois é, uma moda da higidez que salva vidas, e que atingiu o nível que tem hoje, depois de muitos redentores que morreram vítimas de contágios. Repudiadores profissionais? Um número importante de pessoas no mundo, que chamamos de ocidental, tem de desenvolver níveis apropriados de consciência no momento de rejeitar aquilo que pode fazer mal e estragar sua saúde. Repudiar é isso que a gente faz daquilo nojento, menos por capricho que por conservação. Nojo, o que é isso do nojo?

Para William Iam Miller é importante esclarecer que o nojo é uma emoção, um sentimento ligado a paradigmas sociais e culturais. É a mais visceral das emoções e contém uma aversão “hacia algo que se percibe como peligroso por su capacidad de contagiar, infectar, contaminar por proximidad, contagio e ingestión” (Miller, 1998, 22). Significa isto que o nojo é um sentimento que se experimenta em certas circunstâncias ao contato com determinadas substâncias que poderiam ser contaminantes. Por isso, o que faz o nojo quando aparece é proteger daquilo que poderia ferir ou infetar: viramos repudiadores para nos proteger daquilo que pode nos fazer mal. Quando experimentamos asco olhamos e associamos aquilo nojento (mesmo se for uma pessoa) com algo inferior (31). Infere-se do anterior que as substâncias nojentas são inferiores a nós, desde a remela até o cadáver, desde o arrotto até a fetidez do morador de rua. Não só nos achamos superiores como seres orgânicos ora por estar vivos, ora por nos ufanar de costumes mais civilizadas, mas por ter a possibilidade de rejeitar, eliminar, fugir ou julgar tudo aquilo que é nojento. Resulta favorável lembrar a degradação bakhtiniana já que as substâncias escatológicas, a maioria

das vezes, são excretadas ou secretadas por partes do corpo consideradas baixas: a vagina, o pênis, o anus. Aquilo rejeitado de jeito algum está em um nível diferente ao nosso.

Paul Rozin, citado por Miller, deduz duas leis no comportamento humano que justificam a sensação de asco: similaridade e contágio (28). É um jogo psicológico no qual a pessoa que entra em contato com aquilo nojento acha que seu corpo vai se contagiar e vai ser similar àquilo asqueroso. Rozin sintetiza sua teoria sobre o nojo na “necesidad psíquica de eludir aquello que nos recuerda nuestros orígenes animales” (28). É evidente com isto a causalidade teórica e prática entre a negação da nossa origem animal (Rozin), a pressa por desconhecer o sentido fisionômico (Sloterdijk), e o medo à degradação (Bakhtin) de descer ao nível daquilo que é considerado baixo (material e corporal).

No entanto, as substâncias “contaminantes” são nojentas em níveis diferentes (160). Enquanto o esmegma facilmente resulta asqueroso para homens e mulheres, inclusive no contexto sexual, não acontece o mesmo com a saliva. Elementos escatológicos que são excretados ou secretados pelo mesmo orifício, excremento e flato (ânus), urina e sêmen (uretra) apresentam níveis diferentes de contaminação. Como pode se infectar a pele ao contato com o sêmen? Mais ainda do que a urina faria? Paradoxal, no entanto, porque a urina como excreção que é, teria de ser mais contaminante do que o sêmen que é só uma secreção. Mas o sêmen vira ainda um maior contaminante quando um de seus componentes é, por exemplo, uma turminha de gonococos; enquanto isso, a urina perde seu poder contaminante quando é usada com motivos terapêuticos, por exemplo, na urinoterapia (esquecendo aqui as teorias que avaliam ou desacreditam esta prática médica ainda não convencional). Mas o fato prático não é o único determinante do nível de asquerosidade. Miller acha que a maior substância contaminante percebida por um número importante de pessoas é o sêmen. A causa disso é cultural: desde o olhar patriarcal ocidental mancha a honra das mulheres, fecunda-as, e feminiza o homem que nem tolera seu contato na sua própria pele (1998, 153). Mas isso, de um olhar conservador onde, primeiro, a honra feminina é um fator medido pela virgindade que oferecia uma melhor oportunidade de casamento, quase o único rumo de prestígio para elas. E, segundo, dentro de concepções heteronormativas, conservadoras também, onde o nojo experimentado pelos homens estaria relacionado com a ideia de que todo medo contém um desejo, neste caso, sentir-se

enfrentado a tendências homossexuais. Não acontece assim hoje? No nosso mundo contemporâneo estas posturas conservadoras perderam valor? O sêmen limpo, sem nenhuma bactéria, tem hoje maior aceitação? Qualquer que seja a resposta a estes questionamentos o que o sêmen não pode perder é sua natureza de ser uma secreção produzida, a maioria de vezes, por contatos sexuais que implicam nudez, a manipulação dos genitais e o contato com outros fluidos. A carga semântica do sêmen não abandona o líquido leitinho produzido pelas gônadas masculinas, embora não sempre seja capaz de fecundar ou de manchar a honra naquele sentido exposto por Miller.

Dentro dos estudos “nojológicos” o asco não é só um. Miller, por exemplo, estabelece vários tipos de nojo. Tem um que é preliminar e outro posterior, cada um deles é uma barreira que protege. O asco preliminar está baseado nos estudos freudianos e, como barreira que é, impede a satisfação do desejo inconsciente. “Es un asco de formación reactiva que se alía con la vergüenza y la moralidad, y reprime el instinto sexual” (161). Isto se vê traduzido em um sentimento repressivo no qual o indivíduo deve inibir o gozo; trata-se de um asco ilusório daquele tipo de emoções instauradas pelos valores morais. Ações como a masturbação, a cópula antes do casamento, ou com outras pessoas enquanto se está relacionando intimamente com alguém, por exemplo, foram condenados e o método de prevenção foi fazer daquilo algo nojento. Mas, o que acontece quando a barreira é transposta como na prática do dia a dia?

O nojo posterior tem características diferentes “El abuso de la comida, la bebida y las actividades sexuales o de otro tipo, en las que el deseo es absolutamente consciente y se satisface... - la sensación de náusea que produce el exceso” (1998, 162). Neste caso, ultrapassar a barreira vira uma transgressão que produz nojo: faz passar mal, gera vômito, dor de cabeça, doenças físicas e até a loucura se, desta vez não é uma turma de gonococos, mas de espiroquetas daquelas que causam sífilis. O exagero é circunstancial. Aqui quem experimenta o nojo não levou em conta proibição nenhuma, só curtiu aquilo prazeroso até o extremo, sem controle, ignorando de propósito a barreira até chegar ao nojo.

“O formoso é asqueroso e o asqueroso é formoso”, é o nome do sexto capítulo do livro de Miller. No caso do nojo preliminar, o freudiano, o asqueroso é formoso: aquilo nojento dos fluidos sexuais, o ato mesmo da cópula que a cultura condena é formoso, quando a

barreira for transgredida. Depois vem a culpa e a vergonha, e até a sensação nojenta, mas o que se achava nojento foi experimentado como formoso. De outro lado o nojo posterior é daquele tipo onde o formoso é asqueroso: o que era prazeroso em diversos níveis vira nojento quando o excesso leva à náusea, à doença, ou à morte.

Um terceiro tipo de asco é o *a posteriori* (Miller, 1998, 178). Difere do nojo posterior porque é diferido; o nojo posterior é experimentado imediatamente depois de experimentar o prazeroso, mas o nojo *a posteriori* se produz muito depois. “Se trata de un caso de aversión pura y simple. Hemos descubierto, por fin, un ejemplo de asco en el que no está presente la curiosidad, la fascinación ni ningún tipo de atractivo” (179). Olhemos o caso. Noite de show de rock no bar *Opinião*, de Porto Alegre, música dos anos 80. Caipirinha de morango R\$6, pague uma e leve duas. Uma das amigas adorava o morango, eu não tanto. Bebeu suas duas caipirinhas e cantava *Sweet Child of Mine*, de Guns and Roses. Eu preferi beber uma vodka em troca da segunda caipirinha. Minha amiga ficou feliz quando eu dei para ela a caipirinha que eu não quis beber. De cantar passou a dançar e de dançar a pular. O resultado foi quase morrer na zona de fumantes e vomitar e ter que ir embora para dormir o domingo inteiro. Hoje, não consegue nem pensar no morango e o acha nojento depois daquela noite. O requisito do asco *a posteriori* é sim o nojo posterior, mas acontece só com a lembrança daquilo que não necessariamente é nojento de fato; é de novo algo meramente circunstancial, que pode voltar pelo resto da vida.

Winfried Menninghaus em *Disgust*, toma algumas ideias do filósofo húngaro Aurel Kolnai, escritas no seu livro *Der Ekel* em 1929. Aqui também são apresentados dois tipos de nojo “This is in keeping with the general distinction between two types of disgust: a prohibitive disgust, which excludes or interrupts the pleasure of eating or sexual activity, and a ‘satiating-induced disgust’” (2003, 18). O primeiro deles está relacionado com o nojo preliminar de Miller e o segundo com o nojo posterior, mas há uma diferença importante: para Kolnai é importante estabelecer que o segundo tipo de nojo é produzido pelo fato de se saciar de comida, de sexo, de bebida, do que seja. Menninghaus não fala nada sobre doença alguma ou vômito, não alude a excreção nenhuma como resultado daquele “excesso”: é um asco que advém da saciedade, daquele estado de uma pessoa completamente saciada, que experimenta uma satisfação completa. E se é verdade que tal saciedade está também

relacionada com um sentimento de repugnância, é indubitável o fato de não referir diretamente o estado agônico posterior. É assim um nojo que se experimenta no estado prazeroso, não é necessário ultrapassar a barreira de Miller, fica no belo mesmo.

E ainda mais, Menninghaus cita a 82nd Letter Regarding Literature, do filósofo alemão Moses Mendelssohn

[...] does at least hint at a form of disgust elicited by beauty; but it does so only under the rubric of a disgust at the merely pleasant and at “excessive sweetness”. The mixed sensations, which transform unpleasant objects and sensations into sources of aesthetic pleasure, are superior to “purest enjoyment” because they provide an enlivening solicitation of our sensitivity to a heightened degree by means of changing sides – of performing a trajectory with a considerable amplitude of tension (26).

Um nojo produto da extrema doçura, obtido do belo, como gênese da transformação de objetos e sensações desagradáveis em fontes de prazer estético, com o objetivo de deslocar os parâmetros com os quais nossa sensibilidade tem sido construída.

Miller apresenta como exemplo a tribo Zuni de Novo México, nos Estados Unidos, que come excrementos humanos e caninos; Hilia Moreira, os occoram, vizinhos de Cuzco, que defecam em comunidade; os Nuer da África, tomam banho com urina de gado. Todas elas são tribos indígenas, portanto os parâmetros ocidentais não funcionam nelas. Porém, é este um número menor se levássemos em conta a quantidade de grupos e tribos não ocidentais, mesmo que a maioria de leitores desta tese (ocidentais) tenha práticas similares quanto à eliminação das excreções e secreções. Isso acontece porque aqui ou acolá a maioria dos grupos humanos estabelecem normas de salubridade para proteger seus membros. No Ocidente, a ingestão de fezes por parte de grupos humanos é muito reduzida. Existe só como parafilia, como comportamento sexual no qual a fonte de prazer não está na cópula, mas em práticas diferentes. Existem parafilias como a urofilia, onde a excitação está associada com o contato com a urina do parceiro, ou a coprofilia, onde a excitação se consegue ao cheirar, tocar, ver e, raras vezes, comer os excrementos do parceiro. É muito conhecido o caso do sexólogo britânico Havelock Ellis, quem no seu livro *My Life*, conta que se considerou impotente até que aos 60 anos viu uma mulher urinando.

Parecido com o que acontece com as tribos não ocidentais, é claro que são excepcionais as práticas sexuais ou médicas com elementos escatológicos no mundo

ocidental. No entanto, o fato de acontecer pode se relacionar com a ideia de “Lo que es sucio en un lado es limpio en otro” (Moreira, 1998, 14). Mas, por que a sensação de nojo é diferente entre uma cultura e outra, e dentro delas por que há evidentes diferenças entre os indivíduos? E isso acontece, de novo, porque o nojo é cultural. As pessoas organizam sociedades desde sempre, estabelecem comportamentos, testam-nos, refinam-nos, e viram leis que um número importante de sujeitos acolhe com vontade e até consegue achar que tais regulamentos são ótimos. É o que Norbert Elias chama de coações e autocoações, depois do sujeito assumir as diretrizes começa a fiscalizar o comportamento dos outros. Moreira expõe que isso acontece porque os grupos sociais atribuem significados para tudo isso, mesmo aos atos biológicos. “Lo orgánico, lo funcional, se tiñe de simbolismos, que el grupo genera y que termina considerando naturales e inevitables. De esa manera la cultura toma el lugar de la naturaleza” (1998, 22).

A partir disso, quando o comportamento é regido por essas normas socioculturais, o jeito de se relacionar com os elementos escatológicos é também determinado por leis de diferentes tipos até ser avaliados por juízos morais. Miller opina que “la civilización há fomentado la sensibilidad hacia el asco. Lo ha convertido en elemento de control social y del orden psíquico” (1998, 26). É por isso que controlar os esfínteres é tão importante: o valor do limpo e o sujo são determinantes na relação entre os membros do grupo.

O controle social começa na infância. Já falei sobre o controle dos pais a respeito das brincadeiras de meninos e meninas com suas excreções e secreções. No entanto, quando ainda o bebê é de esfínteres desregrados, e carece da faculdade de executar sua própria limpeza, mães, pais, irmãos, tias, tios e mais outros familiares com a proximidade necessária, tem a responsabilidade de tirar a imundície do corpinho infantil. É claro, gera nojo para uns, mas não para todos. Eu imagino que mãe e pai não estão esperando ansiosos cada evacuação do filho, e não fazem uma festa cada vez que o cheiro ácido-lácteo anuncia a presença do vulto marrom entre a bundinha e a fralda, mas quando chega o tempo da limpeza o nojo desaparece. Miller e Moreira coincidem na opinião de que tal permissão acontece por causa do amor, algumas das regras que governam o nojo aqui são suspensas. E acontece não só com as crianças, mas com os familiares nas doenças e com os casais quando se tem intimidade.

“A cultura toma o lugar da natureza”, diz Moreira, e “A civilização converteu o nojo em elemento de controle social”, Miller. Parece como se natureza e cultura fossem inimigos que têm de se apagar, como se a existência de um anulasse a do outro. É tão assim mesmo? Terry Eagleton em *La idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, no capítulo “Cultura y Naturaleza” apresenta a pugna entre culturalistas e naturalistas como uma situação impossível de achar reconciliação. Ou é possível, do olhar dos culturalistas, se a natureza for considerada como algo cultural, ou o natural, uma naturalização da cultura (2001, 140). Tal culturalismo é “una reacción desmedida a un naturalismo que, desde Thomas Hobbes a Jeremy Bentham, concibió a la humanidad en términos completamente anticulturales, como una amalgama de apetitos determinados corporalmente (141). É como se os seres humanos fossem nada mais que um corpo sensível falível por terem uma animalidade natural, o que põe os seres humanos e os animais no mesmo patamar. Mas Eagleton desenvolve uma série de argumentos e apresenta um ponto importante no qual

[...] el problema es que estamos cruzados por la naturaleza y la cultura. La cultura no es nuestra naturaleza, no; la cultura es algo propio de nuestra naturaleza [...] La cultura no suplanta a la naturaleza, sino que la suplementa [...] es el ‘suplemento’ que rellena un vacío dentro de nuestra naturaleza, y nuestras necesidades materiales son reconducidas en sus términos (Eagleton, 2001, 147).

No nosso caso é natural experimentar nojo, mas muito daquilo que o produz é uma construção cultural estabelecida com o objetivo de nos proteger, como foi dito antes. O fato de a maioria de seres humanos serem rejeitadores não é nem bom nem ruim, é só uma condição cultural necessária que suplementa nossa condição natural.

A pesar da rejeição daquilo considerado asqueroso, o uso das expressões referentes às excreções são usadas frequentemente nos enunciados cotidianos de línguas diversas como o português, espanhol¹³, inglês e francês. O interessante nesses casos é que a frequência com que esses termos são usados termina por tirar deles a carga escatológica literal. A faculdade

¹³ No contexto colombiano, por exemplo, tem expressões como “se armó el peo (pedo)”: começou um grande problema ou uma briga; “este man es mucha caspa”, ou “no sea tan gonorrea”, aludem a pessoas com má vontade que não se importam com fazer mal a outros. Pede: peido; caspa: caspa; gonorrea: gonorreia, construções idiomáticas consideradas vulgares no contexto do uso formal da língua, mas incrivelmente muito usadas no nível popular.

metafórica da linguagem faz que o significado de tais alusões dependa de fatores como a intenção, a força enunciativa, o contexto, a pessoa, o tipo de relacionamento entre os interlocutores e de uma série de possibilidades que não obedecem a este estúdio. Conservam sim, o conteúdo pejorativo ou ruim, segundo seja o caso e a intenção do enunciado, que na maioria de contextos o escatológico tem. De forma similar, o tema escatológico quando permitido nas conversações do dia a dia, é tratado desde o olhar humorístico que seria o fundo que o sustenta e desvia o nojo em alguma medida. A vergonha ainda se instaura, mas o humor faz com que o tema tenha possibilidade no discurso. Quem de vocês, leitores, não escutaram alguma vez na vida uma piada escatológica baseada em caspa, remelas, lágrimas, melecas, cerume, mal hálito, sarro, saliva, gargalhos, vômito, arrotos, fedor de axila, urina, menstruação, sêmen, perfumes genitais, merda, peidos, aroma de pés, sujeira das unhas, suor, pus, gordura ou sangue?

Cada elemento do inventário anterior é produzido pelo corpo, é por isso que Moreira (1998) o vê como uma cozinha produtora de imundícies (62), e Miller acha que a beleza é só um jeito de fantasiar e ocultar a asquerosidade do corpo (45). Mas tal “imundície” e tal “asquerosidade” se correspondem com avaliações feitas desse olhar cultural que vê no escatológico um iminente perigo tanto desde a possibilidade de contaminação quanto da do desregramento dos seres humanos. Quando o ser humano atinge a consciência do caráter asqueroso de seu corpo, da faculdade de produzir excreções e secreções, outorga humanidade ao sentimento de nojo e na animalidade erige-se diferente, o animal que diverge dos outros, sabe-se animal, sabe-se um ente escatológico, capaz de experimentar asco, mas sem necessidade de se envergonhar com aquilo que seu corpo excreta e secreta. É por isso que o nojo atinge um patamar no nível do amor, da morte, do ódio e aquelas emoções só humanas. E como emoção que é, consegue despertar outras sensações onde a vergonha pode se passar ao prazer.

A cultura emudeceu muito tempo o escatológico, mas a mesma cultura, com o sentido fisionômico dos artistas, estudiosos e filósofos, deu de novo um lugar ao seu lado. Não negarei aqui o poder fabuloso do nojo e sua tentativa de nos proteger do perigo, mas é claro que o excesso de coações pôs nele prevenções exageradas que o relegaram a um lugar vergonhoso. Mas de tempo em tempo as artes e a literatura consideraram-no como parte de

sua vida e hoje de novo o escatológico leva-se como um componente importante na cultura, nas artes e na literatura como veremos no próximo capítulo. Estão vendo amigos leitores? Compreendem como graças ao corpo asqueroso, não é difícil aceitar sem vergonha o nojento que eu sou?

2.4. Olhar ou não olhar, eis a questão

Decisão, natureza e curiosidade? Curiosidade, decisão e natureza? Natureza, curiosidade e decisão? Há outras variáveis, mas a lista seria longa, chata e desnecessária. Mas levando em conta essas três só, qual é a ordem em que vocês, leitores, as organizariam quando vão caminhando pela rua e olham que o pedestre que vem na sua frente, a dez metros de distância, olha para um buraco no chão, esquiva alguma coisa e faz um gesto de nojo? Com certeza é esse seu caminho e não outro, vocês tem que passar pelo mesmo trecho da calçada e ainda não sabem o que está lá, escondido talvez, oculto quiçá sem vontade, e ainda não é possível enxergar. Vocês seguem seu caminho e cada vez estão mais perto do buraco da calçada que contém “isso”. Mais perto e mais e mais. Olhar ou não olhar, eis a questão. Olhar? E ficar o dia inteiro com a imagem daquilo que ainda não sabem o que é, mas que poderia ser a coisa mais nojenta do seu mundo? Não olhar? E achar que assim a jornada será mais tranquila, mas se perguntar o tempo todo o que seria o que aquele buraco da rua poderia conter? Eis a questão.

Em tal instante de indecisão no qual ainda não se decidiram por olhar ou não, nesse momento só, e não antes ou depois, fica a abjeção. Em *Pouvoirs de l'horreur*, curiosamente traduzido ao espanhol como *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva define com generosidade este conceito. A abjeção é “un polo de atracción y de repulsión que coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí” (1989, 7). Vários elementos de importância são deduzíveis nessa frase: um elemento primário que produz duas determinadas sensações; duas sensações: atração e repulsão; alguém que experimenta as sensações, que é “habitado” por aquilo; e finalmente, um estado “fora de si”.

Em consequência, “Lo abyecto no es un objeto” (8) porque todo objeto é passível de definição e pode ser conhecido pelos seres humanos. Mesmo assim, o abyecto não é um

sujeito, porque cada sujeito, por mais confuso que possa parecer, ocupa um espaço e um tempo, o que faria dele algo definível. “No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un ‘algo’ que no reconozco como cosa” (Kristeva, 1989, 9). O abjeto fica nessa indeterminação cuja existência é indubitável, mas é tão difícil demarcar seus limites que não o percebemos como alguma coisa conhecida e inclusive sua nomeação é de fato complexa porque a linguagem assinala o que existe e é suscetível de ser conceitualizado. Estar em contato com esse “aquilo” produz uma sensação visceral perto do desejo e da repulsão. Deseja-se aquilo que de algum jeito é querido; repele-se o que não se gosta ou se quer manter longe. É possível pensá-lo ao avesso, deseja-se o que é repellido e rebate-se o querido. Trata-se de duas sensações opostas experimentadas por alguém que sou eu, ou vocês, que temos corpo e a faculdade de sentir, de desejar e recusar, mas que nesse momento não conseguimos definir. É assim como chegamos nesse estado “fora de si” que segue sendo corporal porque se experimenta no corpo, mas é desconhecido e tira as certezas que tenho como sujeito e fico também nessa indeterminação incômoda que me obriga a decidir; desejo: olho, ou rejeito: não olho. E nesse momento retorno ao meu lugar de sujeito e recupero o que acho ser: a abjeção termina.

O objeto não é o abjeto, declara Kristeva. Adiciona logo que “Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo [...] es un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (1989, 8). Mas neste ponto é fácil achar confusões. Sob o título “La suciedad”, do primeiro capítulo “Sobre la abyección”, afirma que “El cadáver es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto” (11). Desta última frase infere-se que o cadáver não é visto por Kristeva como objeto, mas como abjeto. É fácil acreditar nessa ideia porque cadáver vem do latim *cadere* que significa cair. É assim um algo caído que poderia ter perdido inclusive a qualidade de objeto, e é oposto ao eu enquanto o corpo morto não conserva já as qualidades que fizeram disso uma pessoa. É preciso aceitar isso, esquecendo qualquer lembrança anterior ou determinados ritos posteriores que o cadáver de alguém possa produzir. Uma possível discrepância com essa ideia fica no fato do cadáver ser definível. No entanto, quando Kristeva alude ao cadáver como abjeto, ultrapassa o significado e teríamos de ver nele mais um caráter abjeto que algo abjeto em si. Compreendo eu que para o cadáver ser abjeto tem se que pensar nele como o

corpo que foi e o que é agora. O corpo que foi inclusive doente, tinha vida e era sim um corpo, mas mais que isso uma pessoa com pensamentos, personalidade, gostos, ideologias: alguém que falava, que era. Mas esse corpo que é agora um cadáver perdeu tudo isso, ainda que aqueles que conheciam o sujeito que continha não consigam o perceber já nem como isso que era, mas também não como “isso” que é. Nesse novo estado ganhado pelo corpo, é que o cadáver vira abjeto.

No entanto, surge uma confusão quando Kristeva atribui o caráter de abjeto a “El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley...” (1989, 11). Nesse ponto acho muito difícil não objetar, porque também não está se referindo a eles como sujeitos abjetos, mas como abjetos mesmo. É só um problema de generalização? Se o traidor é abjeto não é objeto nem sujeito, o traidor perde sua qualidade de sujeito e vira abjeto? O traidor é abjeto, ou produz abjeção? Todo mentiroso é abjeto, mesmo aquele do qual nunca soube ninguém que mentia? O violador envergonhado, que se arrepende de estuprar, não é abjeto? Exagero eu? É só um problema de enunciação? Além disso, se o abjeto é aquilo que foge da linguagem pela dificuldade de ser definido, se não pertence a um local conhecido, se não é nem desejo nem rejeição, se não é sujeito nem objeto, como se explica que “todo crimen” possa ter um conceito e possa ser explanado pelas leis, e tanto o advogado quanto as pessoas do comum, consigam compreendê-lo, ainda que em níveis diferentes. O estupro, sem dúvida, é reprovável e condenável, é um crime, é o ato de forçar alguém a ter relações sexuais contra a sua vontade, por meio de violência ou ameaça. Sabemos o terrível do estupro e conhecemos o que é, é isso e não outra coisa. Não teria de acontecer, mas é possível saber em que consiste e as consequências para a pessoa estuprada e para o violador, se vai à cadeia. Por isso, o crime do estupro é um objeto, é definível e, em tanto ato que é, conserva as qualidades que o caracterizam e lhe dão a consistência de objeto.

A meu ver, no abjeto segue se experimentando aquilo indefinível que não está só no objeto, nem só no crime nem só no cadáver, o abjeto é mais uma qualidade que ainda fica nesse “entre” que ao ser experimentado pelo ser humano o decompõe e parece como se o tirasse daquilo que achava conhecer.

Vou preencher o buraco daquela calçada na rua pela que vocês iam caminhando. Uma bosta de cachorro só: o transeunte anterior odeia os cachorros e ainda mais sua dejeção, mas vocês sempre tiveram bichos de estimação e gostam dos cães. O resíduo da digestão nesse buraco produz riso em vocês. Uma ratazana que pariu sete ratinhos e ainda estão babosos, sem pele e de olhos fechados: mas vocês são biólogos e começam a se questionar sobre o azar daqueles mamíferozinhos que quase com certeza vão morrer se ninguém os tirar daí. A primeira página do jornal com a foto do político mais corrupto de todos, que roubou o dinheiro de cem toneladas de alimentos que seriam doados às pessoas que perderam tudo no alagamento: tudo bem, vocês experimentam um ódio visceral porque os homens e mulheres de bem não aceitam esses níveis de corrupção. É claro que em cada situação hipotética dessas é possível experimentar abjeção, mas nenhum desses objetos é abjeto em si. Em cada caso o objeto é objeto e a qualidade de abjeto que ganham é tão efêmera quanto a abjeção é, sua qualidade de abjeto cai quando a abjeção morre.

Vejamos agora, leitores, o que acontece com o cadáver. Kristeva afirma que “El cadáver – visto sin Dios y fuera de la ciencia – es el colmo de la abyección” (1989, 11). É compreensível o fato de tirar o cadáver do campo religioso e científico porque os rituais criados ao redor dele nestes âmbitos adquirem características particulares que não vou aprofundar aqui. Mas muito do relacionamento com o cadáver na vida cotidiana está vinculado com fatores religiosos e científicos: autópsias, aulas de anatomia prática nas faculdades de Medicina, velórios e exumações, por exemplo. O que acho complexo neste ponto é o fato de que o cadáver seja abjeto e não objeto, mas tirando essas duas exceções. Por que se o cadáver não é abjeto para médicos, estudantes de medicina, familiares do cadáver e outras possibilidades, é, então, nesse momento um objeto? Ou pode existir um objeto abjeto? Mas Kristeva afirma que o abjeto não é um objeto! E se o cadáver é abjeto e não objeto, como pode perder as qualidades de abjeto para ser objeto de estudo científico ou de ritualização?

Um “tanatopraxista” amigo me contou sobre seu labor: o objetivo é compor e maquiar o cadáver para parecer o melhor possível dentro do caixão, e, além disso, tirar qualquer agente infeccioso que poderia virar um perigo para a higiene e a saúde pública no curto

prazo. É um trabalho estético e de salubridade. O cadáver nele não produz normalmente nojo ou repulsa alguma, está acostumado a ele por ser seu objeto de trabalho. Mas houve uma vez em que o cadáver era o de um garoto, ele sabia isso, quando levantou o lençol achou ver nesse corpo seu filho: aí, nesse momento, aquilo que para o tanatopraxista era só um objeto ganha por um instante a condição de abjeto e o homem fica fora de si. Desde o olhar de Kristeva, a explanação teria de ser que não foi mais objeto, mas abjeto. Para meu amigo esse instante ínfimo da abjeção aconteceu. Desejo e rejeição por olhar para confirmar o parecido com seu filho: venceu a abjeção, olhou-o, não era. A abjeção terminou, respirou forte, saiu da sala, ligou para seu filho e contou para ele qualquer piada, voltou à sala para tentar compor o peito fendido do corpo daquilo que uma vez teve vida.

É inegável que o cadáver pode produzir abjeção, por isso não é fácil em princípio aceitar os corpos plastificados de Gunter von Hagens ou as esculturas feitas com potros mortos pelo grupo artístico mexicano SEMEFO. Mas vejo no cadáver ainda um objeto e acredito que o abjeto é só um estado que alguns objetos atingem, mas que logo largam. Além disso, a abjeção é verdadeiramente efêmera. Um mínimo momento é suficiente para sua existência e para produzir essa emoção difícil de pertencer a uma só sensação, mas muito forte. Depois dela se chega ao nojo, ao medo, à tristeza, à saudade, a uma emoção que faz parte do mundo conhecido e cujo conceito é claro.

Concordo de novo com Kristeva, mas sem esquecer o estado momentâneo do abjeto que o cadáver é, neste caso “no es la ausencia de limpieza o de salud lo que lo vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un orden. Aquello que no respeta los límites, lo ambiguo” (1989, 11). O corpo morto produz abjeção, perturba por causa desse estado último que representa, e ao qual os seres humanos chegaremos sempre. Pode infetar sim, e produzir nojo, mas transtorna a identidade (10) daquele que está na sua frente em condições determinadas. É o limite último tolerado pelo indivíduo e em condições diferentes às religiosas e científicas, a permanência perto do cadáver é mínima. De novo, na sua frente, leitores, o mais provável é que experimentemos abjeção que termina logo, e vira nojo, tristeza, pena ou desconcerto.

Kristeva lê a abjeção do olhar psicanalítico. No aparato psíquico do Ego, Id e Superego, o Ego está o tempo todo recebendo as pulsões do Id e o influxo do Superego. Mas quando o

indivíduo experimenta abjeção, no Ego as pulsões que lhe propõem olhar e os influxos, a norma, que lhe impõe fazê-lo se equilibram e fazem com que o Ego não consiga decidir imediatamente. O indivíduo fica no vazio porque não consegue logo um acordo entre o Id e o Superego. E nesse “entre” onde o sujeito não é, extravia-se até que desejo ou rejeição, Id ou Superego, dominam. No entanto, acho possível uma explicação não psicanalítica do olhar cultural, das normas e leis sociais que ajudam na determinação do que eu sou. É claro que a abjeção me inibe de optar: desejo e rejeição de novo. A sociedade determina normas de comportamento, comer com a boca fechada, não cuspir, não olhar a sujeira. O fundo é sempre regrar. Desse jeito a abjeção o que faz é pôr em dúvida tanto as leis quanto a vontade, e deixa o indivíduo num ponto incerto só por um instante. Kristeva não fala disso, mas no seu livro a ideia de Bataille se adéqua, pois “Relaciona la abyección con la ‘incapacidad de asumir con fuerza suficiente el acto imperativo de exclusión’” (1989, 87). Bataille vai partir dessa ideia para relacionar a fraqueza de decidir com cada ordem social, e aí a abjeção se torna uma emoção muito mais cotidiana. No entanto, a lei fica em suspenso nesse mesmo ínfimo instante, até que olhamos ou não, sou fiel à norma ou a desafio: rejeito ou aceito corajosamente assumindo a consequência.

Finalmente, leitores, a abjeção é esse “entre”, esse “vazio” que experimentam vocês na calçada quando ainda não decidiram se olhar ou não dentro do buraco. O que acontece, além de ainda não se decidir entre desejo e rejeição, é a possibilidade de experimentar sensações inovadoras, inclusive desafiando a lei que tantas vezes tentou normatizar a experimentação e a gama de sensações que vocês sentem no corpo. Não só medo, tristeza, pena ou nojo vem depois da abjeção; o prazer é também uma possibilidade fundada, claro, em alguma dessas emoções que muitas vezes foram concebidas como negativas. Vocês decidem: rejeitar ou aceitar, olhar ou não, eis ainda a questão.

2.5. ƚƚɹɹɹɹɹɹU sɹD

De tempo em tempo dou com palavras como “saudade”, “litost”, ou “toska”, termos com uma significação profunda nas suas línguas, mas que na tentativa de serem traduzidas, o tradutor não tem mais remédio que conservá-las e fazer na segunda língua uma nota de

rodapé com uma explicação o mais próxima possível. Vocês leitores, podem se perguntar: “Saudade” mesmo? E eu respondo: mesmo, saudade. Porque não sou brasileiro e a língua portuguesa não me cumprimentou quando o doutor bateu na minha bundinha neonata, e deu-me para minha mãe como o melhor presente que ela teve nesse dezembro.

No entanto, são interessantes as tentativas de tradução que se fizeram, por exemplo, de *Das Umheimlich*, do alemão para o português, o espanhol, o inglês e o francês: O estranho; *Lo siniestro* ou *Lo ominoso*; *The uncanny*; *L'inquiétante étrangeté*. Nenhuma dessas traduções atinge todos os sentidos aos que a origem de *Umheimlich* alude. Sigmund Freud no seu texto de 1919, *Das Umheimliche*, dedica a primeira de três partes a perambular pelo significado de *Heimlich*. Eu não vou reproduzir essa primeira parte, mas Freud começa com aquilo que é familiar e conhecido, doméstico, íntimo, e passa por bem-estar, calma, alegria, proximidade, afincio, até chegar à solidão, incerteza, recato, ocultação, escondido, etc. Daí passa ao antônimo, *Unheimlich*: inquietude, excitação, medo, assustador, estranho. *Heimlich* significa duas coisas distantes uma da outra: o que é familiar e agradável, e ao mesmo tempo o que está oculto e deve se manter fora da vista. É claro, *Unheimlich* é só antônimo da primeira delas; é nesse momento quando traz a conceptualização de Schelling: *Unheimlich* é tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.

Aqui acontece algo similar com o que demostrei sobre a palavra francesa *dégoût*, o fato de conter seu oposto na mesma palavra. É verdade que *Unheimlich* é só o antônimo da primeira acepção de *heimlich*, mas mesmo assim contém uma força significativa única, que o português “estranho” não atinge (assim como os correspondentes nas línguas que mencionei anteriormente). Mas sei que para os lusófonos que compreendem o significado, “Estranho” vai corresponder aproximadamente com o que para mim é *Siniestro*, para Kristeva *L'inquiétante étrangeté*, para Miller *The uncanny*, e para Sloterdijk e Menninghaus *Unheimlich*.

No Brasil a palavra “estranho” é usada na vida cotidiana para referir uma coisa não comum, excêntrica, extraordinária até, é aquilo que causa uma sensação de certo desconforto. Segundo o Houaiss o estranho refere também o que é estrangeiro, de fora, aquilo que de alguma forma foge aos padrões comuns. No Aurélio alude também a desconhecido, alheio, singular, esquisito, repreensível e esquivo. Nos dois casos, sempre

com relação àquilo além do habitual. Mas, como acontece com tantas palavras, não refere estritamente o sentido científico ou freudiano.

Naquele texto já mencionado de Freud ele faz um inventário sobre situações que produzem o estranho: o tema do duplo com reflexos em espelhos, com sombras e espíritos guardiões, as doutrinas animistas e o medo à morte. Isso acontece pelo fato do si próprio ser percebido como se fosse um objeto; é a capacidade do homem de se auto-observar e ver nele mesmo tudo aquilo que poderia ter sido, mas não foi. Outras situações onde a sensação do estranho pode se experimentar é o retorno ao mesmo lugar, a reiteração de ações, os *déjà vu*, e tudo quanto se relacione com a compulsão à repetição de jeito involuntário. Além disso, os casos de “onipotência do pensamento”, em que o indivíduo acha que as coisas acontecem do jeito que pensou, que geralmente os pressentimentos se tornam realidade. Finalmente, está a sensação relacionada com a morte, a latente proximidade do homem à morte, a morte que está sempre perto; e o medo sobre a possibilidade dos mortos voltarem para nos falar, nos olhar ou nos fazer mal.

Freud expõe que cada caso desses está relacionado com duas causas possíveis do estranho: o animismo e os complexos infantis. No primeiro, o ser humano conserva rastros da superstição “irracional”. A ciência testou e venceu: nada daquilo pode ser real, nem o pensamento poderoso involuntário que faz realidade inexplicavelmente o que pensa, nem uma misteriosa força que causa repetições de lugares ou de elementos para cair numa armadilha insólita, e ainda menos os mortos que voltam à vida física ou espiritualmente. No entanto, acontece que ainda o indivíduo teme os fantasmas, e acha coincidências surpreendentes em fatos aleatórios. É por isso que quando alguma situação daquelas está por perto ou acontece, experimenta-se o estranho. Achava-se que não era possível, mas ainda é. Mas se o indivíduo realmente “superou” toda superstição daquele pensamento primitivo, é imune à sensação de estranho porque nada daquilo vai o desconcertar ou despertar medo nenhum. É uma questão da realidade material dos fenômenos: o material que é possível. No estranho causado pelos complexos infantis, a realidade material não tem nada a ver, mas a realidade psíquica. Acontece pela repressão de um conteúdo psíquico e o retorno daquilo reprimido que é revivido por meio de alguma impressão. Acontecimentos

infortunados como a morte do pai na infância ou a coincidência do número 911 em vários momentos no decurso do dia, podem fazer que experimentemos o estranho.

E como acontece com todos nós, vocês, leitores, e eu, chega um tempo na vida em que sempre nos questionamos sobre as orelhas. Não é? O que acontece com aquele pavilhão auricular que fica dos dois lados da cabeça e que é vital na recepção dos sons? Aquele apêndice que é grande em uns e pequeno em outros, que está aberto ou fechado, que serve para enfeitar com buracos e brincos de tamanhos e cores diversas. Que tem lóbulo e quando carece dele parece tão curioso e estranho, no sentido menos freudiano possível. As orelhas, quando quentes ou vermelhas, são indicadores misteriosos de que alguém fala bem ou mal da gente: direita, bem; esquerda, mal (impossível aqui não relacionar sinistro com *Lo siniestro*, que em espanhol também alude ao esquerdo. Fora da norma estavam as crianças que começavam a escrever com a mão esquerda, sinônimo de maldade). Orelhas que servem às tribos indígenas árticas do Alaska para fazer duelos e testar a valentia e demonstrar qual é o homem mais forte.

Porque as orelhas? As orelhas são o *leit motiv* de muitas histórias tanto da realidade quanto da ficção. É muito conhecido o caso do presente que Vincent van Gogh deu para Rachel, uma prostituta do bordel Arlés em 1888. O artista contemporâneo australiano Sterlac, em 2007, cultivou a prótese de uma orelha humana e através de cultura celular foi implantada por cirurgiões no seu braço esquerdo. A orelha ouvia e transmitia os sons a muitos lugares do mundo pela internet. No nível ficcional, no seriado animado da FOX, *Futurama*, algumas vezes aparece uma menina com três orelhas, uma de cada lado da cabeça e mais uma na frente. No filme *Universal Soldier* o sargento Andrew Scott faz uma piada quando um doutor quer lhe perguntar alguma coisa: “I’m all ears”, responde, “sou todo ouvidos” e apresenta nas suas mãos uma corda com várias orelhas pendurando dela, logo vai à rua com o colar no colo e briga com um grupo de homens que fazem piadas dele. Mas quiçá o caso mais estranho sobre orelhas seja aquele de *Blue Velvet* (1986), o filme de David Lynch: o jovem estudante Jeffrey Beaumont volta de ver seu pai no hospital, na metade de um mato perto da sua casa na pacífica cidade de Lubertown, pega pedrinhas do chão para jogar longe e descobre uma orelha humana no chão. Não vou aqui analisar o

filme, mas parece como se tivesse sido baseado no texto *O Estranho*, de Freud; só vou ficar com a orelha.

Aqui é preciso lembrar a frase de Schelling, o estranho é aquilo que teria de permanecer oculto, mas foi revelado. O jeito como eu interpreto o estranho de Freud, baseia-se na ideia da familiaridade e estranhamento daquilo que heimlich contém. A orelha é um elemento natural, familiar, comum nos lados da cabeça dos seres humanos, mas quando fica sozinha no chão perde a naturalidade e sai do comum: não é normal que uma orelha esteja num lugar assim e ainda menos sem estar sujeita a cabeça nenhuma. Aquele objeto familiar produz uma sensação particular: medo, desconcerto, nojo ou alguma outra emoção por se encontrar em um contexto ao qual não pertence, que lhe é alheio. A orelha é familiar para a maioria das pessoas e uma orelha é uma orelha em qualquer contexto. Ninguém pensa nesse elemento fora da cabeça porque os costumes e a experiência têm mostrado este objeto do lado da cabeça. Há uma censura para a orelha na frente, no braço ou no chão. Porém, a presença do objeto é superada e refutada pela consciência do indivíduo: quer dizer que o sujeito não fica no estado do sinistro nem aceita completamente o fenômeno. É mais uma vez o indivíduo ficando nesse “entre”, no meio da realidade conhecida e esse momento esquisito e quase irreal, pouco comum. Logo, o estranho é experimentado quando um elemento que usualmente conhecemos aparece na minha frente em um contexto ao qual não pertence. Normalmente, tudo acontece em um momento de conforto, onde sou o sujeito que sou, e tenho as certezas daquilo que conheço do mundo real. Mas quando entro em contato com aquele objeto familiar fora do contexto ao que pertence, tal conforto se desmancha, a certeza se desloca e aquilo que eu achava ser, por um momento se turva, perco meu lugar e experimento o estranho. É isso o que acontece nas duas causas que, segundo Freud, produzem o estranho: o animismo e os complexos infantis reprimidos são coisas, esquecidas ou não, conhecidas anteriormente, e ao chegar naquele contexto alheio o estranho vem de sua mão.

Finalmente, é preciso lembrar que o que causa o estranho para uns, pode não ser causa para outros. Os complexos infantis e os animismos não são iguais para todos. As abelhas, por exemplo, podem ser amadas pelos apicultores, odiadas por alguém que foi ferido por elas, mas para mim, não sei a causa, são os insetos que sempre me rondam, e me

procuram às vezes para morrer. Quando fazia a graduação, em Bogotá, eu costumava me sentar na mesma cadeira verde sempre no pátio da universidade. Um dia vi uma abelha no chão fazendo círculos, arrastrando-se, fazendo pequenos pulos e finalmente, depois de vários minutos, morrer. Tal dança da morte foi feita em duas semanas por quatro ou cinco abelhas. Guardei seus corpos até esquecê-los. Anos depois, quando morei em Lille, pela janela do quarto que habitava, uma tarde primaveril uma abelha entrou, caiu no chão com um golpe e fez o que chamei de dança da morte: o resultado foi o mesmo: quatro ou cinco abelhas que chegavam perto de mim para morrer. De novo guardei seus corpos em uma caixinha que com certeza joguei no lixo depois. E no princípio de 2012, nesse final do verão portoalegrense, uma noite estava escrevendo alguma parte do primeiro capítulo da tese quando uma abelha entrou pela janela e ficou do lado do meu computador fazendo a dança de sempre: morreu; quatro ou cinco abelhas fizeram o mesmo no lapso de duas semanas, ainda tenho a caixinha rosa com seus corpos. Não acredito em fantasmas nem em milagres, nem em coisas sobrenaturais. No entanto, sempre que conto a história das abelhas, acredito que algumas delas me procuram para morrer. Logo normalmente esqueço a dança da morte daqueles insetos melíferos, e quando a cada seis ou sete anos me procuram, acho no princípio inacreditável, mas também experimento esse desconcerto que me faz esquecer a impossibilidade de coincidências misteriosas. O que será o que as abelhas, então, procuram em mim? Acontece-lhes isso com as abelhas, desconhecidos leitores? Acontece-lhes alguma situação similar?

2.6. Quando o medo vira aquilo além do belo

“Beautiful, Sublime”, diz Nelson Muntz enquanto dá uma salva de palmas para Andy Williams, no capítulo *Bart on the Road*, vigésimo da sétima temporada do seriado estadunidense *The Simpsons*. Nelson é aquele personagem cuja mãe é prostituta e o pai foi embora para comprar cigarros, mas nunca voltou (Na verdade voltou depois de vários anos: comeu amendoim por erro, ao ser alérgico se desfigurou, um circo que passava o pegou e o expôs como fenômeno de feira). É um garoto com uma educação de ensino fundamental (pública) e cujo conhecimento dos produtos culturais é pouco, só aquele que conhece na rua porque nem televisão tem. É claro que este exemplo tirado da televisão, poderia ter sido

copiado da nossa “realidade”, porque o conhecimento leigo sobre o belo facilmente relaciona os conceitos de belo e sublime com o prazer ou desprazer. E volto a falar nestes termos porque é de novo Immanuel Kant, o prussiano aquele do século XVIII, quem retomou o sublime e levou-o ao campo estético constituído como tal.

Ordem, simetria, delimitação e dimensão, foram os elementos que Aristóteles estabeleceu como característica do belo, soubemos isso quase desde sempre e eu o expus no capítulo anterior. Um ser vivo ou uma coisa muito grande ou muito pequena não podem ser belos porque uma grandeza exagerada dificulta a observação completa e escapa ao espectador a visão da unidade e da totalidade. No entanto, Kant reconsidera tal noção na *Crítica do Juízo* e afirma que “Denominamos *sublime* o que é absolutamente grande... Sublime é aquilo em comparação com o qual tudo é menor” (Kant, 1995, 93); daí que o que é absoluto não admite comparação porque tal grandeza só pode ser comparada com si mesma. E o mesmo acontece com o belo, “o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição do espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva” (96). Muitos fenômenos na natureza vão produzir a sensação do sublime, uma tempestade com muitos raios e trovões, uma cachoeira que deixa cair milhões de metros cúbicos por segundo, um abismo tão grande cujo fundo é quase imperceptível... mas tanto o belo quanto o sublime só existem por serem experimentados pelos seres humanos. É claro que neste ponto Kant só alude às grandezas factíveis de ser avaliadas desde a estética, por isso não leva em conta os números, que sempre terão um seguinte maior. Quando aquilo grande na natureza produz o sublime, parte-se da ideia de que ela é vista como algo que produz medo, mas sem que necessariamente tudo o que é grande produza medo.

Em “O desregramento na Crítica do Juízo, de Immanuel Kant”, em *Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze explica de jeito quase gráfico o que acontece no belo e no sublime. É só lembrar que três são as faculdades que interferem na avaliação da maioria dos processos em que os seres humanos interagem: entendimento, razão e juízo de gosto. Na teoria kantiana quando o belo é avaliado é necessário que o indivíduo elabore juízos desinteressados. Do olhar deleuziano, compreende-se que as três faculdades interagem em um acordo no qual nenhuma delas vai se sobrepôr, nunca o entendimento ou a razão ou o juízo se salientarão

porque se isso acontecer se extinguirá o estado prazeroso que a obra de arte exige na contemplação do belo.

No entanto, segue Deleuze, no sublime as três faculdades esquecem tal acordo e começam uma briga por alcançar seu próprio limite sem consegui-lo. Enquanto se experimenta o sublime, as faculdades se incitam constantemente para ultrapassar seus próprios níveis máximos suscitando uma luta terrível entre a imaginação e a razão, e entre o entendimento e o sentido íntimo (Deleuze, 1997, 44). Eis o devir do sublime.

O filósofo espanhol Eugenio Trías, no seu livro *Lo bello y lo siniestro*, sintetiza o processo de experimentação do sublime, explanado por Kant na *Crítica do Juízo*, em cinco etapas:

- Apreensão de alguma coisa grandiosa que sugere a ideia do informe, o indefinido, o caótico e ilimitado.
- Experimentação de um sentimento de dor, angústia ou temor.
- Consciência da insignificância de si mesmo, frente à imensidade do fenômeno.
- Tentativa de apreender a forma informe a través da razão.
- Mediação cumprida entre espírito e natureza (Trías, 2006, 39).

E eis que o sublime faz daquilo que parecia infinito, absoluto, incomensurável, algo finito e dá ao homem a possibilidade de encarar o fenômeno do qual começou sendo vítima, mas que finalmente foi suscetível de atingir o estado prazeroso.

Kant exprime que ante os fenômenos absolutamente grandes da natureza o homem considera insignificante sua capacidade de resistência. É um espetáculo terrível, mas atraente enquanto a sensação de segurança não pareça afetada e a possibilidade de morte não seja patente. Essa sensação de pequenez na frente do fenômeno vira a limitação do indivíduo; a incomensurabilidade da natureza aborda o sujeito que parece banido pelo fenômeno, mas tal tamanho monstruoso elabora um padrão de medida não sensível na faculdade da razão e, nesse momento, no ânimo do ser humano nasce uma superioridade

que faz compreensível o fenômeno e consegue impor-se à própria natureza. Aquilo que começou sendo absolutamente grande e que produzia medo no indivíduo, contém o germe de um estado prazeroso que se atinge no momento em que a razão lhe confirma que o aparente perigo do fenômeno não era mortal e que tem a capacidade de construir no seu ânimo uma superioridade que transforma o medo em prazer.

É desse jeito que a partir de Kant, o infinito que excedia os parâmetros do que era belo, por tanto, diferente dele, ultrapassa o limiar do que esteticamente era considerado belo e sem conseguir sê-lo, é capaz também de levar o homem a um estado prazeroso muito mais intenso do que o simplesmente belo. É uma porta de ingresso para o feio, o pavoroso e arrepiante. Logo virá o momento de saber se para o escatológico também.

É importante ressaltar que como acontece com o nojo, a abjeção e o estranho, o sublime não é experimentado por todas as pessoas nas mesmas situações. Para achar nos fenômenos da natureza a possibilidade de sentir o sublime é imprescindível que o indivíduo ache que eles não vão destruí-lo, nem que são perigosos mortalmente. Quando os fenômenos só produzem sofrimento e uma sensação de perigo vital, não é possível nenhum sentimento prazeroso, o terror e a privação invadem o indivíduo causando a perda do controle, e a faculdade de juízo estético terá de lutar em desvantagem contra as faculdades de entendimento e razão. Kant afirma que aquele cujo nível cultural é mais elaborado, conseguiria encarar melhor os fenômenos da natureza e atingir assim o sublime. Teria de se compreender por nível cultural, talvez, alguém com uma formação particular, até acadêmica mesmo, que conseguiu vencer algumas superstições que lhe permitirão assumir tais fenômenos como perigosos, mas não mortais. Neste ponto Friedrich Schiller alude àquele que vê “a natureza só desde o olhar do entendimento, como um ente para organizar e quererá substituir a “desordem” pela harmonia” (Documento eletrônico, sem página); indivíduos assim também não poderão experimentar o sublime.

O olhar de Schiller sobre o sublime é mais apaixonado, mais explícito na relação com as emoções. Em *On the Sublime* ele começa sua análise com a violência que transgride a vontade banindo a dignidade do homem. Trata-se de uma violência que desumaniza o homem e tira dele sua qualidade de ser humano. Não é só uma violência simbólica, mas uma força mesmo física que pode ferir e causa sofrimento e dor. O jeito de combatê-la é com

mais força ou com uma educação moral que fará do indivíduo um ser que poderá inclusive ser superior ao poder da natureza. É assim como “Man finds here not only in his rational nature a moral aptitude that can be developed by the understanding, but also in his reasonable and sensible nature an aesthetic tendency which seems to have been placed there expressly” (Schiller, Documento eletrônico, sem página); Para Schiller a relação entre o homem, o belo e o sublime é moral. Ter clareza sobre o lugar moral no seu desenvolvimento facilitará ao indivíduo a percepção dos fenômenos, assim como lhe permitirá ter uma disposição no pensamento para experimentar certos acontecimentos prazerosos sem se importar por se são belos, bons ou perfeitos: eis a capacidade intelectual que vai lhe facilitar sentir o sublime: o ideal é não começar se questionando pela natureza do fenômeno tirando dele suas características negativas, mas quando for necessário reconhecer nele a beleza, a bondade ou a perfeição.

Trata-se de uma luta contra o sofrimento e a pena, por isso Schiller acha que a natureza provê ao homem de dois “companheiros gênios”. O primeiro é amigável e leva o indivíduo entre a alegria e as gargalhadas; só fica o espírito, libera-se do corpo. E logo vai embora porque seu reino só existe nas sensações e não consegue ultrapassar tais limites. É nesse momento quando o segundo gênio se revela, silencioso e solene, prende o sujeito fortemente, o leva ao precipício até experimentar a vertigem: o sublime é experimentado.

A maior diferença que percebo entre o sublime kantiano e o schilleriano está em que do olhar de Kant, para o sujeito experimentar o sublime, tem que superar o medo que o fenômeno produz nele; mas para Schiller o sublime acontece quando o estado de dor e o estado de júbilo se misturam. E é nessa mistura de elementos contraditórios onde o indivíduo testa sua independência moral, porque enquanto o belo mantém o homem no estado prazeroso sensível, o sublime o ultrapassa repentinamente tirando a natureza espiritual da rede dos sentimentos que encadeiam-no à alma. A independência moral atingida pelo indivíduo que consegue experimentar esse sublime tem de atuar desde um desprazer que a dor e o júbilo produzem nele: desde a dor, desde o sofrimento, desde essas emoções que se consideram ruins, o sublime obriga a mente a ir além da opressiva cadeia do corpo físico e da estreita realidade. Como é possível experimentar além do corpo físico e da estreita realidade? Schiller acha necessário que a educação estética dos seres humanos seja

enriquecida para levar o homem além do mundo sensual, isso significa que o corpo experimenta o que o indivíduo conhece. Mas a percepção que parece ser só prática é também um assunto teórico; um antropólogo treinado percebe mais facilmente o petróglifo na pedra do que uma pessoa que está de férias no mato, a forma em que um crítico do jazz percebe o novo trabalho musical de Bill Frisell pode ser diferente da maneira feita por alguém com outra formação musical. Quando Schiller afirma que o sublime permite ao ser humano experimentar sensações que excedem o corpo e a realidade, refere-se a uma espécie de corpo e realidade padrão. Vai ser o corpo mesmo dos seres humanos e a realidade mesma deles onde o sublime vai se experimentar, mas só através de uma educação estética que permita a mistura da dor e o júbilo sem que a violência do acontecimento seja maior do que o indivíduo.

Qualquer que seja o olhar do sublime, kantiano ou schilleriano, medo superável ou não, compreensível ou não, motiva as percepções prazerosas que não se podem achar no belo. Tanto em Kant quanto em Schiller, o belo tem limites nos quais o ser humano permanece em um lugar apreensível, ora na compreensão por causa da superioridade atingida pelo ânimo, ora dentro dos parâmetros prazerosos sensíveis. Mas o sublime é uma tormenta de sensações mesmo que com medo superado ou não, apresenta para o ser humano uma forma diferente de prazer intenso, que implica uma desterritorialização do conhecimento e da segurança de ser o que o indivíduo achava ser. É por isso que o caótico da natureza, a voragem impiedosa das obras de arte que conseguem atingir sensações do sublime no ser humano, deslocam-no fazendo com que a experiência vá além do belo. Se para Kant o sublime vem daquilo absolutamente grande, no olhar de Schiller há maior relação com a desordem aparente da natureza, portanto, infringe também a norma cultural estética do belo.

E nessa simples natureza caótica de obras como *O jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronimus Bosch, a paisagem escultórica dos irmãos Chapman *If Hitler Had Been a Hippie How Happy Would We Be*, a performance fortemente emocional *Balkan Baroque* de Marina Abramovic, é possível experimentar o sublime por causas diversas nas quais o escatológico tem uma verdadeira importância. Sem dúvida nem todas as obras de arte que visam o escatológico são consideradas artes, nem todas elas vão levar o indivíduo nesse furacão de

sensações difíceis de avaliar só com os parâmetros do belo, mas com a porta aberta ao sublime poderia se atingir níveis diversos de compreensão das obras de arte onde as excreções e secreções do corpo ocupam um lugar importante.

2.7. Hacer del cuerpo

As coisas do corpo dificilmente são alheias à sociedade e às normas que esta impõe no nosso diário transitar no mundo. Muitas são as causas possíveis de uma dor estomacal. Mas a experiência da vida e as dores de estômago do passado, como pôde acontecer com vocês, leitores, ensinaram-me a diferenciar os tipos de dores, na maioria dos casos. Lembro que quando estava começando a adolescência, ou terminando a infância, fazendo de conta que a transição pudesse ser marcada desse jeito tão específico, eu tive um dia na sala de aula uma dor muito forte no estômago. Não falei com ninguém disso: eu sentia como se tivesse piranhas dentro e estivessem me mordendo para fugir sem se importar com me esmagar o estômago e me fazer morrer. A dor era intermitente, ia e voltava à vontade. Eu pensei muito no jeito de me comunicar com a professora, testei mentalmente uma infinidade de fórmulas até escolher a que achei melhor nessa ocasião. Em um momento em que as piranhas se acalmaram, me levantei da cadeira, caminhei até a escrivaninha da professora e disse no melhor espanhol que eu podia usar nessa época: “Disculpe profesora, ¿será que yo puedo ir al baño a hacer del cuerpo?”.

Hoje, lembro-me da anedota e não compreendo porque enunciei a necessidade de defecar. Porque não podia pedir licença para ir ao banheiro só? A professora sorriu, aprovou minha petição e eu fui embora. Tal eufemismo em espanhol tem variações: “hacer de cuerpo”, “dar de cuerpo”, “hacer de vientre”, “mover el estómago” e mais outras coisas relacionadas com os produtos que o corpo excreta via anal. Mas o que importa neste caso é a alusão que se faz sobre o corpo, a tranquilidade e a pouca importância que na vida cotidiana temos de saber o que é isso do corpo. Para que, se corpo todos temos! Se ele sempre esteve lá desde os primeiros homens até hoje, se com ele fazemos tudo e está presente em cada acontecimento da nossa vida! Além disso, para que se perguntar sobre o que é óbvio!

E eu digo óbvio. Porque como todo mundo tem um, todos sabem o que é isso; é óbvio: fácil de descobrir, de ver, de entender, que salta à vista, é manifesto, claro, patente, não se pode pôr em dúvida, é incontestável. É assim tão evidente que durante muito tempo a única ciência que tinha interesse por ele era a medicina, e é claro, porque era preciso conhecer o que nele estava errado quando as doenças chegavam. E daí se começou a estudar não só para curar as doenças, mas para preveni-las.

O corpo era tão evidente que, por exemplo, as poéticas literárias se preocuparam por temas sérios e importantes: relevantes em relação à atuação dos personagens, aos acontecimentos, ao tempo e ao espaço; e depois foi a relação entre o personagem e seu contexto, se levaram em conta suas axiologias, sua psicologia e assim por diante, mas o corpo como tema não provocava maior interesse nos críticos e teóricos literários. E era lógico de algum jeito, porque o corpo não tinha se problematizado. Os personagens poderiam ser complexos mesmo, mas simplesmente, na sua análise as mais das vezes se levaram em conta outros fatores diferentes ao corpo. O que acontece com o corpo de um Frankenstein que, como é sabido, está feito de partes de outros corpos? O que acontece com o corpo eterno dos vampiros que não se desmancha? O que acontece com os corpos feridíssimos das epopeias, com os corpos das protagonistas que começam a narrar histórias? E, finalmente, o que acontece com os corpos que são mutilados, fatiados, desmembrados; com o corpo de personagens que produzem abjeção e que (não) ficam no limiar daquilo que é homem ou mulher, ser humano ou animal, ser humano ou coisa?

E por fim o corpo ganhou um lugar importante na teoria de diversas disciplinas. Na literatura, por exemplo, Peter Brooks, em *Body Work*, começa considerando o corpo como um objeto e um motivo da escritura narrativa, um objeto que não é qualquer objeto, mas um objeto de desejo. Posso ver aqui um desprendimento da teoria narratológica, onde Mieke Bal, retomando as ideias de Greimas, expõe as relações entre as categorias actanciais: o sujeito que procura um objeto, o objeto desejado por um sujeito; um objeto que mesmo podendo ser um actante personagem era visto só como tal e não como constituído por um corpo. Mas porque o sujeito deseja o objeto? A resposta está em Brooks “to designate the body primarily conceived, and primarily become significant, as the agent and object of desire” (1993, 5) é preciso conceber o corpo na sua dimensão erótica. E ainda que o erótico

dependa do estado psicológico dos indivíduos, o corpo é necessário na consolidação de tal erotismo que, como é sabido, é faculdade quase exclusiva dos seres humanos.

Segundo Brooks o corpo no decurso da história foi visto com olhares diversos: “object of primary narcissism... a dangerous enemy of spiritual perfection... the subject and object of pleasure... uncontrollable agent of pain... the revolt against reason... the vehicle of mortality...” (Brooks, 1993, 1), mas sempre como o sujeito da curiosidade que é tanto o “eu” quanto o outro. Infere-se a importância do corpo no desenvolvimento da alteridade, a condição e a existência do outro. E é importante porque começa a se estudar o personagem como um “eu” que está em constante relação com um “outro”, e no mesmo patamar um “eu” que é também um “outro” em relação com outros: corpos que dependem de outros corpos.

A partir do mito de Narciso em Freud, Brooks estabelece que a existência do outro se dá graças à mirada, ao olhar, ao “*gaze*”, que dá existência a esse outro que posso ser eu mesmo ou minha imagem refletida na água. E desde aquele eu que é outro “our early experiences of our own bodies may be not necessarily those of oneness or unity, but rather those of otherness and alienation” (14). E ainda que seja possível encontrar histórias de personagens que vivem em solidão, por exemplo em uma ilha solitária, mais cedo que tarde, um Robinson Crusoe ou um Chuck Noland, começam a falar consigo mesmo como se fosse também um outro. Uma fala que censura, cumprimenta, parabeniza, ou briga, o mesmo que faço quando fico sozinho. Até que aparece alguém e falo com ele, ou chega um aborígene canibal que será chamado de Sexta-Feira ou uma bola de vôlei que terá o nome de Wilson; nesse momento talvez ninguém pense nisso, mas é evidente a dificuldade daquilo do “oneness” ou unidade, porque há um corpo que é nomeado e é materializado, mesmo real ou imaginário, um corpo proveniente daquilo que eu sou, que o “eu” produz.

A dimensão do corpo ganha ainda mais sentido com a seguinte ideia de Brooks

One tradition of contemporary thought would have it that the body is a social and linguistic construct, the creation of specific discursive practices, very much including those that construct the female body as distinct from the male. If the sociocultural body clearly is a construct, an ideological product, nonetheless we tend to think of the physical body as precultural and prelinguistic: sensations of pleasure and especially of pain, for instance, are generally held to be experiences outside language; and the body’s end, in death, is not simply a discursive construct (7).

Tal ideia resume várias concepções sobre o corpo que aqui separo, mas não aprofundo porque excede meu objetivo. O corpo como construção social e linguística: corpo que existe ao ser nomeado, que assume um lugar no mundo, na sociedade, que cumpre funções diversas como indivíduo, sujeito, objeto, homem, mulher, filho, mãe, profissional, vizinho: entidade ativa na sociedade. E cada elemento destes vai ocupar um lugar importante naquilo que achamos definido no sexo ou no gênero, esse campo minado e difícil, tão complexo de definir e tão questionado por autoras como Judith Butler, por exemplo, em *Cuerpos que importan*. No entanto, e além de todas as reconsiderações e reformulações, é claro que quando se analisa o corpo na literatura, ou na disciplina que for, hoje a aproximação ao homem ou à mulher se faz de jeito diferenciado e com tal obviedade que é fácil se perguntar por que não se pensou nisso antes. E tirando o corpo de tudo aquilo fica a matéria, o corpo impossibilitado de existir além do cultural, mas virtualmente só matéria: pré-cultural e pré-linguístico, sem intervenção naquilo que a sociedade constrói, vácuo, mas, na verdade, aquilo inominável por carecer de linguística. No entanto, um corpo com estas características tem a possibilidade de reagir aos estímulos que em algum corpo exclusivamente cultural e linguístico experimentaria à dor ou ao prazer e finalmente à morte. É por isso que Brooks termina a ideia ressaltando a existência de um corpo que vai além de ser só uma construção discursiva.

Neste ponto acho evidente a complexidade do corpo que, como falei no princípio da minha aproximação ao corpo, parecia ser tão óbvio nos estúdios literários. Reformulado, transformado, ressignificado, o corpo comunica “The sign imprints the body, making it part of the signifying process. Signing or making the body signifies its passage into writing, its becoming a literary body [...] a narrative body [... able to] produces a story (Brooks, 1993, 3). O corpo é signo e marca: exprime o mundo e permite compreender que nessa transformação é história, relato, personagem, sujeito que deseja e objeto desejado. E eis aqui o que eu mais gosto quando concebo o corpo como tela, ou folha, ou muro: “The result is what we might call a narrative aesthetics of embodiment, where meaning and truth are made carnal” (21). Já viram, leitores, o que estou fazendo? Viram o resultado deste meu perambular que começou na crise do belo, visto desde a Antiga Grécia até chegar no século XX, e que ainda não chega no nosso tempo? Já viram vocês porque eu desde o título falo de estética? Uma estética narrativa corporal precisa de um corpo marcado, talhado, esculpido,

escrito. E mais ainda “The bodily marking not only serves to recognize and identify, it also indicates the body’s passage into the realm of the letter, into literature: the bodily mark is in some manner a “character”, a hieroglyph, a sign that can eventually, at the right moment of the narrative, be read” (Brooks, 1993, 22). Porque assim como o corpo de mármore, o corpo desenhado, ou o corpo dançante, na literatura ele começa a ter uma significação não só mais gráfica, mas material. É o corpo ganhando um lugar que permite leituras inovadoras e análises baseadas em corpus teóricos diferentes. Eis a justificativa desta estética narrativa corporal.

Desde outro olhar, já em 1934 o sociólogo francês Marcel Mauss se interessou pelo corpo. Em *As Técnicas do Corpo*, dá muitos exemplos das diferenças entre as técnicas, vistas como atos tradicionais eficazes (2003, 407), de práticas que poderiam ser vistas como universais, mas cuja realização difere por causa das culturas, do tempo e do espaço. As técnicas para nadar eram diferentes quando ele era criança em comparação com o momento quando escreve *As Técnicas Corporais*. E assim por diante, as técnicas para comer, para caminhar, para se sentar, vão depender daqueles constructos culturais e, com certeza, do jeito em que o corpo é concebido. Para Mauss o corpo “é o primeiro e o mais natural instrumento do homem [...] o primeiro e mais natural objeto técnico” (407). O corpo é uma ferramenta, é matéria capaz de ser transformada, moldada em concordância com as práticas culturais. Para Mauss o que o corpo é, está definido por uma tríplice consideração que faz do ser humano uma totalidade: aspectos mecânicos e físicos, anatômicos e fisiológicos, e psicológicos e sociológicos (405). E assim, o ser humano aprende através da educação as diferentes técnicas que vão lhe permitir agir na vida cotidiana. O objetivo de tal exercício de aprendizagem é estabelecer ordem na vida dos indivíduos para eles, por meio das técnicas encaixar facilmente no sistema social, nesse sistema de montagens simbólicas (408).

Mauss enuncia neste texto alguns “princípios de classificação das técnicas corporais”, mas na maioria deles não aprofunda. No entanto, a utilidade daquilo é observar como as técnicas corporais são diferentes em relação com o sexo, a idade, a transmissão das técnicas e o objetivo da aprendizagem. Daí passa a enumerar algumas técnicas particulares e demonstra a diferença existente entre diversas culturas, por exemplo, das práticas do

nascimento, o processo de criança, o desenvolvimento da adolescência, o jeito de dormir, correr, dançar, de se reproduzir, etc. Infiro da lista anterior uma consciência por parte de Mauss, que ele não declara, na qual a diversidade de técnicas para fazer as mesmas práticas em diferentes culturas precisa de um adestramento particular do corpo. Como funciona esse corpo-instrumento para homens e mulheres, para adultos, crianças e idosos, para profissionais e leigos. As características de cada um deles irão definir o jeito em que o corpo teria de ser visto segundo o campo desde o qual tal olhar é feito. A proposta de Mauss termina na consideração de que a educação do corpo tem como objetivo adaptá-lo ao uso do sujeito. Assim, graças à intervenção da sociedade há um “domínio do consciente sobre a emoção e o inconsciente” (Mauss, 2003, 421). E neste ponto é difícil não pensar tal frase desde o olhar da psicanálise, controlar a emoção e o inconsciente é, como falou o Mauss mesmo, regularizar o sujeito e normatizar o corpo segundo os parâmetros culturais e sociais.

Um olhar diferente é o que faz Judith Butler em *Cuerpos que importan*, começa se questionando sobre uma materialidade mesmo, mas do sexo primeiro e não do corpo. Tal relação é primordial na construção daquilo que o corpo é. Na introdução desse livro começa questionando lúcida e impiedosamente o conceito do sexo. Vê nele uma norma, uma prática reguladora com um poder produtivo que demarca, circunscreve e diferencia os corpos (2002, 18). Confirma uma ideia que enunciei anteriormente timidamente, e marca uma profunda diferença entre os corpos que depende do sexo: marca que controla, reduz a limites e permite conceber a diversidade entre os corpos.

Para Butler o conceito de performatividade é capital, para ela não é um ato singular e deliberado, mas “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (18). Confirma com isso a importância da enunciação na constituição do corpo, e como nessa execução constante o sexo vai ajudar na constituição da materialidade do corpo. Mas, segue Butler, tal materialidade deve reconceber-se e a partir disso o corpo só pode se estabelecer levando em conta a norma regularizadora do sexo (19). Desde este olhar me parece agora inacreditável como um fato de tal importância foi ignorado por tanto tempo. Não é que tenha de se reprochar porque somos corpos com mentalidade formada por aqueles que formaram os que formaram os que nos formaram a

nós. No entanto, é importante quando essa linha de formação diverge, pula a linha do caminho que parecia ter marcado como uma classe de destino, e conflui na produção de jeitos diversos de pensar.

Desde a introdução de *Cuerpos que importan*, Butler aprofunda em temas que vão além da minha pesquisa, transgride as fronteiras do gênero e apresenta a teoria *queer*, por exemplo, fatos que excedem meu objetivo, meu conhecimento, mas não meu interesse. Quiçá seja um destino futuro no meu transitar pela estética escatológica; ainda não é o momento. O que achei, para meu benefício, muito importante do olhar butleriano foi compreender que tanto o corpo como o sexo estão sendo reconfigurados constantemente. Além disso, Butler considera importante “una reconcepción del proceso mediante el cual *un sujeto*... adopta una norma corporal... como una evolución en la que el ‘yo’ hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo” (2002, 19). Dentro de diversas concepções sobre o corpo e o sexo estabelecidas no passado, uma ideia tal seria vista como uma grande tolice. Que o sujeito “assuma” uma norma corporal não era algo que tivesse sentido algum. Tanto corpo como sexo estavam lá, nasciam com o indivíduo e isso era tudo. Por isso outorgar ao sujeito tal faculdade de reconfigurar o sexo e o corpo que deseja construir, não era uma possibilidade.

E o que acontece com os corpos transgressores? Toda transgressão implica a violação de leis. Existe uma interdependência entre o corpo que transgride e o corpo transgredido. Daí que quando um corpo transgride, está ultrapassando limites e, neste caso, tais limites são aqueles das práticas culturais, sociais, religiosas, artísticas e literárias: transgressões conceituais e, portanto, ideológicas. Quando o corpo é transgredido as instituições anteriores estão presentes, elas sentem também a transgressão, a ultrapassagem que marca o corpo, o modifica, o reconfigura, e o faz comunicar um estado inovador além dos cânones daquilo que no habitual imaginário cultural aceitamos como “politicamente correto” em relação como o corpo. Mas quando temos um personagem masculino com lembranças homoeróticas que produzem nele a ideia de continuar sua vida sexual com homens, mas desde um sentimento e um corpo feminino, tem-se certeza que algo acontece. Isso aí seria comum de algum jeito, mas quando este personagem joga fora de sua vida tudo quanto

conhece e quer assumir uma sexualidade feminina na qual seu corpo de homem vai perdendo os traços masculinos e vai se modificando sem cirurgia nem hormônio nenhum, quando começa a sentir o crescimento dos seios, quando algum dia acorda e vê nele uma vagina, quando experimenta por primeira vez uma menstruação, quando estreia sua vagina, é indubitável que, definitivamente, algo acontece. Transgressão, metamorfose? E finalmente, quando um grupo de dezenove pessoas chega numa casa para se enclausurar nela e, com todo o tempo e a disposição do mundo, fazer sua ópera prima, mas quando alguns deles começam a morrer, e os que ainda ficam vivos começam uma competição para ser o personagem mais mutilado, sabemos que algo acontece. E quando se mutilar para ser o campeão vira uma obsessão e a mutilação passa a automutilação e ao canibalismo, já não temos dúvida e provavelmente, ou não, com nojo ou abjeção, com um olhar grotesco, estranho ou sublime, determinamos que algo acontece nesses corpos que excedem o sentido fisionômico. O que é isso? Grosso modo a síntese de *Acenos e Afagos*, primeiro, e de *Haunted* depois. As histórias são mais complexas do que isso, mas é só um convite para vocês leitores; sejam bem-vindos à análise que faz parte de uma poiética escatológica.

Dor de cabeça por três dias, detrás do olho esquerdo. o

primeiro dia foi na terça de manhã, tomo Advil Ultra com 200 mg. de ibuprofeno e 65 mg. de cafeína. Não funciona, por isso na noite experimento com dois comprimidos de Ibupril com 300 mg. de ibuprofeno. Nada. No segundo dia, quarta, acordo e a dor detrás do olho ainda está comigo. Não tomo remédio nenhum. No terceiro, quinta, hoje, compro canela e faço um chá. Bebo. Sei lá o que vai acontecer. Mais de dez semanas sem vontade de continuar com a escritura da tese. Já escrevi a metade da tese! Falta a metade só! Penso, mas nada acontece. Nem a música barroca me ajuda. Faço o exercício de apagar a luz, fechar os olhos, ficar só com *Les Boréades*, de Jean-Philippe Rameau, deixar-me afagar pelo fogo de uma vela roxa com uma chama pequena. Tento me perder nessa leve escuridão, não encontro o terceiro capítulo da tese, sei o que tenho para fazer, mas não encontro a rota. Perdendo-me quiçá consiga o encontrar. E me perco na chama, longe lembro e esqueço de Paz e de Bachelard; pequena como é a chama de minha vela roxa, poderia iniciar o maior incêndio na Serra Gaúcha, queimar o quarto da casa que alugo em Porto Alegre ou incinerar minha pele. Mas não sou assim tão visceral. Só com os acordes de Rameau jogo com as mãos perto do foguinho, sinto o calor que emana, em cada dedo, devagar, anverso e reverso; mesmo a chama ínfima desprende calor. Cada vez mais devagar, de-va-gar, de, va, gar. De. Va. Gar. Devargazinho, de-va-gar-zi-nho, de, va, gar, zi, nho. De. Va. Gar. Zi. Nho. Até que fixo a palma da mão esquerda sobre a chama e sinto a calor, mais forte cada vez, mais perto cada vez. Fecho as mãos sobre a vela e faço uma casinha com as palmas sobre a chama. Mas não sou assim tão visceral. Só com os acordes de Rameau jogo com as mãos e de repente é como se a música me estuprasse, minha mão esquerda pega a vela roxa e joga toda a parafina no meu braço direito (a esquerda contra a direita), é rápido, sinto a parafina no meu braço queimando forte no princípio: arde. A parafina escorrega pelos costados do meu antebraço,

queima-me. Mais uma vez, parafina roxa no meu antebraço branco, fecho os olhos forte esta vez, e minha cara se desfigura, um gritinho mudo sai da minha boca e Rameau não se importa com isso. Minha pele ressentida, ferida um pouco, vermelha quiçá, mas a escuridão não dá para olhar, nem a luz da vela mesmo. Última vez: vela, chama, parafina líquida, antebraço, punho fechado com força, pele se queimando, grito, bater repetido dos pés contra o chão. Voltar a respirar sem consciência do momento em que tranquei a respiração. Maior ardor. Estico o braço e arde de novo embaixo da parafina se solidificando. Não é minha carne queimada, só a pele danificada um pouco. Nada grave. Nada para ir ao hospital. Nada tão grave como os corpos mutilados, fendidos e lacerados de *Haunted*, nada assim tão profundo como o corpo transgredido e transformado de *Acenos e Afagos*. Uma queimadura leve no antebraço, porque não sou assim tão visceral. Por isso só resta tirar a parafina pedaço a pedaço seca já e enredada com os pelos pretos, para ir descobrindo linhas vermelhas na minha pele, um mapa que não se esconde e marca superficialmente meu corpo autoflagelado, só para encontrar uma rota agora achada, eu acho, deste terceiro capítulo que vocês leitores vão começar a ler na próxima página. E a dor de cabeça? Desapareceu já! Brincadeira! Ainda está detrás do olho esquerdo.

Capítulo 3

Extraordinária escatologia: corpos mutilados e transformados

3.1. Começo do show. Rufar dos tambores: Palahniuk e Noll

3.1.1. Desde os Estados Unidos, *Just Chuck*

Muitas das coisas que acontecem na nossa vida chegam como se simplesmente tivessem de chegar, como se fossem casualidades só. Mas o que aconteceria se eu não procurasse as coisas que são de meu interesse? Na época do mestrado, na Pontificia Universidad Javeriana, em Bogotá, procurei textos literários cujas tramas tratassem o tema escatológico. Nesse momento nem procurei textos da literatura brasileira porque sabia muito pouco desse país, e o mestrado era em Literatura Hispano-americana. Por aqueles dias, um colega me falou de um conto de um autor com um sobrenome estranho que esqueci logo: *Guts*, disse meu amigo. Pelo meu gesto, o colega compreendeu que eu não tinha entendido: “Tripas”, traduziu. Relatou brevemente três imagens do conto. Procurei na internet, consegui, li, ri, senti nojo, fiquei contente e o guardei no meu computador.

Tempo depois eu esperava minha namorada em um shopping, entrei numa livraria e perambulando de setor em setor cheguei a “Literatura Extranjera”. Vi uma capa de livro lilás com a imagem de uma mulher pouco nítida, uma espécie de virgem com olheiras, de boca aberta em um grito sem som: *Chuck Palahniuk. Fantasma*, diziam as letras brancas. Na contracapa, um aviso classificado de jornal permitia saber alguma informação do livro:

11 Fragmento da capa posterior de *Fantasma*, Ed. Mondadori, Barcelona, 2006.



Fonte: W. Julián Aldana

Bah, é um romance tipo Reality Show! Avaliei. Li o sumário, dividido em duas partes: Poemas e Relatos. O primeiro título dos relatos era “Tripas”: Flashback: três imagens passaram pelo meu cérebro em um milionésimo de segundo, três cenas masturbatórias: a cenoura que o garoto usou no ânus; a parafina de vela que o outro garoto introduz pelo meato uretral da glândula; o cano aspirador de água da piscina onde o terceiro garoto se sentava. Comprei.

Foi assim que conheci Palahniuk. Minha edição em espanhol é quiçá o livro mais rabiscado que eu tenho. Desde a primeira leitura comecei a escrever nas margens, sublinhar, assinalar as cenas escatológicas, dividir os capítulos, os contos e os poemas em cenas para estabelecer sequências narrativas... Mas conheço eu Palahniuk, conhecem vocês?

Quando me interessei por este escritor, além de ser conhecido nos Estados Unidos e em vários países pelo filme o *Clube da Luta*, dirigido em 1999 por David Fincher, baseado no romance homônimo de Palahniuk, e por ser um escritor transgressor, ainda não era muito conhecido na academia colombiana. Quando eu cheguei a Porto Alegre no 2010, falei com vários colegas e professores sobre ele e também não o conheciam. Mas o tempo passa e hoje alguns colegas ficam felizes quando sabem que analiso um romance de Palahniuk e cada dia mais pessoas sabem de suas obras. No entanto, quanto sabem vocês dele? Vamos ver.

Tal como Chuck Norris e Chuck Berry, o nome de Palahniuk é Charles. E assim como Carlos Ray Norris Jr, e Charles Edward Anderson Berry, os segundos nomes sumiram e poucos sabem que Charles Michael Palahniuk é o nome completo do autor de *Haunted*, seu oitavo romance, dos quinze que escreveu até 2014. Começou tarde como escritor, aos trinta e três anos. Brincando dizia que escreveria quando se aposentasse aos 65 anos, mas era para ele uma espécie de piada: nunca pensou em ser um dos escritores mais reconhecidos dos Estados Unidos hoje. Não pensou nisso quando lavou pratos aos quinze anos aborrecido com o ensino médio, nem quando foi jornalista no jornal local de Portland, ou quando arrumou caminhões diesel e escreveu manuais de instruções, ou quando cuidou de pessoas em hospícios de doentes terminais.

No ensino fundamental não compreendeu o elogio de Mr. Olsen, depois de um exercício de redação: “Chuck, you do this really well. And this is much better than setting fires, so keep it up”. Quando terminou o ensino médio em 1980 no Columbia High School em Burbank, Califórnia, Palahniuk foi enaltecido por ser o estudante mais engenhoso da turma, mas de novo ignorou o louvor. Algo parecido aconteceu quando se formou como jornalista em 1986, na University of Oregon. Três décadas de vida passaram até fazer oficinas de escritura com Tom Spanbauer, hoje seu editor, entre 1991 e 1996. Por essa época Chuck achou que escrever era uma possibilidade séria na sua vida. Cinco anos de oficinas, de exercícios de escritura, de leituras coletivas, de rascunhos corrigidos, de tentativas de contos e romances. Chuck Palahniuk é um desses casos em que um escritor se faz e começa sua carreira com alguma maturidade.

Maturidade, experiência, muita leitura e vontade de escutar as pessoas. A biblioteca de Palahniuk tem ficção, claro, mas muitos livros de não ficção: arquitetura, técnicas de autópsias, manuais de investigações de homicídios, casos penais, teoria do direito, cirurgias plásticas, etc. É um fanático ouvidor de histórias, por isso visita lugares onde as pessoas falam de suas vidas, grupos de apoio, grupos de doze passos, o metrô. Liga para as linhas de sexo e diz: fala para mim o pior que você já escutou. Nas leituras que faz apresentando seus romances, algumas pessoas que viveram as coisas inacreditáveis que ele relata, se aproximam dele para compartilhar relatos ainda mais inverossímeis. Isso faz parte da pesquisa que ele faz antes de cada romance.

Mas, por que é que Chuck Palahniuk escreve romances com temas assim, tão impactantes? Coisas como as dos bonecos anatomicamente corretos estuprados pelo time de assessoria a crianças estupradas, ou do restaurante no interior que fica perto de crateras ardentes naturais onde algumas pessoas caem e sua carne e ossos se consomem como manteiga. Sean O’Hagan, no artigo “Fright Club”, escrito na seção “The Observer” do jornal *The Guardian*, Londres, em 8 de maio de 2005, afirma que Palahniuk é uma amostra da neurose da América moderna: vícios, grupos de apoio, cultos, cirurgias plásticas, paranoia, terapias New Age, terrorismo, transtornos alimentares, doenças terminais assustadoras, são temas que ele trata sem titubear, sem parafernália: quase diretamente entrega-os ao leitor.

No entanto, não é necessário ir muito longe para ele encontrar histórias escabrosas. Seu avô assassinou sua avó depois de brigar pelo preço de uma agulha de máquina. Fred, o pai de Chuck, com quatro anos e escondido debaixo da cama viu a morte da mãe. Seus doze irmãos e irmãs fugiram para o mato, enquanto o pai procurava por ele na casa inteira, chamando-o e apontando com a espingarda. Sem o encontrar, pôs a ponta do cano no seu próprio corpo e disparou também. Esse garoto de quatro anos cresceu, se fez homem e teve família. Seis filhos: dois garotos e quatro meninas. Todo verão, na infância eles iam à casa dos avós e dormiam no quarto da avó morta, mas só os pais sabiam esse segredo familiar. Chuck, seu irmão e suas irmãs achavam que ela tinha morrido de rubéola, quando souberam a verdade, a sensação de estranhamento foi total. Logo Fred Palahniuk foi embora e com isso a figura paterna de Chuck foi se desmanchando. Anos depois Fred começou namorar com Donna Fontaine, uma advogada que conheceu num jornal. Uma noite saíram para comer e quando voltavam para casa, Dale Shackelford, o ex-marido de Donna, disparou neles, matando ambos. Pegou os corpos, os arrastou até a casa e na tentativa de fazer parecer um acidente, ateou fogo na casa. Foi pego pela polícia e, na cadeia, já tentou várias vezes sair usando as querelas que sua ex-namorada ensinou para ele. Finalmente, Carol, a mãe de Chuck Palahniuk, morreu de câncer. A morte do pai é relatada em *Lullaby*, seu romance de 2002; e Madison, um personagem de *Damned*, de 2011, foi inspirada em Carol que, por causa dos medicamentos, virou quase uma criança.

Dezoito romances foram escritos por Chuck Palahniuk até hoje, mas só quinze foram publicados. O primeiro foi escrito quando ainda fazia oficinas para ser um escritor: *Insomnia: If You Lived Here, You'd Be Home Already*. Enviou-o para várias editoras e recebeu respostas que adulavam seu estilo e o motivavam a continuar escrevendo, mas nenhuma editora publicou o texto: obsceno e arriscado demais: um romance difícil de comercializar. Com o segundo, *Manifesto*, aconteceu alguma coisa parecida. O primeiro livro publicado foi *Fight Club*, em 1996; embora não tivesse um grande êxito, David Fincher o adaptaria para dirigir o filme homônimo de 1999. Estranho mesmo, porque com o filme aconteceu algo parecido com o romance: teve só um sucesso médio. Mas quando o filme saiu em DVD, virou um filme *cult* e o romance teve a demanda que não teve no passado: teve de ser editado várias vezes, a última edição foi no 2011.

O ano de 1999 foi especial na vida de Palahniuk, seu pai foi assassinado enquanto o filme de *Fight Club* estava sendo filmado e nas livrarias se oferecia à venda seu segundo romance *Survivor*, e o terceiro, *Invisible Monsters*. Este terceiro é uma nova escritura de *Manifesto*, seu segundo romance rejeitado. Nesse momento sua fama nos Estados Unidos se consolida e são feitas as primeiras traduções para outras línguas. Depois disso Palahniuk publica *Choke*, em 2001, adaptado para filme em 2008, dirigido por Clark Gregg; *Lullaby*, 2002; *Diary*, 2003; *Haunted*, 2005; *Rant*, 2007; *Snuff*, 2008; *Pigmy*, 2009; *Tell-All*, 2010; *Damned*, 2011; *Invisible Monsters Remix*, 2012, uma nova versão, com uma estrutura diferente, novos capítulos e dicas para ser lido como um romance onde o leitor decide o caminho a seguir; *Doomed*, 2013; e *Beautiful You*, romance que será publicado em outubro de 2014.

Além disso, Palahniuk escreveu vários textos ficcionais não publicados, mas lidos em eventos literários. Outros contos foram escritos exclusivamente para serem publicados na revista *Playboy*, ou para serem vendidos na Amazon.com como *Cannibal* e *Phoenix*. Em 2015 um novo livro de histórias ficcionais virá, trata-se de *Make Something Up*. No campo não ficcional publicou *Fugitives & Refuges*, 2003, um guia turístico de Portland na qual Palahniuk apresenta lugares insólitos, costumes e rituais que só os moradores conhecem. Em 2004 publica *Stranger than Fiction*, um livro de ensaios, estórias e artigos jornalísticos onde conta relatos tão esquisitos que não parecem reais, mas que o são. No nível crítico literário, escreveu textos sobre sua metodologia para escrever ficção, dicas para escritores novos, análises de obras diversas e ensaios como *She Breaks Your Heart*, onde teoriza sobre o minimalismo presente no conto “*The Harvest*” da escritora Amy Hempel.

Tudo o que Palahniuk apresenta neste texto sobre Hempel foi o que ele aprendeu nas oficinas com Tom Spanbauer; é por isso parte mesmo do seu estilo. Elementos como as “*Scary jewelry metaphor*”, ou joias metafóricas arrepiantes, em palavras de Palahniuk, como o “*Shooo-rook*”: onomatopeia nefasta acompanhada pelo movimento horizontal da mão plana e estendida na frente do colo, feita pela família do narrador por tradição, em *Ritual*, o conto do Matchmaker, uns dos personagens de *Haunted*. É uma piada para eles e parece um segredo dos homens da família. Quando uma criança ou uma das mulheres pergunta o que é isso, os homens respondem: “é melhor você não saber ainda”. Tanto faz que a piada seja

feita pelos guris desde pequenos, um dia, mais cedo ou mais tarde, eles aprenderão. E o que significa isso? O barulhinho queria dizer que os piores medos de alguém podiam simplesmente desaparecer quando menos se espera. Por fatal que parecesse alguma coisa no outro dia poderia não existir mais. É assim que logo sabemos nesse relato que os tios do narrador foram prisioneiros na “Segunda Grande Guerra” em um campo de concentração. Os tios esperavam todos os dias fazer parte da lista dos cadáveres, mas por enquanto seu trabalho era pegar os corpos mortos ainda sanguinolentos dos outros reclusos e os empilhar. Havia um oficial que sempre estava com sua pistola matando a vontade, mas quando gostava de alguma mulher cigana na fila dos futuros defuntos a chamava, a obrigava a se despir e a se ajoelhar, a abrir a braguilha da calça do uniforme militar, para depois lhe dizer que devia abrir a boca e depois chupar, chupar e chupar até ele conseguir o orgasmo.

Depois disso, o oficial “grab the Gipsy by her hair, holding her head tight with one hand. His other hand would cut her throat” (Palahniuk, 2006, 204). Era nesse momento que uns dos tios fazia o barulho, “shooo-rook”: queria dizer que era o final, o destino, um barulho do qual era impossível escapar. Até que um dia mais uma cigana foi obrigada a fazer o mesmo, só que desta vez o oficial introduziu tanto seu falo na garganta dela que quando cortou sua garganta, cortou também parte de sua ereção. De sua braguilha manava sêmen e sangue ao mesmo tempo. Caiu de joelhos e logo morreu. Os tios arrastaram seu corpo para enterrá-lo. O novo oficial não era assim tão malvado, a guerra terminou e os tios voltaram à casa. “That sound, their secret family code, the uncle told me. The sound means: Yes, terrible things happen, but sometimes those terrible things –they save you.” (205).

Tanto os contos quanto os capítulos de *Haunted* estão cheios dessas joias metafóricas arrepiantes. São dessas coisas que as pessoas não esquecem, que gostam de escutar quando estão sozinhas sentadas no balcão de um bar e alguém conta uma história. Para Palahniuk é imprescindível que a linguagem de sua narrativa seja desse estilo: simples, mas perspicaz. É por isso que ele gosta de falar com as pessoas da rua, do metrô, do ônibus, porque elas são um bom exemplo do modo simples de falar. Na conversa que Palahniuk teve com o jornalista William Leith do jornal *The Telegraph*, em 21 de outubro de 2003, acha que os comediantes do stand-up são os novos contadores de histórias de hoje "because they know rhetoric, they know delivery, they know timing, they know all of these things that you can

only learn by telling a story out loud and interacting with an audience." (Documento eletrônico, sem página). No modo simples em que tais comediantes narram suas histórias, consegue-se ver algumas dessas características: a retórica, o jeito de entregar a história ao leitor e o ritmo em que os acontecimentos são narrados: fácil de compreender em uma primeira olhada, mas com uma sagacidade que torna necessário prestar atenção para não perder detalhes.

Com uma parte importante da narrativa de Palahniuk o leitor ri. Se não gargalhar, alguém pode gargalhar e gargalhar sem controle, talvez possa pelo menos sorrir. Mas como Spanbauer lhe ensinou "A good story should make you laugh, and a moment later, break your heart" (Palahniuk, www.laweekly.com/2002-09-26/art-books/she-breaks-your-heart/). E é isso o que acontece com *Ritual*, mesmo dentro do relato o *shooo-rook* é uma piada. Quando os tios fazem isso todos riem, até eles que sofreram a desesperança e o medo da guerra. Eu como leitor leio o conto e rio, menos que os personagens, mas acho engraçada a história. Leio o *shooo-rook* e rio. Mas aparecem na fila as mulheres ciganas bonitas e a graça vai se matizando com uma cor infausta. O oficial corta as gargantas delas e o *shooo-rook* é mais nefasto em cada enunciação. Mesmo que o militar no final corte seu pênis, mesmo que isso produza uma sensação de justiça, o *shooo-rook* é uma piada que vira desgraça que vira advertência e que vira esperança: "as coisas terríveis acontecem, mas às vezes tais coisas nos salvam a vida". Essa joia metafórica arrepiante que produz riso é a mesma que rompe o coração do leitor e faz com que a hilaridade constante do relato, seja rompida e trocada por uma sensação oposta não de tristeza, mas de desconcerto que muda a sensação de bem-estar aparente.

Outro elemento desse minimalismo é o que Spanbauer chama de "horses". Para ir de uma cidade a outra no faroeste, explica Palahniuk, o cavaleiro da carruagem usa os mesmos cavalos no decurso da viagem. O "cavalo" ajuda na estruturação do tema, são eles que guiam o leitor, a linha melódica que faz convergir todo acontecimento e evita ideias que levem para outros lugares. Eis que o *shooo-rook* guia o tempo todo os cavalos. Nada se afasta dessa linha: catorze vezes o narrador o usa desde o segundo parágrafo até o último; é de fato a última palavra do conto. O *shooo-rook* é esse segredo masculino da família que só os homens saberão quando chegar à maioridade. As tias e as esposas dos tios nunca saberão

o que o *shooo-rook* significa. Do começo ao fim esse som “It meant the terror you were helpless to stop, it might just stop itself” (Palahniuk, 2006, 202). E é isso o que a narração não esquece nunca.

O minimalismo que procura o simples não está isento de regras. Tal simplicidade não está relacionada com facilidade nem para o escritor nem para o leitor. Cada característica deste estilo implica importantes níveis de rigor. Há um aspecto que Spanbauer chama de “burnt tongue”, língua queimada que, segundo Palahniuk, é “A way of saying something, but saying it wrong, twisting it to slow down the reader. Forcing the reader to read close, maybe read twice, not just skim along a surface of abstract images, short-cut adverbs, and clichés” (*She Breaks Your Heart*, Documento eletrônico, sem página). É por isso que a aparente simplicidade da narração minimalista vai além e exige a atenção do leitor. “Escrever errado” é às vezes fazer jogos de palavras que parecem enganos, mas cujo objetivo é manter o leitor atento e se questionando para onde vai o relato. Essas frases aparentemente erradas, que não representam verdade, são jogos com os quais o leitor tem que se enfrentar para não perder de vista os cavalos. No caso de *Ritual*, o jogo é feito mais do lado do “twisting”, dos giros e voltas que o narrador faz: o *Shooo-rook* que é enunciado cedo, mas cujo significado completo só se conhece perto do final do conto. Há várias tentativas por explicá-lo no decurso do conto, mas são tentativas parciais. É um ir e voltar que pula entre temporalidades diferentes. E nessa armadilha eu como leitor tenho de procurar, intuir, evitar, e achar o caminho dos cavalos.

Neste estilo narrativo os advérbios são usados quando são verdadeiramente necessários. Não há descrições longas dos lugares nem das pessoas. Nada que atrapalhe os cavalos, nada que tire a carruagem da rota direta; nada que leve a narração a lugares desnecessários. Parece paradoxal porque tal estilo minimalista não é justamente a coisa mais simples de se ler. As joias metafóricas arrepiantes às vezes contém um alto nível de complexidade.

O fato de usar somente os advérbios “necessários”, evitando sempre que puder aqueles terminados em “mente”, pode fazer com que a narração seja menos colorida, mas direta, e desse modo concentra todos os acontecimentos no desenvolvimento do relato. Não se trata de um relato pobre em imagens, porque o escritor dá informação precisa para

que o leitor crie as suas próprias. É por isso que outra das características do minimalismo é o “recording angel”: “This means writing without passing any judgments. Nothing is fed to the reader as fat or happy. You can only describe actions and appearances in a way that makes a judgment occur in the reader’s mind” (Ibid, sem página). Escrever sem fazer juízos, sem “gordura”, descrevendo só os acontecimentos de tal forma que o juízo aconteça na mente do leitor segundo suas axiologias. Essa é a tentativa de Palahniuk em *Ritual*. Como leitores só sabemos que se trata da Última Grande Guerra, não da Segunda Guerra Mundial; que o oficial que obriga as ciganas a fazer o sexo oral é do outro exército, e não do exército nazi; que os presos, ciganos e não judeus, estão em um campo e não em um campo de concentração¹⁴. No entanto, não significa que a narração esteja livre de toda tentativa de influenciar o leitor; o relato dá o suficiente para interpretar e colorir os detalhes que, neste caso, Palahniuk não dá. Nessa teoria minimalista não se fala de “objetividade”, mas se pretende que seja o leitor quem estabeleça seus próprios juízos. Além disso, neste estilo é comum o uso de parágrafos curtos e frases curtíssimas que fazem que a leitura seja pausada. Eis a transmissão de um efeito emocional que não é feito com advérbios demais nem informação desnecessária, mas com um estilo que exige às vezes se deter nas frases e relê-las para atingir o significado.

Não estou criticando negativamente outros estilos como a literatura Romancista tão rica em descrições ou a literatura do Boom da América Latina, só que no minimalismo a narração é uma tentativa para chegar ao leitor de forma rápida, vertiginosa, cerebral e visceral. É uma bofetada que prepara a pele do rosto com afagos pequenos, é um sorriso-afago que termina no desconcerto-bofetada, e é uma bofetada que faz com que o leitor, ao não poder experimentá-la na bochecha esquerda ou direita (vocês leitores escolhem aquela onde experimentam maior dor), sente no corpo, nas entranhas. Como é que isso acontece? Simples, “Going on the body”: “to give the reader a sympathetic physical reaction, to involve the reader on a gut level” (ibid, sem página). Mais uma vez, isso não significa que outros estilos literários não levem o relato ao plano corporal, mas a maioria de aspectos do minimalismo se refere ao envolvimento das sensações corporais: joias metafóricas

¹⁴ A tradução para o espanhol diz “campo de concentración”, mas o original usa só “camp” – campo de concentração teria de ser “concentration camp” ou “Internment” ou “Internment camp”.

arrepiantes, registro do anjo, língua queimada, leitura pausada, ir ao corpo; o gótico do Frankenstein e Drácula nas ruas das nossas cidades de hoje. Além disso, no caso de Palahniuk os temas apresentados são classificados por ele como terror, mas se trata de um terror onde os monstros, vampiros, lobisomens, bruxas e mortos-vivos, não são seres sobrenaturais vindos do além nem da ciência ficção, mas de uma realidade perto da nossa, da dos leitores que assistem à televisão, vão aos bares, viajam de avião e olham na internet desde a fofoca mais cafona, passando pela pornografia, até o prognóstico do tempo, as notícias nos jornais e os artigos científicos e literários.

Qual é o terror em Big Brother Brasil? Nenhum talvez. Só lixo televisivo e uma audiência tola. Qual é o medo, o terror, de ter dezenove personagens morando numa casa com a aspiração de fazer sua obra prima em literatura, encerrados como se fosse um “Reality Show”? Poderia não ter terror nenhum, mas em *Haunted*, na casa que o senhor Withier alugou para encerrar os escritores principiantes e estimulá-los a escrever, alguns deles morrerão e outros que sobreviverem nunca sairão: preferirão ficar presos virando vítimas deles mesmos, se faqueando, se mutilando, se comendo entre eles com a esperança de “... someday soon, any day now, the world will come open that door and rescue us. The world will listen. Starting on that sunglorious day, the whole world is going to love us” (Palahniuk, 2006, 404).

Falta saber alguma coisa do autor de *Haunted*? Muito. Mas ambicioso seria tentar dizer tudo o que sobre ele se sabe. Creio que, por ora, é suficiente assim. Só quatro coisas finais. Palahniuk nasceu em 1962, na cidade de Pasco, Washington, Estados Unidos. Teve o costume de enviar bonecos de pelúcia como presente para seus leitores quando escreviam para ele, mas hoje o tempo não dá para isso. Quando apresenta um novo romance, anda por várias cidades dos Estados Unidos lendo trechos do romance novo ou contos, ou trechos do próximo romance e acha que é uma forma legal de promover a leitura em público (É famosa a anedota relatada em *The “Guts” Effect*: lendo o primeiro conto de *Haunted* várias pessoas desmaiaram escutando sua leitura). E mora entre Washington e Oregon com dois cachorros e seu namorado. O resto, como diz o ditado, é história.

3.1.2. E daqui mesmo da nossa casa, João só

“Si puedo hacer un doctorado em Brasil, analizaré um autor brasileiro”, eu disse quando cheguei a Porto Alegre no segundo semestre de 2008 e fiz uma disciplina como aluno especial na UFRGS. Falei com a maioria de professores procurando orientador, mas ninguém aceitou por ter muitos orientandos ou por não serem especialistas no meu tema. A diretora da pós-graduação de Letras nessa época me disse para eu fazer o projeto e concorrer por uma vaga sem orientador. Nesse semestre procurei autor@s brasileir@s. Clarice Lispector, me recomendaram, era a única escritora brasileira que conhecia e gostei quando li *A Hora da Estrela* vários anos antes; até hoje ainda não li outros textos dela. Rejeitei porque minha pesquisa se centra em escritor@s contemporâne@s. Jorge Amado, foi o seguinte recomendado, apesar da atitude néo-quínica de Quincas Berro d’Água, Amado estava já bem morto nesse 2008. Tchau! Logo soube de Caio Fernando Abreu, “gaúcho além de brasileiro”, falou para mim uma amiga gaúcha que gosta muito dele. Li alguns de seus contos e achei o que achava que procurava. Fiz resumos e gostei, mas no fundo alguma coisa ainda estava em falta. No entanto fiz o projeto de doutorado com ele. Exame. Entrevista. Com pouca esperança por carecerem de orientador esperei a dezembro. Olha só! Passei. A felicidade tocou na minha porta da Rua Santana onde morava nesses dias. Mas, como ia eu ficar no Brasil sem bolsa? Canísio, o secretário da Pós-Graduação em Letras, não podia mentir: sexto lugar na lista de novos doutorandos não dava para bolsa. Tchau de novo, mas desta vez era eu quem dizia isso ao Brasil.

Mas, 2008? Tanto tempo? E como leem vocês agora esta página do terceiro capítulo se eu voltei para Colômbia? Simples, concorri no 2009 por uma das bolsas PEC-PG que a Embaixada do Brasil na Colômbia dá para colombianos. Ganhei. Quando voltei ao Brasil no final de fevereiro de 2010, tinham me designado à professora Rita Terezinha Schmidt como orientadora. O preço por nunca ganhar nada na vida foi, no meu caso, ganhar uma excelente orientadora. Na primeira reunião expressei para ela meu desconforto com Caio Fernando Abreu. Nos esquecemos dele. Lia Luft, *Exílio*, de 1987, viva ainda, a Professora Rita me diz. Mas o nível de escatologia que eu procurava não era suficiente. Aí ela falou do lançamento de João Gilberto Noll, *Acenos e Afagos*, indicado para o Prêmio Portugal Telecom e o prêmio

Fato Literário. Comprei este romance de 2008, li as primeiras vinte páginas e tive que parar. Não entendi esse português vertiginoso cheio de tanta gíria e palavras que não compreendia. Recomecei sem preguiça com o dicionário na mão, na tela do computador na verdade, encarei a única frase desse romance de 206 páginas. A longa frase foi passando e eu ia aprendendo termos e palavras e rindo e ficando apavorado e curtindo até. Fiz o projeto novo, o apresentei no começo do segundo ano, a professora Rita Lenira de Freitas Bittencurt fez alguns comentários, mas no final das contas gostou. Foi assim que eu conheci João Gilberto Noll. Depois disso eu o escutei falar algumas vezes em público, alguma vez lhe perguntei alguma coisa no Festipoa Literária de 2011. Há pouco tempo lhe escrevi um correio eletrônico para lhe lembrar que faço a tese sobre ele e moderadamente receptivo achou boa a ideia de tomar um café que, até o momento, ainda não bebi com ele. E é desse modo, leitores, que soube e conheço Noll.

Como fiz com Chuck Palhaniuk vou escrever breves páginas sobre este gaúcho que, se vocês caminharem nas ruas do centro de Porto Alegre, o reconhecerão, ou quiçá, já o tenham visto pela rua Dos Andradas, ou pela Fernando Machado ou pela Riachuelo. Ao menos eu o vi nessas ruas sem me atrever a lhe dizer “E ai Noll?” Ou “Tchau, tchau, João”, João só.

Acho curioso que ainda hoje o nome de João Gilberto Noll não seja conhecido por algumas das pessoas de Letras quando eu enuncio seu nome. Se são gaúchos digo também “é gaúcho”, e nem com isso lembram seu nome. No entanto, hoje, setembro de 2013, este escritor tem maior prestígio do que em 2010 quando decidi que ele faria parte do meu corpus literário. Alguns de seus romances já foram estudados por mestrandos em diversas universidades do Brasil e por doutorandos na Argentina e na Inglaterra. Procurei muito na internet e em periódicos tentando saber de sua vida, só de sua vida. E foi muito difícil até que encontrei uma informação curiosa e de tom bem pessoal escrita pelo mesmo Noll. Na infância a maior relação foi com seu pai em Porto Alegre, moravam na rua Ramiro Barcelos e bons passeios eram feitos na praça Júlio de Castilhos. Aprendeu lá nomes de árvores e era um menino muito curioso que sempre tinha vontade de saber mais. No colo, seu pai lhe ensinava coisas da vida e o guri arriscava a perguntar coisas como quando ele ia morrer ou o

questionava sobre a importância da leitura. Cada pergunta era respondida por seu pai, amargurado, achava a criança, pelo abandono da esposa-mãe quando ele era ainda mais jovem. “Quando você aprender a ler vai possuir de alguma forma todas as coisas, inclusive você mesmo”, eram as palavras do pai que sempre alimentou seu espírito aventureiro. No final de 1969 seu pai foi preso por contrabando de armas. O garoto foi levado para um colégio religioso interno no interior de São Paulo. No princípio não gostou do colégio, mas foi se acostumando e aprendeu a jogar futebol, a se masturbar e a roubar pão. Tempo depois seu pai voltou sem um braço, tirou o adolescente do colégio e foram para o Rio de Janeiro.

E nesse ponto, leitores, quando eu estava lendo essa biografia senti um cheiro metafórico suspeito. Foi como se uma fita estivesse se reproduzindo e não era eu um leitor, mas um ouvinte escutando uma história. Aí, imaginei que apertava o botão de retroceder e escutava esse som chiante das antigas fitas cassetes. O que aconteceu foi que eu pulei de novo ao princípio da página e do lado da fotografia do Noll li pela primeira vez o título de *Alguma coisa urgentemente*. “¡Diantre! – Falei – ¡Creo que estoy leyendo un cuento!”, e era. Mesmo que não pareça agora engraçado, foi. Ri e esqueci já a tarefa de procurar mais sobre a vida pessoal de Noll. Antes disso, assisti a várias entrevistas na internet, li um número importante de biografias, todas falando mais o menos o mesmo. Não foi uma pesquisa insignificante de horas na internet, mas de dias ou meses no decurso destes anos. Nada. Por que nenhum dos entrevistadores pergunta para ele sobre sua vida pessoal? E quiçá compreendi que é só João quem não tem vontade disso, e compreendi melhor ainda que no final das contas procurar elementos biográficos na sua vida é algo de pouca importância. Além disso, nunca pensei fazer um estudo biográfico, era só um formalismo que ninguém me impôs, só a tradição.

Noll nasceu em Porto Alegre em 1946, o quarto de seis filhos de João e Ecila Noll, uma família de classe média. Quando fez sete anos seus pais decidiram que era tempo de ir para o colégio religioso São Pedro. Nessa época, o menino ainda tinha alguma relação com o catolicismo, foi um coroinha católico, como lembra na entrevista feita por Luciano Trigo em 2008, (<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/09/25/entrevista-joao-gilberto-noll/>), em “Máquina de escrever”, da Globo.com. Na adolescência fez aulas de piano e

chegou a cantar. Logo tentou fazer amigos, mas era muito tímido, e a afasia não o ajudava muito nos seus relacionamentos. Foi necessário fazer tratamento psicológico e psiquiátrico. Esteve alguma vez em uma clínica ainda que seus pais não gostassem da ideia. Hoje continua tomando ansiolíticos para controlar a ansiedade. Já adulto se submeteu, por um tempo, ao processo psicanalítico e então, lia trechos de seus romances ao psicanalista. Noll sabe que conserva algum vestígio dessa timidez, por isso sua escolha pela literatura foi o caminho certo; é uma forma de entrar em contato com o outro sem ter que se someter a tantos relacionamentos da vida cotidiana que às vezes são desnecessários. Além disso, acha que a literatura o salva como indivíduo e lhe permite viver sem a azáfama da ansiedade. Embora seja um homem que se acompanha da solidão, Noll não é um misantropo que fica em seu apartamento o dia inteiro para sair só na noite ao estilo de Howard Phillips Lovecraft; participa com frequência em palestras e leituras de sua obra para o público. Sai à rua, vai aos cafés, caminha cedo de manhã pela beira do Guaíba. Esteve casado alguma vez e se relaciona com seus irmãos e amigos sem displicência. Inclusive na década dos 70, teve que fugir da polícia, pois acolheu amigos que eram perseguidos e tinham que se esconder. Essa foi sua sorte também. Foi amável aquela vez que falei com ele duas frases no Festipoa Literária. Hoje Noll se considera ateu e não se importa com o moralismo na hora de escrever.

Sua vida acadêmica como estudante é longa e breve ao tempo. Breve porque só se interessou em fazer graduação e nada de pós-graduação, pois demorou para concluir o curso de Letras que iniciou em 1967 e só concluiu em 1979. Seu périplo começou na UFRGS, mas dois anos depois abandonou o curso e se transferiu para o Rio de Janeiro. Recomeçou para parar de novo no ano seguinte e ir embora para São Paulo. Os ires-e-vires da vida fazem com que em 1974 retome de novo o curso de letras na faculdade Notre Dame do Rio de Janeiro para por fim se formar em 1979.

Escritor nato, os trabalhos que João Gilberto Noll desempenhou na vida estão sempre relacionados com a escritura. Foi jornalista na *Folha da Manhã* e *Última Hora*, no Rio de Janeiro. Logo passou a escrever sobre literatura, teatro e música em *Última Hora*. Em São Paulo foi revisor na Companhia Editora Nacional. Depois disso, só voltou à vida acadêmica como palestrante e escritor. Lecionou e foi palestrante em universidades do Rio de Janeiro,

Campinas, Barcelona, Madri, Salamanca, Santiago de Compostela, Massachusetts, Rhode Island, México D.F., Tel Aviv, e Lisboa onde, além disso, inaugurou o ciclo "Uma noite com Pessoa", tornando-se o primeiro escritor a dormir no quarto onde Fernando Pessoa viveu durante os últimos 15 anos de sua vida. Noll foi convidado como escritor residente nas universidades de Yowa, California, Chicago, Madison e no King's College de Londres. Ganhou bolsas em algumas dessas universidades e na Fundação Vitae no Brasil, o que foi importante para começar a viver da literatura, graças ao fato de que seus livros são muito vendidos.

Aos 67 anos João Gilberto Noll já escreveu dezenove livros entre romances e contos. Sua primeira publicação, em 1970, foi os contos "A Invenção" e "Matriarcanjo" na antologia *Roda de fogo. 12 gaúchos contam*, organizada por Carlos Jorge Appel. Começou com narrativa curta com o livro de contos *O Cego e a Dançarina* em 1980; dezessete anos depois, em 1997, veio *Romances e contos reunidos*; em 2003 *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, resultado de escrever dois microcontos semanais, entre 2000 e 2003, no caderno *lustrada*, da *Folha de São Paulo*; e em 2006 *A Máquina de ser*. A maioria de suas publicações tem sido romances, em 1981 *A Fúria do Corpo*; 1985 *Bandoleiros*; 1986 *Rastros do Verão*; 1989 *Hotel Atlântico*; 1991 *O Quietos Animal da Esquina*; 1993 *Harmada*; 1996 *A Céu Aberto*; 1999 *Canoas e Marola*; 2002 *Berkeley em Bellagio*; 2004 *Lorde*, escrita em Londres; 2008 *Acenos e Afagos*; 2009 *Sou eu!* e *O nervo da noite*, dois romances juvenis; 2010 *Anjo das Ondas*; e em 2012 *Solidão Continental*. Vários destes romances já foram reeditados. No campo da dramaturgia escreveu nos anos 90 uma peça: *Quero Sim*. É quase uma confissão que faz para Ronaldo Bressane, na entrevista feita para a *Revista A* em 2000. O texto foi escrito por Noll, mas com ideias de um projeto quase abandonado de dois atores e um diretor que o chamaram para refazer o trabalho.

O reconhecimento da literatura de Noll começa cedo. Em 1980 recebe dois prêmios: "Revelação do Ano", da Associação Paulista de Críticos de Arte; e "Ficção do Ano", do Instituto Nacional do Livro. Em 1981, recebe o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, ao autor revelação por *O Cego e a Dançarina*. Em 1997, repete o Prêmio Jabuti por *A Céu Aberto*. Em 2002 recebe um prêmio da Fundação Guggenheim. Em 2004, o Prêmio Ficção da Academia Brasileira de Letras, por *Mínimos Múltiplos Comuns*, e também mais um Prêmio Jabuti, pela capa desse livro e de *Harmada*, desenhada por Vera Rosenthal. Em 2005 *Lorde*

teve um lugar entre os 100 livros brasileiros essenciais segundo a revista Bravo! Em 2007 ganha o prêmio de melhor livro de contos do ano, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), por *A Máquina de ser*; e também o Prêmio Bravo! Prime, ao melhor livro do ano, conferido pela Revista Bravo. Finalmente, em 2009 *Acenos e Afagos* ganha o segundo lugar no Prêmio Portugal Telecom e o prêmio Fato Literário.

O romance *Harmada* foi traduzido para o espanhol, o inglês e o hebraico; *A céu aberto*, para o espanhol e o italiano; *Lord e Bandoleiros* para o espanhol; *O Cego e a Dançarina*, para o italiano; e *Hotel Atlântico* para o inglês. Além disso, inspirados nas obras de Noll, três filmes e um curta foram feitos. Em 1984, Murilo Salles adaptou o conto *Alguma coisa urgentemente*, sob o título, *Nunca fomos tão felizes*; em 2003, Maurice Capovilla adaptou *Harmada*; e em 2009 Suzana Amaral adaptou *Hotel Atlântico*. Fabiano de Souza fez em 1996 o curta *Rastro de verão*, premiado como o melhor filme no Festival Super 8, em Gramado, 1996. Marta Biavaschi faz, no momento, a produção de *O Quietos Animal da Esquina. A Fúria do Corpo* teve duas adaptações para teatro, a primeira em 1992, sob a direção de Maurício Abud; e em 2002 com o título *Evangelho Segundo N. S. de Copacabana*, dirigida por Celina Sodré.

Noll escreveu vários dos seus livros à mão e perambulando de cidade em cidade e de hotel em hotel. Era uma vida boêmia, um tanto clichê, que muitos escritores criam e alimentam, mas alguns deles seguem caminhando e encontram rotas novas. Noll está nesse grupo graças a sua decisão de se converter em um escritor disciplinado e viver da literatura. Retorna para Porto Alegre em 1986 depois de 17 anos de ausência. A maioria de seus livros acontece aqui, salvo, por exemplo, *Harmada*, onde tudo acontece nessa cidade imaginária, e *Lord*, cujos acontecimentos se desenvolvem em Londres. Os fatos de *Berkeley em Bellagio* tem lugar nessas cidades, Berkeley, USA, e Bellagio, Itália, mas o final do romance acontece em Porto Alegre. Muito embora Noll prefira Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, estado gaúcho, ele se considera um escritor brasileiro e não gaúcho. Na entrevista de 2002 com Cláudia Nina para o Jornal do Brasil, o próprio Noll diz “Incomodam-me essas histórias que fazem do Rio Grande do Sul uma literatura da genealogia de um caráter regional - isso passou, não faz parte do meu horizonte cultural”

(http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_jb1.htm). Ele tenta dar conta do Brasil e não ficar nessa identidade regional que encontra sectária, retrógrada e xenófoba.

Noll rara vez se importa com o regionalismo, mas não odeia a cultura sul-rio-grandense e a tradição desse Estado, antes se abre para a cultura brasileira e explora as vicissitudes do ser humano que um dia está em Boston como o narrador de *Bandoleiros*, outro em Berkeley, outro em Bellagio, outro em Londres, outro em Harmada e outro em Porto Alegre. Esguelhar essa identidade regional faz com que Noll adquira uma filiação nacional que ultrapassa facilmente as fronteiras e vai para o mundo.

A literatura de João Gilberto Noll tem algumas particularidades que podem não aparecer em todos seus livros, mas em um número importante de romances. Alguns temas comuns são tratados de forma repetitiva em entrevistas televisivas e jornalísticas. Um deles é a pergunta sobre o quão autobiográficas são suas obras. É fácil chegar nessa dúvida porque ler alguns de seus romances e contos é se encontrar, por exemplo, com lugares em Porto Alegre que até um estrangeiro como eu conhece, a rua Ramiro Barcelos onde morava o narrador do conto *Alguma coisa urgentemente*; o submarino cheio de alemães nus que chega ao Cais do Porto, no Guaíba; o Parque da Redenção que aparece na frente do narrador de *Bandoleiros* como se viesse do nada. Noll esteve em Berkeley e passou um mês em Bellagio, isso inspirou o romance que tem o nome dessas duas cidades; foi para Londres e escreveu *Lord*. Caminhar pelas ruas e as vivências nos diferentes lugares de tais cidades fizeram com que essas obras se consolidassem e fossem concluídas. Esses elementos podem ser visto como dados autobiográficos, mas em *A Máscara Arrancada*, entrevista para *Minimo*, de 2004, José Castello questiona até onde vida e ficção vão juntas ou onde elas se separam. Noll responde simples: em *Lord*, um escritor é convidado a Londres para algo incerto, mas o momento que poderia ser aproveitado para escrever ou para palestrar é usado pelo protagonista para perambular e tal passeio o leva à demência. No entanto, Noll escreveu *Lord*, palestrou e voltou para Porto Alegre, com uma crise sim, diz ele, mas se foi reconciliando com ele próprio e retomou seus passos. Ante tal questão teria assim de se responder que os dados autobiográficos em algumas das obras de Noll são similares àqueles de tantos escritores que se inspiram nos acontecimentos do cotidiano para produzir ficção.

Não se trata de romances testemunhais cuja trama, cujo *plot*, se baseia em fatos reais, somente dá uma pauta e a partir disso a imaginação de Noll voa.

Outra constante nas conversas tem a ver com seu método de escritura. No “Depoimento” do seu site, João Gilberto Noll assegura “Sou um escritor de linguagem... Tento captar a realidade através do que a linguagem me indica... [a linguagem é] o que vai puxar, me arrastar, me movimentar em direção à ação do livro, não é uma ideia de conteúdo prévio, mas é aquilo que a linguagem vai abrindo para mim” (<http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>). O que Noll faz é parecido com uma escritura automática. A linguagem o leva, liga ideias e costura a trama. Na conversa com Ramon Mello de 2010, para Saraiva Conteúdo, Noll se compara com um jazzista que sobre uma base melódica vai improvisando a música, “Sou um improvisador no que escrevo”. Seu método de escritura se divide, ao menos, em duas etapas, uma primeira onde ele se permite perambular no inconsciente: deixa-se levar pela linguagem e, parecido com alguns exercícios dos surrealistas, sua mão escreve sem planejar demais, só guiado pela vereda que a linguagem vai criando. E uma segunda etapa de releitura em que corrige possíveis erros de concordância tanto linguísticos quanto formais, conceituais e de sentido. *Acenos e Afagos*, é na minha perspectiva, um exemplo disso. Vocês leitores, já sabem que é um romance de 206 páginas com uma frase só. Um só parágrafo com um número imenso de frases subordinadas. O estilo narrativo deste romance está perto do fluxo de consciência onde o pensamento não tem pausas. Não é estritamente isso porque a narração usa vírgulas, pontos, dois pontos, aspas, hifens, travessões, parênteses e interrogações. Claramente estes sinais gráficos regulam a leitura e dão um ritmo, mas a narração passa impiedosamente de uma cena para outra, de um tempo para outro, da psicologia masculina para a feminina com tal facilidade e frequência como o pensamento faz.

Em *Acenos e Afagos*, o narrador foge pela segunda vez com seu amigo-amante engenheiro. Desta vez vão para a selva escapando da polícia. Fogem em um helicóptero que voa durante horas sobre a selva. Conversam pouco, mas são os únicos passageiros da nave. O engenheiro pede para o narrador jogar um jornal que fala de dois franceses pegos no aeroporto de Guarulhos por terem mais de 84 mil comprimidos de ecstasy. Nisso, olhando a selva, sentindo o cheiro forte do suor do amante,

Quando morava com meu filho e mulher eu era um homem estéril para grandes emoções. Agora, ao contrário, ao lado desse cara aqui, sentia-me um tanto sôfrego ávido para ganhar certa mínima mirada pelo menos, sem sexo no meio, quando ele costumava dizer com voz de alguma astúcia, “acho que tive sorte”... Uma vez, lá na juventude, depois de ler com solene beleza alguns poemas de Ricardo Reis, ele parou e disse: “acho que tive sorte”. E me fitou... Nesse instante ele ficava meio opaco... Peguei sua mão. Não tive o que fazer com ela e a devolvi ao dono. (Noll, 2008, 132).

E essa viagem do presente para o passado, do passado para outro ainda mais antigo e daí para o presente, é aqui uma brincadeira muito frequente. Na viagem para a selva o narrador tenta acalmar o engenheiro e lê o jornal no presente. Mas logo escapa ao passado com mínima saudade por sua vida anterior enterrada em Porto Alegre, com sua mulher e seu filho. No entanto, trata-se de uma lembrança que vai ao passado, mas segue encadeada ao presente, “ao lado desse cara aqui”. E nisso lembra a frase que o engenheiro costuma dizer “acho que tive sorte” e a narração pula mais uma vez, para um ponto mais distante: quando eles eram jovens e liam poesia de Ricardo Reis. A narração não fica lá, volta ao presente, ao momento em que o narrador pega a mão do engenheiro no helicóptero, sem atingir o objetivo de tranquilizá-lo, um objetivo que não imaginou, que só chegou nesse ponto controlado pela linguagem que guia a narração, como o próprio Noll diz em várias entrevistas.

De modo similar, quando @ protagonista perde o pênis e algo parecido com uma vagina vai se formando no lugar onde o falo não existe mais, el@ experimenta um medo momentâneo de perder tudo quanto de homem ficava no seu corpo,

Naquele embate carnal, eu fechava um ciclo e iniciava outro, o de passivo? Bye, bye para meu pau? Mas não me sentia ainda preparada para ser fêmea de vez. Não queria que o engenheiro se viciasse em gozar dentro de mim. Precisava sair correndo daquele quarto com cheiro de mofo, não voltar mais, ser comido por uma onça, ou mordido por uma serpente que por sua vez morreria com o meu veneno inglório (Noll, 2008, 144).

Desta vez é a ultrapassagem, no discurso, de um gênero para o outro. É uma enunciação feminina na qual “Não me sentia ainda preparada” para assumir cabalmente o papel de mulher penetrada, e por isso, desde o olhar masculino “precisava ser comido ou mordido” e morrer, se era o caso, como o homem que foi e que neste ponto não sabe se já perdeu definitivamente. Eis um jogo que a narração apresenta depois da metade do romance, e que vai se incrementando com maior força nas páginas finais. Eis a linguagem guiando Noll no final do romance que ele não planejou.

E além das tramas não planejadas, o desenvolvimento do seu personagem principal também não está estruturado como um fato matemático. Escrevi bem, leitores, não errei, acreditem nisso: personagem e não personagens. Não é que as obras de Noll tenham um único personagem, em *Acenos e Afagos*, tem @ narrador(@), o amante engenheiro, a esposa, o filho e o segurança. Mas esse personagem-narrador é o mesmo sempre. Noll foi descobrindo isso muito depois de seus primeiros romances. Ao menos isso se confirma consultando várias das entrevistas feitas tanto em programas televisivos, revistas de literatura, jornais e na academia. No *Depoimento* de seu site, em 2002, falando de *Berkeley em Bellagio*, Noll reconhece por fim que “esse homem é uma coisa em cada ficção, mas é sempre o mesmo personagem” (<http://www.joagilbertonoll.com.br/depoimentos.html>). Com o passar do tempo sua ideia vai se consolidando e na entrevista *Um cultor do sensualismo*, do 25 de maio de 2010, para “Magazine” do jornal *O Tempo*, Belo Horizonte, feita por Douglas Resende, Noll afirma seu

...culto de um único protagonista, que habita em mim e que me dá um sentido para a vida. Isso não quer dizer que escrevo um livro com uma estrita continuidade. Num livro ele é escritor, no outro ator em outras circunstâncias, naquele ali é simplesmente um vagabundo, amante inglório da contemplação etc. Mas a alma desse homem é a mesma, e eu sinto que guardá-la de um livro para outro me assegura a salvação pessoal. Todos os andarilhos avulsos de meus livros, condição obsessante de seus protagonistas (com exceção de *Acenos e Afagos*, revelando aí um homem não desfamiliado, possuidor de mulher, filho e amante), todos os protagonistas sentem uma inadequação social que os impele ao divórcio do mundo, não sem a possibilidade de, através da renúncia, alcançar uma espécie de redenção, ao gosto, talvez, de uma certa cultura cristã <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/um-cultor-do-sensualismo-1.243733>.

No entanto, o romance não é somente um composto de 19 partes (os 19 livros escritos por Noll), também não de uma saga de romances onde o personagem vive várias aventuras formando uma história única: escritor, ator, vagabundo ou amante, são facetas de um homem que interage com outros personagens em contextos dramáticos diferentes a cada vez. O personagem principal de Noll costuma ter características de inadequação social, é alguém que vive no mundo sem se adaptar completamente. A exceção que ele faz com *Acenos e Afagos*, não tira as características de desconforto do personagem nolliano respeito da sociedade e da cultura como ele afirma para Resende. É verdade que o protagonista deste romance pertence a uma família da qual fala quando lembra de sua puberdade, seu pai lhe dá um livro de educação sexual com o que ele se masturbou como nunca antes;

lembra depois de sua mãe, na adolescência quando fazia massagens, e lembra de quando ela chegou e o convidou para ir ao velório da prima Cida; lembra da tia, irmã de seu pai e mãe da prima Cida; lembra de Cida aos onze anos e os jogos sexuais com ela. E durante parte importante do romance o narrador conta sobre seu filho e sobre sua esposa. Eis o personagem de sempre da literatura de Noll, um personagem com uma família. No entanto, a importância de seus pais desaparece porque os menciona pouco, e apesar da importância de seu núcleo familiar, quando eles acham que está morto, chega o engenheiro, o resgata e foge com ele. Por isso, o protagonista de *Acenos e Afagos* é ainda inadaptado tanto social quanto culturalmente, mesmo que possua mulher, filho e amante.

Além disso, desde cedo Noll apresenta um interesse por uma escritura que busca ultrapassar o gênero literário. A inadaptação é uma característica dos personagens, do narrador e com certeza de sua escritura. Na entrevista com Ubiratan Brasil, “Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll”, em *O Estado de São Paulo*, de 2003, ele afirma que na sua obra pretende “um franco hibridismo entre a prosa e a poesia. Uma utopia da própria linguagem. No próprio ‘querer’ a literatura além dos gêneros” (http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mmc.htm). E não se trata da existência de vários gêneros no mesmo texto, ao modo de Dom Quixote, nem de esclarecer sua poética como método de criação ao modo aristotélico, mas da poesia mesmo fundida com a narrativa. O que Noll pretende é lograr uma escritura perto da prosa poética, fato que já em 1990, se constata na fala com Regina Zilbermann, Carlos Urbim e Tabajara Ruas, em *Autores Gaúchos 23*, quando considerava que “a poesia não está só no verso... o sopro poético pode estar no romance” (http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_au.htm). A poesia permite a Noll liberar as imagens que a linguagem vai fazendo no processo criador. Trata-se de uma narração cujo ritmo e melodia estão perto de uma musicalidade às vezes calma, às vezes estridente, mas sempre com um lirismo bem perto de um eu poético sem perder a qualidade de narrador e sem esquecer que se trata de uma narração.

Como naquele momento de *Acenos e Afagos*, quando o engenheiro está perto da morte “Os sonhos daquele que fora meu homem escoavam por sua boca. Acomodei seu tronco e cabeça nos meus braços, feito um herói decaído sendo recebido pelo amplexo da Pietà. A final, ele fora durante tanto tempo, na nossa juventude, quiçá na infância, a minha

paixão-mestra” (Noll, 2008, 165). São os sonhos, essas imagens oníricas, escorrendo pela boca, do homem antes amado que agora passa mal, o indivíduo cuja virilidade parecia total, mas que quiçá nunca foi desse modo regular que a tradição cultural de Ocidente ensina. Um sujeito perto da morte nessa imagem da Pietà de Michelangelo: a Virgem Maria e Jesus. A virgem que na narração é a figura de uma pessoa que era homem no começo do romance, mas que vira mulher e chega nesse momento a experimentar amor erótico e materno pelo amado, por esse Jesus que o ressuscitou, um amor para o infante que foi quando juntos se conheceram há anos; uma tal paixão-mestra representada em três frases que percorrem a vida inteira em ré, desde quase a morte do engenheiro até a infância em que a narradora se conhece, como menino, com aquele que amou. Tem muitas imagens assim no decurso do romance, são a consagração de instantes, pequenos êxtases na medida em que isso for possível. Eis a recuperação de elementos maravilhosos perdidos no cotidiano, como o próprio Noll exprime na entrevista *Sou um velho Hippie*, para Copo de Mar: “dentro da prosa deve palpitar este teor poético. Senão seria melhor lermos apenas jornal, ficaríamos muito mais bem informados [...]” (http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mar2.htm) Mas é claro que na sua prosa palpita tal teor poético desde as vísceras até a medula, o que faz com que seus romances nos permitam sentir uma extrema sensação corporal estética não canônica, que desde o escatológico se institui no limiar entre a beleza e a feiura.

Sabemos agora, leitores, que as obras de João Gilberto Noll não são propriamente biográficas, que a linguagem puxa ele para desenvolver as tramas de seus romances, e que o personagem principal é sempre o mesmo sem as histórias serem sagas ou acontecimentos complementares. Mais uma constante nos seus livros tem a ver com uma crueza que permeia sua literatura. Na conversa de 2000 com Ronaldo Bressane, para a *Revista A*, “Em busca da obra em aberto”, Noll assegura: “Meus protagonistas têm uma fidelidade canina a eles próprios. Existe um pacto de não esconder nem aquilo que é irrelevante, que é inútil - como, por exemplo, uma mijada. E, realmente, essa devoção da minha pessoa ao fazer literário às vezes me traz um ódio da literatura medonho” (http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm). A partir de uma focalização interna é claro que o personagem não poderia contar sobre todo quanto existe no mundo,

mas o que faz é contar muito de quanto ele vive e pensa. Não se guarda nada ainda que seu pensamento seja atravessado por ideias macabras ou na sua vida aconteçam eventos desagradáveis. Trata-se, por isso, de narrar sem medo, de contar sem vergonha coisas que em outros âmbitos teriam de ser evitadas. Isso acontece porque Noll, na mesma conversa com Bressane, exprime que procura perseguir a miséria humana que ao ser apresentada pela linguagem na mediação entre autor e escritor, consegue tirar parte do que a miséria contém de cru.

Há leitores que gostam e outros que não. Mas para Noll na literatura deve ser desvelado aquilo que socialmente costumamos pôr para debaixo do tapete como confessa para Ubiratan na entrevista já citada. Abjeção? Nojo? Feiura? Noll não se importa com isso, para ele é “uma ação ética no sentido de escrever não para agradar aos bem pensantes, mas com um sentimento de canina fidelidade ao que é irrefreável”. E o irrefreável, além da linguagem, é aquilo que também faz parte da vida das pessoas, uma obscenidade que não é necessariamente isso, mas um simples nomear as coisas como são. Não se trata de fazer uma apologia aos, às vezes, engenhosos ditados das portas dos banheiros públicos, por exemplo, mas também não de ignorá-los porque eles estão ali e a gente os lê no boteco, na universidade, nos estádios.

Tal crueza contém algum rasto de amoralidade, não por desconhecimento das normas sociais e culturais, não por superação daquilo que seria inapropriado de ser pensado como algo para superar, mas porque o personagem de Noll assume tal comportamento como uma forma normal de viver ainda sendo oposta à tradicional forma de defrontar a cotidianidade. É evidente, por exemplo, quando o protagonista de *Acenos e Afagos*, começa a ter sexo com sua mulher pela única vez no decurso do romance, e se lembra de vários homens e da parceira sexual mais velha que ele teve,

O gozo dela vem ao encontro do meu e ambos se chocam de súbito e se desvanecem em segundos... Fecharia os olhos sobre o corpo de minha fêmea e imaginaria estar fodendo com a carne do mundo inteiro... Copularia com todos os meus parceiros em um só corpo e em uma só vez –, e eventualmente com parceiras e tantos outros bichos mais. Copularia inclusive com certa velha diante de quem quis recuar. Era minha vizinha de apartamento em minha época de solteiro. Bateu na minha porta dizendo estar com crise de pressão baixa. Levei-a para seu apartamento, coloquei-a na cama para depois chamar a ambulância... Foi quando ela me puxou arfante pela manga e pediu que eu viesse. Ao cair em cima dela, vi que seus seios de octogenária já se mostravam inteiros e ainda mereciam que um homem como eu mamasse ali,

naquela carne branca e caudalosa. Demorei para encontrar os bicos do peito... Mamei nos dois. Levei a mão para sua boceta interminável que já despachara oito filhos. Seus grandes lábios se apresentavam secos, mas febris... Tive tempo de abrir a braguilha de joelhos sobre a cama e bati uma punheta em cima da anciã seminua. Os disparos de porra acertaram na boca da velha que os lambeu, lambeu, lambeu... E desmaiou (Noll, 2008, 48-49).

E tal crueza na descrição das cenas, enquanto o narrador está na cama com sua esposa, ou com a mulher idosa, pode ser vista como feia dentro dos cânones clássicos de beleza, mas Noll nem tenta acomodar sua estética nesse patamar. Ele tem consciência disso e prefere pensar em “uma beleza que seja furiosa, que seja até deselegante, horrorosa, feia”, como explica para Bressane, e como é evidente neste trecho. Trata-se de outra beleza ou de uma feiura que ainda que rejeitada faz parte dos princípios estéticos, e se alça corajosa nestes romances vivos, fortes e com aberrações. E sabendo isso, Noll acha que “As aberrações querem contribuir também para um resultado estético”, fino na escrita, pulcro no estilo, mas tão cru que quando lemos, podemos rir, odiar, gostar ou largar. Se vocês já leram *Acenos e Afagos*, sabem disso. Se não, vocês decidem se ficam só com estas dicas, vão agora na livraria e compram o livro, ou não fazem nada.

3.2. Chuck e João, habitantes exorbitantes

Nas aulas de português para estrangeiros, no IBRACO na Colômbia, me ensinaram que “habitante”, em espanhol, se diz em português “morador”. É por isso que quando alguém pergunta sobre o lugar onde eu moro em Porto Alegre, o normal é responder: “eu moro na rua Lopo Gonçalves 375, Porta Marrom. É importante essa dica de ‘Porta Marrom’, porque tem duas portas e na porta branca normalmente não tem ninguém e você perderá o prazer de falar comigo”. Às vezes o interlocutor ri, nem sempre. Não faço a piada quando ligo pedindo uma tele-entrega para o *O Rei da Gula*, o *China in Box*, ou o *Pizza Hut*. Mas até a última vez que eu pedi, sempre introduzi meu endereço enunciando “eu moro”. Desnecessário, mas assim faço sempre. “Morar” eis o termo. Só com o passar dos dias, soube que “habitar” existe em português e, segundo o dicionário Aurélio é sinônimo de morar, residir e viver. É também estar e povoar, e mais outros termos, mas chega de significados.

Um habitante habita. Um habitante mora. Um habitante está em um lugar. Um habitante é uma pessoa que ocupa um espaço como residência de forma mais ou menos permanente, constitui a povoação de um bairro, uma cidade, um país, um continente: do mundo. Eu não sou brasileiro, mas habito na capital do Rio Grande do Sul temporariamente. João Gilberto Noll dá palestras em diversas cidades do mundo, mas é um habitante de Porto Alegre, do Brasil. Chuck Palahniuk apresenta seus livros em várias cidades dos Estados Unidos, mas habita em Washington e às vezes em Oregon. Os dois escritores têm raízes que fazem com que pertençam a um determinado lugar. Noll voltou depois dos 17 para Porto Alegre e a considera sua cidade; Palahniuk não morou nunca fora dos Estados Unidos, é seu país.

Como habitantes que são, precisam admitir algumas normas básicas que a sociedade estabelece com o objetivo de viver em certa harmonia. Eles conseguem percorrer essa linha elíptica ao redor dos preceitos culturais que garantem o convívio: orbitam nessa linha, ficam ligados com tais regras. No entanto, como é que orbitantes dessa linha, conseguem escrever essa literatura que ultrapassa o limite, chega ao proibido, fazem-me mexer a cabeça e, às vezes, ler de novo para acreditar no que estou lendo? Como é que eles não orbitam mais nos temas literários habituais inclusive hoje na nossa época contemporânea? Como é que eles desorbitam? Desorbitar, sair da órbita, da linha, do modo habitual de fazer as coisas, de se comportar. Desorbitar: exorbitar, passar além de determinados limites, ultrapassar as margens do justo ou razoável.

Limites do justo e do razoável. Toda ultrapassagem excede, transpõe os limites, significa um ir além, além de um contorno que está vetado. Todo limite contém intrinsecamente uma proibição. Há fronteiras físicas e imaginárias. Se eu pego o ônibus de Pluma para ir a Buenos Aires, na fronteira entre Brasil e Argentina preciso apresentar meu passaporte e o documento que garante minha residência legal no país de Machado de Assis. Os argentinos da fronteira não se importam com esse dado literário, mas com os documentos que declaram que eu sou um cumpridor das normas necessárias para atravessar essa linha que, no final das contas, não é assim tão imaginária. Normas. O cânone literário está composto por várias delas que ao serem cumpridas ou transgredidas, determinam a aprovação ou a reprovação da obra. Já, leitores, falei no primeiro capítulo do

azar do romance de Dom Quixote: rejeitado por ultrapassar as normas da comédia e da tragédia; recusado por não ser poesia, nem teatro; recusado por ser comédia, tragédia, poesia, teatro e narrativa ao mesmo tempo. Infringiu os confins das regras literárias da época e foi condenado e julgado como não pertencente à boa literatura. Necessário lembrar a frase de Adorno sobre o caráter primordial da arte? Sim, a memória pode nos trair: o fato de sempre tentar ir além de si mesmo. Desde os gregos, o cânone se compôs das regras que regulam as proporções de uma obra para atingirem a perfeição e o belo. Mas desde os gregos mesmos, o cânone foi transposto o tempo todo. Isso, já falei também, não o repetirei mais.

Tyler Durden, personagem do romance *Fight Club*, de Chuck Palahniuk, estabelece oito regras para pertencer ao Club da Luta: a primeira delas é “Você não fala do Clube da Luta”; a segunda é “Você NÃO FALA do Clube da Luta”. No entanto, cada noite que o clube se reunia tinha novos homens dispostos a cumprir a oitava regra: “se for sua primeira noite no Clube da Luta, você tem que lutar”. Georges Bataille em *L’Erotisme*, diz que “L’interdit, que fonde l’effroi, ne nous propose pas seulement de l’observer. La contrepartie ne manque jamais. Renverser une barrière est en soi quelque chose d’attirant...” (1987, 66). E logo confirma que “l’interdit est là pour être violé” (83). Eis que, se as duas primeiras regras do clube da luta enunciam com clareza a proibição de falar do clube, a oitava outorga o convite à sua violação. A proibição não existe só para que os membros do clube a enxerguem, mas para franquear a barreira, ultrapassá-la, ir além dela. Nesse cânone durdeniano do clube da luta, as duas primeiras regras existem no final das contas para serem infringidas, o que é confirmado pela última norma que só pode ser cumprida com a violação das duas primeiras.

Palahniuk e Noll, como habitantes pertencentes a determinadas sociedades, conhecem as regras e as proibições que não devem ser ultrapassadas. Mas como habitantes exorbitantes, cientes de suas necessidades de violar as proibições, vão além do que o cânone literário estabeleceu e transgridem o limiar. A transgressão implica consciência por parte do transgressor da existência da proibição. É por isso um ato perverso, cometido como se fosse a ação mais hedonista de todas: sem se importar com o estado posterior à transgressão: culpa, bem-estar, mal-estar? Tanto faz, foi atingido um estado prazeroso que só a transgressão permite.

É interessante que só com a transgressão, o proibido existe. Bataille o diz nos seguintes termos: “La transgression n’est pas la négation de l’interdit, mais elle le dépasse et le complète” (Bataille, 1987, 82). É desse modo porque, o que seria da proibição sem a transgressão? Sem a possibilidade de transgredir o proibido, não teria sentido nenhum sua existência. Além disso, tal ultrapassagem não está negando a proibição porque mesmo sendo violada, continua existindo; só que a supera e lhe dá vida. A transgressão não está relacionada com a liberdade, porque esta pode eximir alguém de realizar alguns atos, mas não do esquecimento das leis e “dos bons costumes”. Mesmo assim, a transgressão tem de se submeter a regras, não listadas por Bataille, que a limitam dando sentido tanto à proibição, quanto às próprias regras. Só com a existência de regras, a transgressão tem possibilidade de existir, se esta se perpetua a proibição desaparece, e não haveria mais nada para transgredir.

Desse olhar, leitores, muitos escritores e artistas atingiriam o patamar do transgressivo. Nesse caso, haveria tantos artistas transgressores que não faria sentido os chamar desse modo. Se todos ultrapassam os limiões, tal atitude vira lei e não é mais uma proibição violada. No entanto, quando designo a Noll e Palahniuk como escritores de uma literatura transgressora, refiro-me à infração moral, ética e religiosa. Noll afirma que quando escreve não se importa com o ético ou a transgressão porque não se atém a ideologias, mas adquire consciência disso no momento da revisão e da segunda leitura. Noll concebe a literatura como uma ação ética na medida em que a literatura conta sem rodeios tudo quanto acontece na vida dos seres humanos, sem esconder o que há por baixo do tapete, mesmo que se trate da miséria ou do cru. Em relação a Palahniuk, Cynthia Kuhn e Lance Rubin, no começo da introdução de *Reading Chuck Palahniuk. American Monsters and Literary Mayhem*, sustentam que “to delve into Chuck Palahniuk’s writing is to enter an unrelenting circus of pain. There will be blood and bruises, guts and gore... his novels have been categorized as transgressive fiction, denoting that which purposefully confronts the forbidden and clamors against social constraints” (2009, 1). É baseado na percepção dos romances dos dois autores que denominar sua obra como literatura transgressora adquire sentido e se torna capital no desenvolvimento desta tese. Não é simples devassamento das normas, mas contravenção daquilo que a sociedade, a cultura e a religião exigem ser respeitado.

A maioria de nós, no final das contas, termina por exigir o respeito das normas: eis as autocoações enunciadas por Norbert Elias que fazem com que Estado, Religião e elites literárias consigam se despreocupar, um pouco, da vigilância. Temos sido tão bem formados que nós mesmos vamos estar de olho em tudo que está em volta. Mas há no fundo uma vontade, às vezes oculta, que nos produz satisfação quando a violação acontece. É essa vontade que, neste caso, Noll e Palahniuk nos apresentam. Mas o que há por trás da transgressão destes autores?

3.2.1. O imoral ou do corpo ferido: Haunted

Todo o relativo à moral está relacionado com o comportamento das pessoas conforme às regras dos bons costumes, da bondade e da malícia. No artigo sobre “Moral” de José Ferrater Mora, expõe-se que o moral é oposto ao físico e intelectual porque tem a ver com o espírito e os sentimentos. Moral é oposto também ao imoral e ao amoral, porque o imoral se opõe a todo valor, o amoral é indiferente a eles, enquanto o moral se somete aos valores (1968, 233). Do grupo de valores o que interessa neste momento é o dos valores morais. No artigo sobre “Valor” Ferrater Mora apresenta várias escolas em diversas épocas que estudaram os valores. A escola de Franz Brentano estudou os valores, fazendo reflexões sobre os atos de preferência e rejeição; enquanto a escola de Wilhelm Dilthey os analisou desde os fundamentos das concepções do mundo (Ferrater, 1968, 868). É como se os valores, no primeiro caso, tivessem sido estabelecidos em concordância com a conveniência dos seres humanos, e, no segundo, existissem de antemão nas coisas e nos acontecimentos do mundo. No entanto, Ferrater destaca que Max Scheler tira a distância entre esses dois extremos ao achar que os valores não podem estar submetidos à arbitrariedade subjetiva, nem existem sem a consideração dos seres humanos (869). Scheler organiza uma tabela de valores classificados em superiores e inferiores. Os maiores são os valores vitais, espirituais (belo, feio, justo, injusto, etc.) e religiosos (o sagrado e o profano). Os valores inferiores são determinados segundo o agradável e desagradável. Assim, para Scheler, os valores morais são a realização de qualquer valor superior sem sacrificar os valores inferiores. Desse modo, a preferência pelos valores determina a moralidade dos atos (870).

No entanto, Ferrater termina seu artigo sobre “valor” como se se tratasse de uma piada,

La investigación del valor queda determinada en este caso por las mismas notas aparentemente contradictorias que caracterizan a la filosofía. Por un lado, todo saber acerca del valor depende de la perspectiva desde la cual el valor es visto en un momento determinado de la historia. Por otro, este saber aspira por su misma naturaleza y condición a conseguir una visión absoluta, a transformar su dependencia en autonomía. La coexistencia de estos dos caracteres es difícilmente eliminable en todo análisis acerca de nuestro problema (1968, 870).

Conveniência ou existência “per se”, os valores apresentam uma polaridade que faz com que tenham um oposto: bondade é contrário à maldade; sagrado é o avesso do profano; altruísmo antagoniza com egoísmo. Por isso, quando se fala do moral se alude, neste caso, àqueles valores que ficam do lado da perspectiva do quem avalia os fatos. Difícil dizer aqui, neste momento, que os valores permanecem do lado dos bons porque o que determina o que é bom! Como se estivesse baseado nessa contradição filosófica exposta por Scheler, Friedrich Nietzsche, em *Genealogia da Moral*, apresenta as duas principais formas da determinação do bem, as duas têm como principal base o desejo de poder. De um lado, está o olhar da nobreza para quem

[...] o juízo “bom” não emana daqueles a quem se prodigalizou a “bondade”. Foram os mesmos “bons”, os homens distintos, os poderosos, os superiores que julgaram “boas” as suas ações; isto é, “de primeira ordem”, estabelecendo esta nomenclatura por oposição a tudo quanto era baixo, mesquinho, vulgar e vilão (1998, 34).

E de outro lado, o mal nasce só por contraposição àquilo que a nobreza encarna: tudo o que esta classe não é, pertence ao mal. Não tem nada a ver com o princípio de bondade, mas com os costumes, práticas e ideologias que as classes governantes, militares e sacerdotais representavam: o que para eles era conveniente.

Muito embora a classe sacerdotal faça parte do estamento governante, segue Nietzsche, há uma classe de sacerdotes que vai desenvolver sua ideologia na visão cristã. Baseados na pugna entre a classe militar e a classe sacerdotal, e ante a impotência de forças físicas, os sacerdotes conseguem fazer uma troca impressionante do olhar anterior: trocam a escala de valores e tudo quanto para a nobreza era bom, é convertido em mau; esse grupo de sacerdotes, transforma as abundantes carências da classe baixa, em atitudes positivas e as práticas da nobreza viram o mal (39) É por isso que o baixo troca de lugar, quem sofria

antes, o doente, o pobre, o faminto, adquire um novo lugar ao lado de Deus: a maioria deles não conhecerão o bem-estar na terra, mas é suficiente a promessa da vida eterna onde poderão se regozijar com o sofrimento dos “maus”. O que é uma vida na terra cheia de sofrimentos se virá uma eternidade de esplendor!

Bem, mal; a moral que sem ser pessoa e carecente de corpo e de toda possibilidade física é submetida aos valores (morais) que no final das contas dependem da perspectiva desde os quais os seres humanos julgam os fatos segundo a conveniência dos “bons”. Com base neles se fazem julgamentos que, por arbitrários que sejam, vão determinar a convivência entre as pessoas. Alguém consciente da moral vai atuar, sempre que puder, do lado do “bem”. No entanto, quando se opta pelo oposto, tal transgressão nos torna imorais antes que amorais. Quem é amoral terá um comportamento indiferente aos valores, enquanto quem conhece os valores e atua contra eles é imoral.

Ficar do lado imoral, como acontece com os escritores amadores personagens de *Haunted*, implica duas coisas: ser ciente da moral e dos valores, e ter consciência de culpa. O primeiro obriga ao segundo: só nos sabemos imorais ao sentir-nos transgressores; só nos sentimos transgressores ao saber que nessa ultrapassagem estupramos o bem e vamos além da moral. A consciência de culpa nos obriga a ter conhecimento da violação da lei, como diz Sigmund Freud em *O Mal-Estar na Civilização*, seja esta na autoridade penal ou na autoridade do inconsciente. As leis estabelecidas pelos sujeitos estarão prontas para ser aplicadas ao transgredi-las. Mas se o olho policial não está por perto, a voz da nossa consciência não nos abandona. Talvez não vamos à cadeia, mas a culpa estará na maioria de nós para nos lembrar quanto nos afastamos da moral.

Do lado dessa moral estuprada estão os fatos que acontecem aos personagens de *Haunted*. A maioria de vocês, leitores, neste momento sabe já que o artífice por trás dessa ficção é Chuck Palahniuk. Teríamos de pensar que é ele o primeiro transgressor, não só porque a crítica o considera assim, mas porque da sua imaginação saíram estas histórias assombradas. No entanto, o estudo que desenvolvo nesta tese tem a ver com este romance e não com sua vida. O escritor transgressor não necessariamente é um transgressor em seus atos, mas a literatura lhe permite ultrapassar os valores morais. Neste caso Palahniuk excede os bons costumes sociais e literários. Quando aqui me refiro a Palahniuk estarei aludindo a

sua figura de autor e não ao seu caráter de cidadão que come bolos e sorvetes, e alface, e lentilha, e no momento certo vai ao banheiro como qualquer um de vocês e eu fazemos, para deixar fluir nosso intestino desse modo maravilhoso com que ele sabe fazer. Todos aqui sabemos como funciona isso.

Os acontecimentos neste romance se passam em uma antiga bodega que, no passado, alojou uma sala de cinema, outra de cinema pornô, um teatro, um cabaré e duas igrejas cristãs. As instalações do lugar são ainda conservadas como um teatro com vários andares, cenário, camarins, porão, banheiros, cozinha e algumas salas de ensaios. As janelas foram fechadas com tijolos, assim como as portas; só a porta de entrada permite o acesso mas, uma vez dentro, é muito difícil sair dela porque há várias portas internas encadeadas que o impedem. Toda luz é artificial. As horas de sol são um dia falso produzido pelo estribo relógio do senhor Witthier e sua assistente Tess Clark, únicos personagens com nome próprio nesse universo mínimo com 19 personagens. Dos outros 17 só sabemos apelidos curiosos como Comrade Snarky, Saint Gut-Free, Earl of Slander, Sister Vigilante, Miss Sneezy, Lady Baglady, Chef Assassin, Missing Link, Director Denial, Agent Tattletale, Matchmaker, Reverend Godless, Baroness Frostbite, Miss America, Countess Foresight, Mother Nature, e Duke of Vandals.

Sabemos alguns desses nomes por primeira vez no poema que abre o romance *Guinea Pigs*, que, além disso, dá as dicas principais que guiarão a trama: o isolamento por três meses nesse retiro para escritores liderado pelo senhor Witthier; a causa dos apelidos, “Based on our faults and crimes. The opposite of / superhero names” (Palahniuk, 2006, 2); o experimento de Witthier como se os personagens fossem animais de laboratório; o fato deles serem vítimas. O resto de apelidos é enunciado quando, na escuridão de uma madrugada, um ônibus aparece numa rua e começa a recolher passageiros. É dirigido por Saint Gut-Free. Dentro vai o senhor Witthier e a senhora Clark. Cada passageiro é um personagem, cada um deles pode levar só uma bagagem. Vão sendo descritos quando sobem ao ônibus. Chegam naquele teatro que parece abandonado, lugar que será o cenário de fatos assombrosos não cometidos por fantasmas. Essa será a última morada de onze deles, o lugar onde outros perderão partes de seus corpos por vontade, o local no qual sua natureza imoral ficará à vontade.

No transcurso dos capítulos se sabe, por meio de uma analepse, que dias antes apareceu, por pouco tempo, um aviso no jornal. Os interessados ligaram para o telefone de contato e escutaram uma gravação com a voz de uma mulher os convidando para uma reunião em um café. Chegaram 18 pessoas. Lá receberam dicas para ir por três meses para um lugar afastado e escrever sua obra-prima. No relato parece como se ninguém conseguisse escrever porque os dias decorrem e nenhum deles encontra as condições apropriadas. Tem comida, bebida, conforto. Mas o isolamento logo produz tédio e, a partir disso, qualquer coisa é desculpa para não escrever. Mas não falta nada! Diz o senhor Witthier, por isso os escritores amadores começam a quebrar as lâmpadas, estragam o aquecedor de água, a máquina de lavar, entopem os vasos, quebram as sacolas que contém a comida liofilizada, sujam as fontes de água... Quando se vêem na obrigação de aceitar que não escreverão nada, alguns fingem tentar sair, mas o senhor Witthier o impossibilita: têm de escrever. Mas ninguém escreverá. Viram vítimas, autovítimas. Alguns deles dizem que quando forem resgatados, suas histórias vão vender muito bem e esse será o modo de ganhar dinheiro. O dinheiro, tudo bem, mas fama? Começa com isso uma competição para ser o protagonista principal. Como consegui-lo se todos estão em condições similares? Aquele que no final pareça ser o mais sofrido será o protagonista principal: alguma atriz ou ator famoso vai querer interpretá-lo. Os noticiários comprarão sua história, os shows televisivos o entrevistarão: terá fama e dinheiro. Por isso, virar o personagem principal só será possível sofrendo: se mutilando, tirando suas unhas com facas, cortando os dedos (primeiro um só, logo todos, com a forte concorrência), abrindo as narinas, cortando o pênis. O mais fraco e mutilado será o vencedor. Eis um paradoxo. Quando as mortes começam ninguém se preocupa, ninguém quer ser o próximo, mas todos estão esperando o próximo a morrer. Haverá mais dinheiro se no final ficarem poucos. E assim o relato transcorre.

O que acontece nesse retiro de escritores é mentira e não é. É verdade que eles sofrem, se mutilam, passam fome, frio, onze deles morrem; o sofrimento e a dor existem e os protagonistas o experimentam. Mas tal verdade evidente é problemática porque o sofrimento não é imputado por verdugo nenhum, ou cada um é seu próprio algoz. São eles os que se automutilam, culpam o fantasma que elegem por vontade: o senhor Witthier, a senhora Clark, um detetive privado, um bebê abortado com duas cabeças, um idoso degolado, o Dalai Lama, Marilyn Monroe ou qualquer herói. E essa atitude questionável é o

que faz desses personagens pessoas imorais, sujeitos transgressores. Não é de graça que os livros de ensaios críticos sobre Palahniuk que aqui cito incluem termos como Monsters (monstros), Mayhem (caos), Sacred e Immoral (sagrado e imoral). Não por nada os ensaios aludem à ruína (doom), destruição (destruction), deformidade (deformity), mutilação (mutilation), tédio (boredom), martírio, sacrifício, imolação, sofrimento (martyrdom), sangue (blood), etc.

Esses termos estão relacionados com uma atrocidade que vem do latim “atrocitas” e este da raiz do proto-indo europeu “atro-ek” e “ater”, fogo, e da terminação “okw”, ver. “Ater” está relacionado com “atrium” que na antiguidade grega e romana era o quarto da casa onde estava a chaminé, o fogo; a sala da casa onde se curtiava o calor e o espetáculo do fogo em frente à lareira enquanto se conversava, se bebia vinho e se comia petiscos. “Ater” e “atrium” originam a palavra “atrocitas”, atrocidade, que passou a ser um olhar relacionado com crueldade, “crudelis”, que é rude, áspero, sangrento; um olhar com insensibilidade aos fatos ou acontecimentos lancinantes e dolorosos. Tal crueldade é “normalmente” infligida em outros de modo que o prazer gerado vem da dor que aqueles sofrem. Essa atrocidade está presente em *Haunted*, e é no final das contas esse o experimento que o senhor Witthier faz com esta turma de 18 pessoas. Se, em algum momento, um dos escritores novatos viu em Witthier uma vontade altruísta, vai se apagando porque a maioria deles lhe imputa as coisas ruins que eles mesmos fazem para conseguir um maior nível de sofrimento. Até perto do final do romance tal “fantasma que estraga as coisas” é Witthier, ainda que ele morra já no capítulo 7: não é ele o sujeito cruel e até parece que seu único desejo fosse a escrita da obra-prima.

Mas Witthier passa de ser um idoso bondoso a um garoto cruel. Os escritores amadores o culpam de tudo o que se estraga na casa. Depois de morto, os personagens continuam culpando-o, culpando seu fantasma. Mas na verdade, depois de morto, o mais parecido com seu fantasma se dedica a concertar os estragos. O que é isso? Não disse eu que o senhor Witthier morreu no capítulo sete? Pois é, ele morreu, isso diz o relato. Mas acontece que foi uma morte fingida para ele sair da cena e olhar por câmeras tudo o que os personagens faziam. Desentupir os vasos, ou concertar a calefação não era feito por Witthier graças a sua alma caridosa, por atrás disso está o desejo de ver o sofrimento dos

protagonistas de seu experimento: atrocidade de um adolescente de 13 anos. É? É. O senhor Witthier não é idoso nenhum: é um garoto que padece de progeria e fez tudo para se divertir. Além disso, seu espírito cruel é ratificado quando aparece no penúltimo capítulo,

Nobody hears him walking down toward the stage on the black carpet. Nobody can tell what's coming closer in the bright glare until the voice says, again, "You're playing to an empty house..." It's old trembling, teenaged Mr, Whittier. Our dying skater punk. Our spotted little devil. Walking. A cadaver in tennis shoes. A stereo headset looped around the back of his withered neck. "Listen to yourselves," he says. Shaking his head, his few hairs swinging, he says, "You're so busy telling your stories to each other. You're always turning the past into a story to make yourselves right."... It never changes, he says. The other group he brought here, it ended this same way. People fall so in love with their pain, they can't leave it behind. The same as the stories they tell. We trap ourselves (Palahniuk, 2006, 379).

Eis que o idoso não era tal, mas um adolescente enrugado com cabelos ralos que veste roupas de jovem; eis que o morto não era tal, mais um moço vivo que, na sua atrocidade e crueldade, trouxe anteriormente um grupo de pessoas e fez o mesmo: desde o "atrium", na frente das câmeras: o "velho trêmulo jovem" curtiu o sofrimento deles. O interessante é que Witthier só precisa convocar a turma, levá-la ao teatro antigo e a partir disso os personagens fazem o resto: nessa corrida por ganhar o protagonismo desenvolvem sua crueldade, não nos outros, mas neles próprios. Todos conhecem as normas sociais, desde Witthier, adolescente ainda é ciente delas, até a Sra. Clark, a mais velha de todos. São transgressores antigos, habitantes da sociedade instauradora de um universo exorbitante com uma moral ultrapassada onde bem e mal não é mais o que sempre foi segundo os costumes culturais. Monstros criadores de um caos, estupradores imorais do corpo que tanto para a religião quanto para a sociedade é sagrado, respeitável. Nesse contexto fundam uma estética da atrocidade onde por meio da mutilação e da deformidade, criam outro modo de comportamento regido pela destruição.

Não somente o corpo é vulnerado, são os costumes também. Nicola Allen e David Simmons, em *Reading Chuck Palahniuk's Survivor and Haunted as a Critique of 'The Culture Industry'*, vão relacionar este comportamento com essa pressa na qual os sujeitos ficam presos nas exigências da indústria cultural. Allen e Simmons salientam que Palahniuk em "His novels frequently examine the materialist and dehumanizing conditions engendered by late-stage capitalism and the continuing effects this has upon the individual" (Kuhn e Rubin, 2009, 106). Esta ideia, que é uma reformulação de uma das propostas de Theodor Adorno e

Max Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*; apresenta vários vieses analisada desde *Haunted*. Esse afã de lucro, produzido pelo Iluminismo, é possuidor de uma força tal que dificilmente hoje alguém consegue fugir dele. No decurso do romance, e por meio dos contos que os escritores amadores relatam, é possível saber o que eles faziam antes de ir para o experimento de Whittier: dona de casa, Tess Clark; motorista de ônibus de turismo, Saint Gut-Free; reflexóloga, Mother Nature; Chef, Chef Assassin; modelo, Miss América; psíquica, Countess Foresight; artista, Duke of Vandals; jornalista, Earl of Slander, etc., trabalhos feitos tanto de maneira formal quanto informal, mas todos imersos no mercado laboral porque, de algum modo, têm de conseguir dinheiro para viver.

Há, na maioria dos personagens de *Haunted*, uma cobiça evidente no desejo de conseguir ser o mais desfigurado e ganhar mais prestígio quando o filme for feito. No entanto, não se trata de uma ambição criada só da vontade de dinheiro, mas da vaidade e do individualismo que os leva nessa concorrência de ser o mais monstruoso. Este é um aspecto significativo porque a vaidade, que normalmente leva os indivíduos a buscar os sempre renováveis parâmetros do cânone de beleza ocidental, no caso do universo deste romance, adquire um sentido diferente porque fora do teatro a beleza padrão da indústria cultural é tão comum que no final das contas é normal. Mas não é essa a beleza física desejada pelos personagens de *Haunted*. É uma lógica particular! Na “nossa realidade”, a de vocês, leitores, que é também a minha, seria mais fácil e barato se distinguir e conseguir alguma fama nos desfigurando que nos fazendo caras cirurgias de estética corporal. É mais fácil e barato tirar as unhas e os dentes, ou cortar os dedos, as narinas e as orelhas, do que pagar procedimentos estéticos. Para atingir uma beleza padrão ocidental poderíamos nos fazer diversos tratamentos cirúrgicos: no contorno do corpo podemos fazer lipoaspiração, lipoescultura, abdominoplastia; usar implantes nos seios e nos glúteos; e tratar a flacidez da pele. No contorno da face será suficiente tratar os supercílios, o pescoço, as pálpebras, aumentar o queixo ou sumir a calvície. Mas quanto é o custo disso?

Com uma vontade autodestrutiva e o empenho suficiente, podemos nos desfigurar precavidamente tanto quanto o corpo resista. Não vou morrer se corto minhas narinas, tiro os dentes e as unhas, faço feridas na pele e até corto alguns dedos das mãos ou dos pés. Além disso, posso subir de peso por vias simples: é mais fácil e prazeroso comer xis calabresa

três vezes no dia, com muita gordura, molhos e temperos; resulta fácil frigir todo o que cozinhou em casa, e beber refrigerante o tempo todo. É preciso advertir que também não será barato assumir este regime alimentar, mas fazer cirurgias é sem dúvida mais caro. Mas, voltando à ficção de *Haunted*, a atrocidade da automutilação, cujo objetivo é transformar e “afear” o corpo, faz da feiura o pináculo de outro cânone.

Simmons e Allen apontam também, para as condições desumanizadoras que o capitalismo e a indústria cultural impõem ao ser humano. Eu considero curioso o termo desumano ou inumano, mesmo com sua origem latina “inhumanus”, que como todos sabemos significa selvagem, rude, cruel e bárbaro. Não é gratuito o fato dos termos ‘inumano’ e ‘cruel’ serem relacionados. Só é possível ser cruel, sendo humano. A atrocidade que alguns seres humanos podem curtir, só pode ser experimentada pelo ser humano. Ignoro se há estudos que demonstrem o quanto um grupo de chimpanzés curte a destruição e a devoração de outro grupo de chimpanzés: eles matam e comem os mortos, mas desfrutam realmente desse canibalismo? E mesmo desfrutando, pode se denominar esse canibalismo de inumano? Só o ser humano tem a possibilidade de ser inumano. Que inumano signifique selvagem é de algum modo errado, porque a maioria de animais selvagens só mata para comer ou para defender seu território. É claro que por trás dessa humanidade há um sustento até filosófico, mas achar que inumano é oposto ao humano é um equívoco. Tudo quanto acontece em *Haunted* é humano, a transgressão de normas, da moral, uma vez que essa imoralidade é cometida por homens e mulheres conhecedores dos valores morais. O que mais humano que culpar os outros pelas coisas ruins que Saint Gut-free faz e não gosta reconhecer! O que mais humano que a vaidade, que o desejo de matar, que a sevícia de esperar a morte dos outros escritores amadores antes que a própria! O que mais humano que recusar a saída do teatro e travar a porta que leva à rua, que o senhor Whittier abriu depois de três meses! O que mais humano que essa vontade de ficar isolado no teatro se automutilando e sofrendo pela ambição de ser o mais destruído, o monstro mais famoso, olhado e querido do mundo! O que mais humano que essa necessidade de amor pela qual os 19 personagens de *Haunted*, se (auto) submetem às atrocidades do retiro de escritores!

Falei anteriormente que no relato, parece que ninguém escreve. No entanto, a maioria dos 24 capítulos é seguido por um poema e um conto. O título de cada poema é explicado por uma nota: “*Landmarks. A Poem About Saint Gut-Free*”; “*Under Cover. A Poem About Mother Nature*”, e assim por diante. Com os contos, acontece algo parecido: “*Green Room. A Story by Miss America*” ou “*Product Placement. A Story by Chef Assassin*”. Quem é o autor de cada poema? Como se considera que ninguém escreveu nada durante os três meses de isolamento se sob o título dos contos aparece o nome dos 19 personagens? Estes poemas e contos são intratextos que evidenciam diferentes narradores. Há um narrador geral que escreve os 24 capítulos e 19 narradores que escrevem os contos e provavelmente os poemas; o romance não dá evidências suficientes para esclarecer se os poemas são escritos pelos 19 personagens ou pelo narrador que escreve os capítulos.

A narração dos 24 capítulos apresenta a história geral, há um narrador em primeira pessoa plural que fala de nós: “*We were all leaving notes, that morning*” (Palahniuk, 2006, 3), ou “*And someday soon, any day now, the world will come open that door and rescue us. The world will listen. Starting on that sun-glorious day, the whole world is going to love us*” (404). Tal narração em primeira pessoa plural conta muito do que acontece na trama, mas não tudo, pois nunca entra na mente dos personagens. No entanto, podemos saber algo do seu pensamento porque o narrador lhes dá a palavra e desse modo, nós leitores, vamos conhecendo suas personalidades. É nessa narração onde os personagens parecem não escrever, ou o narrador decide não contar que escrevem, e até mentir dizendo que ninguém o faz. No entanto, é especulativo demais aventurar hipóteses: o importante, segundo a narração, é que ninguém conseguiu escrever nem uma página. Além disso, os personagens aos poucos dias de estar no retiro para escritores começam a inventar desculpas para não escrever. O objetivo não é mais a escritura da obra-prima, mas ser o protagonista do filme que será feito algum dia; é uma certeza incerta que todos têm. Conseguir o objetivo de escrever é estragar essa possibilidade de aparecer como o melhor e o mais coitado sofredor. Por isso, no decurso da narração dos capítulos, os contos e os poemas não são mencionados. É como se não existissem.

E há outra narração que é o romance em si: contém os 24 capítulos, 21 poemas e 23 contos. Neste nível há 19 narradores, cada um dos personagens relata uma história que vira

um conto, salvo o senhor Witthier, que narra dois, e a senhora Clark, que narra quatro. Cada poema apresenta dois eu poéticos: no primeiro, *Guinea Pigs*, é um “nós” que se refere a todos os personagens, por isso é o único poema que não tem a nota que esclarece a história de quem vai contar e tem um estilo parecido com a narração dos 24 capítulos. Os outros poemas têm um eu poético que fala de “eles”, mas, apesar disso, a voz que conta para o leitor só transmite a informação dada pelo personagem ao qual se refere. *Product Improvements*. A *Poem About Miss America*, apresenta uma estrutura similar aos outros, começa “I’m always looking,” says Miss America, “for what’s NOT/ to like.” / Every time she looks in a mirror.” (46). É a voz de Miss America e a voz do eu poético que fala do que ela faz enquanto diz, “I’m Always looking”. A partir desse ponto do poema, tudo quanto sabemos como leitores, é o que o personagem enunciado na nota abaixo de cada poema fala sobre o cenário: “Onstage, instead of a spotlight, a movie fragment” (Palahniuk, 2006, 46). Eu já diz que cada capítulo é seguido por um poema e um conto. No final de cada capítulo alguém diz algo como “Tell me a story about the baby’s father” (45), ou “I could tell you all about how rich, bored people kill time...” (63), ou “Does anybody remember that old TV show *Danny-Next-Door*? Making his voice and rumbling-deep, he says, ‘One day...’ He says, ‘One day, my dog ate some garbage wrapped in aluminum foil...’” (89). Uma frase dessas fecha o capítulo e a continuação vem “*A Poem About the Earl of Slander*”, por exemplo, pelo qual vamos conhecer alguns dos prováveis motivos pelos quais o personagem decidiu fugir do mundo para se exilar no retiro para escritores. No entanto, quem é o enunciador desses poemas? Não se sabe. Mas teria de ser algum dos 19 personagens e não esse narrador plural porque tudo o que descreve está na terceira pessoa.

A estrutura do romance, resumindo, começa com um poema onde o narrador é um sujeito plural. Depois se apresenta um capítulo que é finalizado com a sugestão para alguém contar sua história. A continuação é o poema onde uma voz em terceira pessoa nos descreve a situação de algum personagem. E depois do poema, segue o conto do personagem descrito no poema, que normalmente usa também a primeira pessoa singular, ou, às vezes, a segunda. Ninguém escreve nada? Isso se diz várias vezes no decurso dos capítulos, mas o romance está composto por poemas e contos relatados pelos personagens. É esse narrador plural dos 24 capítulos quem escuta todo e depois o enuncia mudando as vozes? Depois de várias leituras do romance, sou incapaz de responder tal inquietação.

3.2.2. A aberração perversão ou do corpo transformado: Acenos e Afagos

Cheirar os pés de um desconhecido? Nunca. Responderia eu e alguns de vocês, leitores. Quem faria uma coisa assim? Nem cheiramos direto os pés dos amigos, por exemplo, quando vamos a um passeio e passamos a noite em barracas. Pensar no cheiro dos pés dos outros normalmente produz nojo. No entanto, na sexta 30 de agosto de 2013 a polícia de New York, capturou Calvin Presinal, acusado de tentativa de estupro, abuso sexual e estrangulamento. Em alguns meios informativos era chamado de “o cheirador de pés”, porque, segundo as vítimas, ele as estrangulava até elas desmaiarem e, depois disso, tirava os sapatos delas para cheirar seus pés. Cheirar os pés de uma desconhecida? Presinal diria que sim.

Presinal é um sujeito que não chegou a estuprar suas vítimas, mas que manifestou uma parafilia, um comportamento sexual no qual a fonte predominante de prazer não está na cópula, mas em outra atividade sexual. Em “As aberrações sexuais”, o primeiro texto de *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, Sigmund Freud introduz os conceitos de “objeto sexual” que significa uma pessoa pela qual se experimenta uma atração sexual (1972, 123), e “objetivo sexual” que é, no final das contas a união sexual com o objetivo de liberar a tensão sexual (136)¹⁵. Em muitos casos o objeto sexual é uma pessoa do sexo oposto e o objetivo sexual é a cópula, ao menos se considerou normal durante muito tempo e ainda hoje há setores que acreditam nisso. Sabemos que a igreja católica, que hoje ainda tem tanto poder nas decisões do Estado, segue lutando para não permitir o casamento entre pessoas do mesmo sexo. De forma similar, há setores e partidos políticos que se opõem fortemente a tais propostas. É sobre essa base que os relacionamentos heterossexuais são considerados a norma. Freud, há mais de 100 anos, achava já discutível essa ideia, mas tomou o padrão para

¹⁵ É preciso levar em conta que esta teoria foi publicada pela primeira vez em 1905; é o resultado de vários anos de pesquisa. No entanto, enquanto suas investigações prosseguiram, Freud foi fazendo algumas modificações que incluiu nas edições posteriores. Por isso, existe a possibilidade de que, para os leitores de minha contemporaneidade não familiarizados com a psicanálise, algumas dessas ideias pareçam controvérsias: um dos melhores modos de ler Freud é tentando levar em conta o contexto de sua época.

desenvolver estas teorias. Apesar dos avanços nas pesquisas sobre os estudos de gênero, por exemplo, e por mais que hoje o questionamento sobre o “normal” no campo das preferências sexuais esteja em outro lugar, existe a tendência a considerar o comportamento heterossexual como normal. No entanto, hoje sabemos que o normal não é necessariamente o ideal, o melhor ou a forma exclusiva de assumir o mundo¹⁶. Não justifico com isso o proceder de Presinal, “o cheirador de pés”, porque, e isso é moral, nessa transgressão não leva em conta a integridade das mulheres das quais tirou os sapatos para cheirar os pés. Não é possível saber se ele finalmente realizou o coito aproveitando a falta de consciência de suas vítimas, mas, sem dúvida, há nisso uma violação física e psicológica. Seja como for, e sem conhecer psicanálise, ou psicologia, ou pesquisar na área de literatura comparada, um número importante de pessoas, ao menos no contexto bogotano e porto-alegrense que eu conheço, considerariam Presinal um perverso por estar cometendo aberrações sexuais.

A aberração é vista como uma conduta depravada que se afasta do que é aceito licitamente (Tem também outras significações em astrologia e botânica que estão relacionadas com anomalias associadas com “desvio”). É por isso que Freud dá o título de *As aberrações sexuais* a seu ensaio. Dessa perspectiva, esse grupo de pessoas bogotanas e porto-alegrenses que poderia considerar Presinal uma aberração sexual, não está errada. Só que se “aberração,” nesse contexto, está relacionado sempre com sexualidade, se está caindo em um pleonismo: neste caso, a aberração não precisa da referência ao sexual. E a partir do “desvio” as duas primeiras partes do ensaio de Freud se referem a “Desvios em relação ao objeto sexual” e “Desvios relativos ao objetivo sexual”. Os desvios relacionados com o objeto sexual são, basicamente, aqueles cujo objeto sexual não é uma pessoa do sexo oposto com a consciência apropriada para dispor sobre seu corpo e sua sexualidade. Trata-se de três tipos de desvio: em primeiro lugar estão os invertidos, absolutos: pessoas que gostam de parceiros do mesmo sexo de forma exclusiva (Freud, 1972, 136); anfigênicos, que gostam de quaisquer sexos sem exclusividade (137); ocasionais, que rara vez gostam de

¹⁶ Quando alguma prática marginal atinge um lugar dentro da práxis consuetudinária da sociedade e da cultura, perde seu status de marginalidade e se normaliza. Trata-se de processos longos e complexos, sempre com detratores que as questionam. Não aprofundo especificamente nesta tese sobre normal/marginal, mas no final do seguinte capítulo questiono um pouco as polaridades do mundo Ocidental moderno.

copular com pessoas do mesmo sexo, mas que podem fazê-lo (137). O segundo desvio relativo ao objeto sexual, é evidente em aqueles que gostam dos impúberes (149); o terceiro, os que gostam dos animais como objeto sexual (149).

Os desvios relacionados ao objetivo sexual são, primeiro, as transgressões anatómicas, quer dizer quando lábios e boca entram em contato com os genitais, o anus adquire maior importância, ou o indivíduo prefere outra parte do corpo, pés, seios, glúteos, tirando ou esquecendo os genitais de seu parceiro. Em segundo lugar, está a fixação dos fins sexuais preliminares que consiste em ficar no preâmbulo do coito sem chegar nunca nele: tocar ou mirar sem cópula, e o sadismo e masoquismo, porque o objetivo não é aqui a conjunção dos órgãos genitais (Freud, 1972, 151), mas exclusivamente o prazer experimentado ao impor dor no outro ou o receber dele (159).

Neste diálogo imaginário que tenho com os leitores, faço de conta que vocês estão curiosíssimos por achar a causa de eu apagar o termo aberração do título desta parte. Assim, desde que comecei falando de “o cheirador de pés”, vocês estão interpelando o texto, que é outra forma de interrogar-me. “Por que? Por que? Por que?” já ecoou nas suas cabeças várias vezes. A perversão é o ato de perverter: mudança para um estado pior, depravação, desvio patológico do comportamento considerado normal. A mesma turma aquela de bogotanos e porto-alegrenses não estaria assim tão errada. Mas, no contexto da psicanálise, a perversão está relacionada com um comportamento pouco habitual, não necessariamente ruim ou imoral. E pode estar relacionada sim, se observamos que há setores da sociedade que ainda consideram imoral as relações, por exemplo, de pessoas do mesmo sexo. No entanto, para Freud a inversão não tem nada a ver com a imoralidade, mas os desvios em relação ao objeto sexual e os relativos ao objetivo sexual são considerados transgressões segundo o padrão explicado antes.

Mas porque perversão e não aberração? Porque a perversão em si, mesmo sendo uma transgressão, não é, necessariamente, uma patologia ou uma doença,

A experiência cotidiana tem demonstrado que a maioria destas extensões, ou, pelo menos, as menos graves dentre elas, são constituintes que raramente estão ausentes da vida sexual das pessoas sadias e são julgadas por elas de forma não diferente de outros acontecimentos íntimos... Nenhuma pessoa sadia, ao que parece, pode deixar de adicionar alguma coisa capaz de ser chamada de perversa ao objetivo sexual normal, e a universalidade desta conclusão é

em si suficiente para mostrar quão inadequado é usar a palavra perversão como um termo de censura (Freud, 1972, 163)

Quem de vocês, leitores adultos contemporâneos, não teve alguma vez um “amasso” no sofá da casa de um amigo, por exemplo, aquele sexo com roupa sem conseguir a “conjunção dos órgãos genitais”? Acho engraçado porque muito daquilo que Freud escreve nesse ensaio são coisas que, a meu ver, até parecem convencionais na prática sexual de tantas pessoas com as quais, no Brasil ou na Colômbia, alguma vez falei. E com certeza posso afirmar que com o que conheci delas, nenhuma parecia ter alguma patologia. Engano-me? Pode ser. Mas não considero errado Freud quando considera este ponto. Assim, um número importante de pessoas apresentam nas suas relações copulativas comportamentos perversos. Eis a resposta leitores. Enquanto “aberração” está mais próximo daquela transgressão censurável, a perversão, ao estar presente em tantos de vocês, eu, e de um número importante de pessoas, não implica nenhuma conotação negativa.

Uma perversão, ao invés de aparecer simplesmente *ao lado* do objetivo sexual normal [...] [existe] somente quando as circunstâncias são desfavoráveis a *êles* [objetivos sexuais] e favoráveis a *ela* [perversão]— se, ao invés disto, ela [perversão] os expulsa completamente e toma o lugar dêles [objetivos sexuais] em *tôdas* as circunstâncias – se, em suma, uma perversão tem as características de exclusividade e fixação – então estaremos, via de regra, justificados em considerá-la um sintoma patológico (Freud, 1972, 163).

Somente quando as perversões substituem a cópula, é possível considerar que quem apresenta esse comportamento tem uma patologia ou uma doença que teria de ser tratada no nível psicológico e no judicial, como parece ser o caso de “o cheirador de pés”. Mas é esse o caso do personagem principal de *Acenos e Afagos*?

Diferente de *Haunted*, os acontecimentos de *Acenos e Afagos* são passados. Já sabemos que nas narrações todo acontecimento é passado ainda que a narração esteja no tempo presente ou futuro. Mas, enquanto a narração de *Haunted* está no presente, a de *Acenos e Afagos* está no pretérito imperfeito. No entanto, trata-se de uma narração que, simplesmente, não conta ações habituais acontecidas, mas permite experimentar uma sensação do processo na vida do protagonista, desde lembranças em que o narrador brincava com seu amigo engenheiro na infância, quando esperavam que o dentista os atendesse. Existe sempre a presença viva e presente do narrador, em reflexões que

precisam de uma consciência da história que se conta, além de uma maturidade que questiona o passado. No meio dessa lembrança de criança “Súbito, os dois corpos pararam e ficaram ali, aguardando. Aguardando o quê? Nem nós dois sabíamos com alguma limpidez. A impossibilidade de uma intenção aberta produzia essa luta ardendo em vácuo” (Noll, 2008, 7) ou

O meu céu da boca dava a idéia agora de uma abóbada, em cujo bojo pássaros errantes circulavam em vôos lentos, talvez solenes. Eu não precisava ter medo... Chovia... Mas as chuvas já não vinham para me banhar. Então, de um golpe, me coagulei. E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim..., eu começaria a viver... (Noll, 2008, 205 - 206).

O importante aqui é ver como mesmo que no pretérito imperfeito, a presença do narrador nos acompanha nos dois fragmentos. No primeiro caso, a luta infantil na qual os dois garotinhos param para se olhar ou descansar não necessariamente implica uma reflexão sobre a possibilidade de alguma excitação sexual. Por isso, esse “Aguardando o quê?” é o pensamento do narrador que, ao olhar seu passado, mais que descobrir as sensações que experimentava com seu amigo, é capaz de aceitar uma vontade sexual que, segundo a narração, nunca negou, mas que foi se desenvolvendo no decurso de sua vida. Essa vontade sexual adquire maior força quando o narrador completa com “essa luta ardendo em vácuo”: um ardor desperdiçado cuja consciência de desaproveitamento é evidente só desde a consciência do narrador adulto.

No segundo exemplo não existe mais essa aparente inocência infantil das lembranças, presentes no começo do romance; há uma maturidade particular, de uma pessoa que viveu em concordância com sua vontade questionando seu comportamento, antes do que com seu discurso, as normas com que são construídas a sociedade e a cultura. A polaridade normal/marginal perde todo sentido para João Imaculado que, por exemplo, não vê as relações sexuais como um assunto nem heterossexual nem homossexual, mas de forma pansexual que vai além dos gêneros e da espécie humana. Para @ protagonista não há perversão, nem aberração, nem moral. É preciso levar em conta que pouco antes dos eventos relatados no segundo exemplo, o narrador recebeu três disparos e o assassino comprovou que não tinha pulso: está morto. Outorgar solenidade ao voo dos pássaros implica um saber tanto da solenidade quanto dos atos que poderiam ser avaliados dessa

forma. Tal apreciação da narradora poderia passar despercebida, mas adquire importância porque é uma consideração de adulto, que fortalece o caráter da maturidade quando declara que “não precisava ter medo”. A narradora carente de vida sabe que o medo nessas horas fatais é desnecessário, porque a partir desse momento em que ganhou a morte é o momento de começar a viver. O que isso significa é que o romance não é narrado por alguém morto, mas alguém que morreu e que descobre que esse e não outro é o verdadeiro momento em que a vida começa. Perder a vida não é aqui sinônimo de morte; é mais uma transgressão das muitas que @ personagem comete.

A narração de *Acenos e Afagos* é uma grande reminiscência de alguém que depois da morte começa viver. Não é uma narração feita por uma protagonista morta, os acontecimentos não vêm do além; são relatados desde a gênese de uma nova vida diferente do nascimento ou da reencarnação. Trata-se de um lugar incerto do qual somente podemos saber que permitiu a João Imaculado recriar sua vida e contá-la a algum público.

@ narrador(@) conta para nós sua vida amorosa. Um grande amor que experimentou por um amigo da infância e que não consumou por muito tempo. Enquanto esse amor se materializa, @ personagem desenvolve outros amores, por exemplo, com sua esposa e seu filho. A trama do romance leva em conta muito pouco a mãe e o pai do narrador. Do pai são feitas apenas um par de referências, quando presenteia o narrador com um livro de educação sexual, que o leva a entrar no mundo da adolescência “masturbatória”, e em uma lembrança mais fraca quando enuncia que herdou do pai uma fazenda. Da mãe lembra a vez que chegou à loja de massagens onde o narrador trabalhava, para convidá-lo ao velório de uma prima; e da vez quando o narrador era seminarista e foi à casa dela e dormiram na mesma cama, “cama de casal, onde um dia meu pai introduzira, espero que acalorado, a semente que me fez” (Noll, 2008, 15). As lembranças de seus pais só aparecem nas primeiras páginas do romance, depois disso nunca mais voltam ao relato, é como se saíssem do pensamento e da vida do narrador.

Trata-se de um sujeito para quem a vida sexual é muito importante. Nos experimentos lúdicos com seu amiguinho da infância, as duas crianças experimentam uma aparente inocente excitação, mas sem compreender claramente a sensação que sentiam provavelmente pela primeira. Desde a teoria da sexualidade freudiana há nesses jogos um

objeto sexual que ao não ser seu próprio corpo, demonstra que a infância foi superada: o desejo do outro implica a puberdade: o objeto sexual é outro, o amigo, o futuro engenheiro. Nesses jogos há um comportamento perverso onde não há conjunção nenhuma dos genitais, “Então o guri que me esmagava desenhava o gesto de me estrangular e então enfiei a mão por entre os corpos e peguei com gana o pau dele duro” (Noll, 8). É um jogo corporal onde há uma clara presença de excitação: são garotos já com ereções que ingressam na vida sexual ativa: “Contei de um colega cujos pelos do pentelho... começavam a nascer... Os pelos apareciam primeiro na região da virilha, nas laterais, portanto. Ou mais embaixo um pouco, quase no saco... Na minha drástica compreensão, esses fios emaranhados deveriam coroar a escalada sexual” (Noll, 2008, 7). A presença do pelo púbico é uma marca desse despertar do apetite sexual que, junto com os jogos, fazem do narrador um homem sexualmente ativo cujo objeto sexual é seu amigo, ainda que o objetivo sexual não seja a cópula, mas o encontro e os jogos de lutas físicas: eis um dos primeiros comportamentos perversos do narrador de *Acenos e Afagos*.

O tempo transcorre, o pai do narrador não tem muito dinheiro, nosso personagem entra na alta adolescência e fuma, começa seu primeiro trabalho como massagista. Tocar o corpo dos clientes, sentir seus traços impressionantes lhe “lembravam o guri... Perguntei-me se a pele não vinha justamente dos poros do amigo que planejava na infância ser um engenheiro, próximo e distante. Aquele corpo entregue às minhas mãos lembrava a prosa intestinal do corredor escuro” (Noll, 11). Essa situação é quase uma fórmula que vai se repetir no decurso da trama. Muitas coisas vão trazer à mente do narrador a imagem do amigo dos jogos infantis. Mesmo quando for adulto e no processo de transformação em mulher, muitos fatos vão trazer o engenheiro ausente ao seu pensamento; inclusive quando morto o engenheiro e morto o narrador, a imagem do amigo sempre volta a sua cabeça: depois do terceiro disparo, quando já não apresenta sinais vitais e está pronto para ser enterrado pelo assassino “Veio-me à baila a minha primeira morte, quando fui ressuscitado pelo engenheiro –, que estranhamente se fora antes de mim” (202).

As lembranças do narrador sobre sua atividade sexual são muitas: sua prima de 11 anos levantava a saia, afastava a calcinha e ele metia o dedo em “aqueles laivos de delícia” (12), enquanto ele “levantava e botava a mão dela em meu pau em flor” (13). Mais velho,

lembra, teve uma aventura com uma cabra na sua fazenda, “Percebia que ela me adorava. Quando eu chegava perto virava-se de ancas para mim, já toda disposta para me receber e festejar a comoção. Para preservar seu amor seria capaz de virar bicho, de renunciar à feição humana em troca de sua solicitude para com o meu desejo” (31), e no final dessa aventura a cabra fica grávida. Conta com alguma frequência sobre suas masturbações em diferentes momentos, mas, principalmente, pensando no amigo engenheiro, “Para quem eu dedicaria minhas punhetas ao chegar em casa, logo após uma reunião boêmia como ele? Essas punhetas nos pós-encontros me distendiam, eram quase como ter uma vida sexual satisfatória, contando com a presença preliminar de um amante casto” (Noll, 2008, 34). Uma vizinha octogenária pede ajuda para ele porque tem problemas de respiração, mas ele conclui: “Mamei nos dois [seios]. Levei a mão para sua buceta interminável que já despachara oito filhos. Seus grandes lábios se apresentavam secos, mas febris. ‘Seco’ se chamava o destino da velhice... Tive tempo de abrir a braguilha de joelhos sobre a cama e bati uma punheta em cima da anciã seminua” (49). Copula com sua esposa depois de cinco anos sem sexo “Da voracidade de sua boca carnuda emanam os barulhos da chupada, mas logo ela muda de posição, expressando o desejo de ser comida por trás. Enquanto eu me excitava mais e mais com meu cacete glutão entrando no seu reto” (51). Outro dia leva seu filho já adolescente ao seu treino de natação e depois da aula, quando o filho já tomou banho “Cheio de disfarces encosto meu olhar em seu tronco, ando por sua barriga, desço mais, o pau circuncidado, encosto agora o olhar em suas pernas musculosas, em seus pés de dedos meio murchos devido à água da piscina. Volto a subir pelo mesmo corpo, subo mais, mais, quando ouço a sua voz exclamar ‘pai’!?” (57). Além disso, o narrador tem o costume de fazer sexo com homens que conhece na rua, nos banheiros, nos cinemas, nos bordéis...

@ protagonista participa também de turmas masculinas de sexo em grupo, como quando foi ao submarino, convidado pelo amigo engenheiro, cheio de alemães dedicados às práticas sodomitas, “Aquela câmara enorme e subaquática, vedada ao mundo externo, cheirava a secreções já divorciadas do labor libidinal. Secreções sem alma, azedas, indigestas” (21). Depois de olhar seu filho com certa excitação, vai a um prostíbulo e entra no “dark room” onde há muitos homens e “Você era tocado e devolvia o não o toque [...] Canícula com gemidos e cochichos [...] No mais, todos deveriam sair das trevas com a periclitante sensação de terem fodido com o nome de ninguém” (58 - 59).

Há perversão em todos esses eventos e situações? Há. Jogos eróticos púberes com o amigo querido, aproximações sexuais com a prima, cópula com a cabra, masturbação lembrando o engenheiro, amasso com a octogenária e ejaculação sobre ela, sexo anal com a esposa, um vislumbre de desejo sexual pelo filho, sexo casual com diversos homens em locais públicos, e sexo em grupo. O narrador apresenta vários comportamentos perversos que Freud classifica tanto nos desvios relativos ao objeto sexual quanto nos desvios em relação ao objetivo sexual. É preciso lembrar que a teoria psicanalítica foi desenvolvida por Freud se atendo às normas heterossexuais da época que, curiosamente, mais de cem anos depois ainda são vigentes, a despeito das lutas que vários setores na sociedade têm travado. Por isso, desse olhar, o protagonista de *Acenos e Afagos*, apresenta vários comportamentos elencados nos desvios relativos ao objeto sexual, porque exhibe um caso de inversão que, num primeiro momento é *anfigênica*: “nesse caso seus objetos sexuais tanto podem ser do próprio, como do sexo oposto” (Freud, 1972, 137) o que significa que não existe alguma exclusividade por homem ou mulher. Não há dúvida que @ narrador prefere o sexo masculino apesar de ter alguns contatos sexuais com sua prima, sua esposa, a mulher octogenária, fantasiar com a esposa do dono de uma hospedaria, e com uma prostituta quando tinha 16 anos, mas, na maioria de vezes, seu objeto sexual está no seu próprio sexo. Infere-se que no relato não são contados todos os encontros sexuais que o protagonista teve na vida porque ele tinha o costume de registrar “em cadernos o tempo físico de cada contato assanhado [...] Deveria ter hoje por volta de uns quarenta cadernos” (Noll, 73 - 74). Não diz com quanto detalhe fazia os registros, mas só as descrições dos encontros com parceiros homens no romance são tantas que precisaria quase copiar, pelo menos, a terceira parte do romance aqui.

A anterior análise é uma forma de observar a inversão *anfigênica* do narrador, desde um olhar masculino por conservar parte da consciência viril ainda depois de se transformar em mulher. No entanto, bem cedo no romance enuncia pela primeira vez “No ermo da figura peçonhenta quero ir como mulher. Pois faço ideia das artes demoníacas do amor na modalidade feminina” (16) Farei neste momento vista grossa sobre a culpa que ele experimenta nesta passagem, para tratá-la posteriormente, o importante aqui é a enunciação da vontade de ser mulher na hora de ir ao inferno. No decurso do romance essa troca vai se tornar realidade, mas não acontecerá sem um objetivo relacionado com o

engenheiro. Quando o amigo volta do naufrágio do submarino com o reto arrombado, o narrador, preocupado, pensa em agir como seu enfermeiro, “Ele poderia me querer como homem, como mulher, os dois ao mesmo tempo” (56). E é essa a causa pela qual a transformação do corpo masculino em feminino, vai se desenvolver. Tal transformação começa ser realidade depois que o engenheiro tira o narrador da cova sepulcral, quando todos o achavam morto. Eis a primeira morte do protagonista que a partir da ressurreição vai morar com o engenheiro, e desde esse momento, começa uma narração que mistura frases com artigos e conjugações entre masculino e feminino. Não darei aqui exemplos, são muitos. No entanto, há passagens importantes onde essa troca se faz evidente, “Estendido sobre a cama, havia um roupão gritantemente feminino... Ao lado havia um bilhete. Comprei esse roupão em Tóquio, quando em viagens com o submarino. Trouxe-o para que viesse a ser minha namorada... Eu deveria ser a mulher dele com absoluta abnegação” (Noll, 2008, 95). Logo vai se maquiar e até assumir o papel de mulher submissa, sempre misturando as referências entre o homem que foi e o que é, e a mulher que vai sendo, “Hoje eu era um homem melhor. Mesmo confuso entre o macho e a fêmea...” (110).

Mas é isso só uma inversão *anfigênica*? Essa que não apresenta uma exclusividade do objeto sexual? Por que não pode ser uma inversão ocasional na qual “sob a influência de certas condições exteriores, como por exemplo [...] a falta de um objeto sexual normal ou sua imitação, são capazes de adotar como objeto sexual alguém do mesmo sexo e de com êle obter satisfação através de relações sexuais” (Freud, 1972, 137)? Minha primeira proposta é que parte importante da vida do narrador apresenta um comportamento de inversão *anfigênica*, onde homens, mulheres e bichos são seus objetos sexuais. Mas, quando começa a se transformar em mulher, seu único objeto sexual é o engenheiro. Visto assim, as relações anteriores com mulheres, antes de ser ressuscitado, foram ocasionais e com pessoas do mesmo sexo: mulheres. Além disso, a transformação do narrador de homem em mulher não é somente física, na sua psicologia há mudanças importantes que se dão de forma natural: não houve cirurgia nem hormônio nenhum consumido pelo narrador(@). Além disso, um belo dia “Quando cheguei em casa me olhei no espelho. Notei que meu rosto vinha perdendo os pelos que compunham a barba. Eu estava virando uma mulher devagarzinho?” (Noll, 122). E depois

Eu já era quase uma mulher, meus laivos de seios doíam, prestes a rebentar por baixo da blusa [...] Ele [o engenheiro] estava ali comigo, pegando por baixo da blusa nos meus peitinhos em flor [...] ele veio estabanado com a boca alternando entre um bico e outro [...] E acredito que algum leite era sugado mesmo, algum subproduto [...] de minha já incontrolável ardência feminina (Noll, 2008, 124).

E finalmente,

Toquei novamente no meu púbis e constatei o pior: parecia que eu perdera os pontos cardeais da genitália. Em lugar deles verificava que onde eu costumava encontrar o meu pau e saco, percebia agora um terreno pantanoso aqui, alagado ali [...] Às vezes ele [o engenheiro] parecia não ter mais pau de tão imerso em mim. Ao mesmo tempo eu tinha a sensação de estar já formando um hímen [...] (143).

A perda dessa nova virgindade acontece bem logo,

Era como tocar numa ferida que acaba de perder a proteção da casca. A fricção inflamada faz limite com a dor. O que seria dor virava [...] gozo... eu mesma gritei. E me envergonhei. Ao atingir [...] essa fronteira avançada do gozo feminino, percebia que o transe era pouco, eu queria mais. Naquele embate carnal, eu fechava um ciclo e iniciava outro, o de passivo? Bye, bye para o meu pau? (143 – 144).

Eis que @ protagonista na sua transformação atinge o corpo feminino que desde cedo é seu objetivo. Experimenta sua primeira menstruação “De repente senti uma coceira impertinente no púbis. Passei as unhas, olhei. Era uma DST? Não, um sangue escorria pelas pernas. Eu estava menstruada, era isso?” (184). Até chega se sentir lésbica quando recebe a visita de uma vizinha com um bebê de colo, que sem se importar pelo aspecto ainda inacabado evidente d@ protagonista deixa-se dar um beijo terno e cálido num seio. É por tudo isso que lhe atribuir a categoria de inversão ocasional é necessário: uma mulher que ocasionalmente fez a conjunção dos genitais com outras mulheres, mas que na maioria das vezes teve comércio carnal com homens.

Mas a perversão da protagonista não está nessa transformação. É uma transgressão imoral para os setores conservadores da sociedade, mas, no sentido estrito da psicanálise, não há nisso perversão nenhuma. Os comportamentos perversos são evidentes nos outros tipos de desvios em relação ao objeto sexual, quando experimenta o desejo carnal por pessoas sexualmente imaturas como seu filho (olha uma imoralidade desde o olhar daquilo considerado “normal”!) e quando copula com a cabra. No referente aos desvios em relação ao objetivo sexual, lembremos que o fim é a união dos genitais. Por isso, quando o protagonista e seus parceiros fazem o sexo oral, ou anal com sua esposa, ou pratica a

masturbação como homem ou mulher, tudo isso como jogos preliminares, mas sem o objetivo de chegar à cópula, é considerado como perversão. É por isso que @ protagonista apresenta comportamentos perversos neste sentido.

Também é um comportamento perverso quando depois de cada encontro com o engenheiro, chega a casa e se masturba e considera a prática onanista “quase como ter uma vida sexual satisfatória” (Noll, 2008, 34). Parece como se esse fosse seu objetivo sexual. Mesmo assim, há perversão quando não consegue uma ereção com sua esposa e vai ao banheiro se masturbar pensando em homens e no engenheiro. Mas a perversidade mais evidente e constante acontece quando na maioria de encontros sexuais com homens ou mulheres, em seu pensamento chega a imagem do engenheiro, seu amiguinho da infância. É como se seu objeto sexual não tivesse sido nunca pessoas do sexo oposto (homem, mulher?), mas o engenheiro.

No caso d@ protagonista de *Acenos e Afagos* o objeto sexual é fixo: o engenheiro baiano que amou desde a infância. O maior desejo cumprido, “Se o engenheiro viesse me procurar nessa fase dramática, eu deixaria tudo para segui-lo” (55), como de fato faz: o narrador não se importa em deixar a esposa, o filho, e sua vida anterior, “Serei sempre grato ao engenheiro. Grato também pela autêntica mulherzinha que haveria de ser [...]” (103), como também acontece. E já morando com ele e ante a iminência de mais um deslocamento fugidivo geográfico “Fugiria com ele até o fim do mundo e ainda um pouco mais” (123). É assim um objeto sexual afincado no amor, um homem que a protagonista ama inclusive depois de morto “Confessei ao segurança estar me despedindo do homem por quem vivera a vida inteira apaixonado” (168). Não é que o amor demande essa transformação, ou que um amor de tal magnitude esteja interdito para os homens, João Imaculado amou o engenheiro desde sempre, amou-o como menino, e como o homem que foi grande parte de sua vida, e o amou como a mulher em que se transforma.

Em relação à culpa, é só lembrar que tal sentimento implica o conhecimento das normas e da correspondente violação das leis. No caso de *Acenos e Afagos*, @ protagonista, no final das contas, não experimenta uma verdadeira culpa por secundar a atividade criminosa do engenheiro traficante de drogas. Por isso a transgressão da lei policial nem aparece no decurso do romance. @ protagonista é ciente que pode ser peg@ pela justiça, e

ainda que achasse difícil demonstrar sua inocência, não considera necessário se preocupar. A culpa que o narrador experimenta está mais no plano do inconsciente, da transgressão da moral; é uma inconsciência que o acusa poucas vezes em diferentes etapas de sua vida. Alguns vestígios de culpa se observam em vários momentos da narração, naquele final da infância “A possibilidade de sermos pilhados pelo dentista mais dramatizava o sentimento meio fosco entre o gozo e sua imediata negação” (Noll, 2008, 8); ou quando começa sua vida adulta sendo seminarista “[...] sair do seminário, do armário, me entregar ao roubo, ao crime, às ofensas carnis, ao vício e daí não mais retornar” (16); também na maturidade e o desenvolvimento da vida sexual “por mais que me desencantasse rapidamente com um ou outro parceiro, por mais que depois de gozar eu precisasse escapar da presença do outro, sob pena de passar mal [...] (75); e “Uma culpa vaga me fazia caminhar a esmo dentro da casa, sem conseguir sossegar. Mas quem eu era afinal? Um homem que funcionaria como esposa dentro de casa. Um cara... varando o engenheiro até o seu carço” (95). São episódios que, ainda que breves, manifestam os valores que, na maior parte do romance, ficam latentes. @ protagonista sabe de suas transgressões, mas pouco se importa com isso. Evitar o gozo de seus jogos infantis? Evadir a tentativa de conquistar o seminarista? Rejeitar os encontros com tantos parceiros quanto curte? Abandonar sua nova vida feminina ao lado do engenheiro amado? Nunca. Não é uma possibilidade e no fundo não há remorso nem vontade de trocar ou esquecer o que faz. Eis a maior evidência da perversidade desta persona que nem no final de sua segunda vida tem vontade de deixar de viver.

Diferente de *Haunted*, @ protagonista de *Acenos e Afagos* dá sinais de conhecimento religioso. Os escritores amadores da casa do senhor Witthier se importam muito pouco com isso, ao ponto de nenhum deles fazer referência alguma. João Imaculado, apesar de ter sido seminarista, se confessa ateu e, talvez por isso, é conhecedor desse credo. A única vez que aparece seu nome no romance (lembramos que Noll salienta que seu protagonista é o mesmo em todos os romances) o enuncia com a consciência de sua inocência a respeito da vida criminosa do engenheiro: “Eu, João Imaculado, em meio à turba de facínoras, poderia sim delatar para me permitirem fugir da companhia do crime” (Noll, 2008, 154). É uma imagem sacrílega porque usa o adjetivo com maiúscula inicial como se faz com as deidades católicas femininas e masculinas. No entanto, o sacrilégio adquire maior evidência com a imagem da *Pietà* de Michelangelo já referida neste capítulo, e que é repetida na morte do

engenheiro, quando a narradora pega na mão o pau do cadáver que nesse momento parece ressuscitar “Disfarcei o tesão pensando que os restos dele pareciam os de Cristo. Se houvesse na casa alguns excedentes, tiraria lençóis para colocar em volta do defunto, como uma figura bíblica” (171). E claro, não se trata de um sacrilégio só pelo fato da comparação da sua vida licenciosa com as passagens sagradas, mas dele se ver como a Virgem e ao engenheiro como Cristo, e dele se vendo como uma mãe revelando a excitação que seu santo filho lhe produz. Transgressão? Há ainda dúvidas leitores?

Finalmente, a perversão d@ protagonista é consumada quando a história de sua vida está sendo contada para alguém. Há um interlocutor para quem a narração está dirigida. Trata-se de um “você” que é o leitor mesmo do romance, ou o será quando o ler, “Pois o futuro pode reservar surpresas, você sabe” (108), ou “Quem já esteve aqui onde agora estou, sabe. Você pode viver com um bandido, facínora e tal. Mas sendo no lar a mulher dadivosa e mais, mãe, esse homem te reconhecerá sempre” (125), e “(a minha vida financeira ficara enterrada em Porto Alegre, lembra-se?)” (172), e mais outros exemplos que, no começo, são fracos, mas vão ganhando força no decurso do romance e fazem com que vocês e eu, nós, leitores, consigamos experimentar um grau de confidencialidade dest@ personagem que, sem preconceitos, nos conta a forma em que por amor transgrediu uma infinidade de normas e passou de homem a mulher.

3.3. Elementos escatológicos

3.3.1. No lençol do grotesco, do nojento e do abjeto

O lençol é dessas coisas que usualmente acompanham os seres humanos do princípio ao fim. No nascimento, a maioria das nossas mães, deitadas de costas em uma cama para parto, foi coberta com um lençol, e teve de abrir as pernas para a gente sair embrulhada nessa sustância vermelha parecida com sangue que foi nosso lençol durante nove meses as mais das vezes. No decurso da nossa vida, fulanos e fulanas ocidentais, toda noite nosso corpo se deitou para descansar entre lençóis; há cobertores sim, mas o lençol é capital.

Quando o verão chega ou moramos em uma cidade quente, a noção do cobertor se faz absurda, mas o lençol triunfa e ainda com nosso corpo suado, deitamo-nos entre cada uma das duas peças de cama que se colocam por cima do colchão e sob o cobertor. Tal pedaço de pano, que preferimos de muitos fios de algodão para garantir o conforto, acompanha-nos na doença, nos momentos saborosos de sexo, nesse tempo sem igual do sono, na agonia, na morte. O lençol nos ama e não se importa em receber nosso sangue, o sêmen, o suor, os fluidos vaginais, a saliva, as lágrimas, e as fezes até: nossas excreções e secreções, nossa matéria escatológica, as substâncias que nosso corpo produz. O lençol acompanha o corpo inclusive sem vida que fica nas ruas ou no parque da Redenção quando uma árvore cai um domingo de tarde e surpreende um passeante que não imaginou que uma mão vegetal gigantesca o iria pegar, atrapalhando o tráfego. Com vocês, damas e cavalheiros, o lençol do grotesco, do nojento e do abjeto.

Uma das maiores preocupações do ser humano tem sido a organização de categorias e o estabelecimento de conceitos em prol do esclarecimento da forma das coisas. Importante com certeza porque graças a isso existe clareza sobre as diferenças entre, por exemplo, as ciências, as artes, as sociedades e a cultura. O melhor dessas certezas é que com o decurso das pesquisas e o desenvolvimento de novas maneiras de olhar o mundo, os limites cada vez ficam menos claros. Os estudos literários viram-se na obrigação de abrir suas fronteiras a outras disciplinas, por exemplo. No mesmo sentido, aquilo considerado feio foi-se intrometendo no belo. Theodor Adorno até pondera que o belo nasce do feio, e aquilo que qualifica tudo quanto contém harmonia, ritmo, ordem, simetria e delimitação, segundo os clássicos gregos, se afasta com pressa da dissonância, do desequilíbrio, da desordem, da desproporção e do ilimitado.

Essa luta entre opostos conceituais é ignorada pelo grotesco, apesar de ser catalogado durante muito tempo como monstruoso, como diria Vitruvius, ao misturar formas vegetais com animais e humanas. Hoje, ainda acontece. Por exemplo, desde cedo algumas crianças assistiram na televisão à série animada *Catdog*, criada por Peter Hannan para o canal Nickelodeon, onde uns irmãos siameses compartilhavam o corpo, sendo um extremo a cabeça do gato e o outro a cabeça do cachorro. Sua origem mesma é grotesca, filhos de um

sapo e uma criatura parecida com Pé Grande, que foram afastados do lar materno por um furacão, para terminar morando numa casa grotesca metade osso metade peixe.

Qualquer harmonia do corpo, inclusive animal, é rompida aí. Há uma gata em *Haunted*, mas *Catdog*, é só um exemplo da mídia, e aqui não falarei mais de cachorros ou gatos. Mas sim de corpos e do grotesco e de misturas monstruosas. Porque ainda que seja antigo o olhar de Vitruvius, *Acenos e Afagos* apresenta essa personagem que começa sendo homem e se transforma em mulher. Lembrem, leitores, que @ protagonista começa vestindo um roupão de gueixa, perde a barba, ganha seios, seu pênis se transforma em vagina, e um dia menstrua? Trata-se de uma transformação longa que, durante um tempo importante, aloja o homem e mulher física e psicologicamente. Ainda mais, apesar da transformação e dos sentimentos femininos experimentados, o olhar masculino não abandona @ personagem. Depois do terceiro disparo e com seu corpo perto de ser enterrado, tem pensamentos do tipo “Já sem medo de nada, eu meditava fraquinha... fraquinha... como num quadro de uma moribunda que vi em Londres (Noll, 2008, 201), e só página e meia depois, se questiona com o último resquício de vida se “Ali, eu já estava morto antes de morrer” (203). Fraquinha, moribunda e morto: um corpo que foi masculino parte importante da vida, e parte importante do romance, mas que vira feminino até a menstruação: um corpo grotesco cujo pensamento ainda diverge entre “ela” e “ele”, entre a vida e a morte, entre a clareza e a confusão.

Esse corpo nolliano apresenta, em termos de Schlegel, uma mistura do heterogêneo, uma força explosiva do paradoxal, que pode ser visto como algo ridículo e horrível ao mesmo tempo (Kayser, 1964, 60). Heterogeneidade composta por elementos de espécie diferente: homem, mulher; paradoxo evidente nesse corpo carente de lógica desde o olhar comum; tão facilmente ridículo e horrível. Nessa mesma direção paradoxal está *Haunted*. Compreendem vocês a lógica de se desfigurar como se de um concurso de beleza se tratasse? São maiores as possibilidades de obter a coroa em um certame como Miss Universo ou Mister Universo se os participantes expõem níveis de beleza que concordam com os cânones exigidos pelas organizações por trás desses concursos. Mas, quanto dessa beleza é comum para a maioria das pessoas que assistem a esses programas na televisão? No entanto, essas figuras monstruosas de *Haunted* que se cortam os dedos, as narinas ou as

orelhas, dão começo a uma corrida que só admite os mais deformados. Trata-se de outros parâmetros que eles não procuram no mundo exterior do retiro de escritores porque como o senhor Witthier diz “People fall so in love with their pain, they can’t leave it behind” (Palahniuk, 2006, 380).

Victor Hugo expõe o grotesco como o contrafeito e o horrível, mas, além do deformado, fica no campo do cômico e do burlesco (Kayser, 65). Já foram discutidas, em capítulo anterior, as coincidências entre as definições sobre o grotesco em Schlegel e Hugo. Nos dois autores está presente a qualidade de horrível, mas Hugo acrescenta o contrafeito, que neste caso não significa desfeito, mas feito de forma oposta à acostumada. Ao ler *Haunted* à luz do grotesco de Hugo, é preciso salientar que há narrações cômicas de acontecimentos contrafeitos. No entanto, trata-se de um humor irônico característico da personalidade neo-quínica.

Em “Crippled, A Story by Agent Tattletale”, um dos contos de *Haunted*, um homem está preso e com uma perna quebrada. Está em um quarto escuro e sem possibilidade de se movimentar. Acha que Sarah Broome está em algum lugar da casa procurando alguma coisa para matá-lo. Um rolo da massa, uma faca, um cano... O que seja que for para terminar com sua vida. Ele acha que merece morrer, “In case Sarah Broome is close by, I yell, ‘Please, don’t beat yourself up over this...’” (Palahniuk, 2006, 281). Ele compreende porque se ele for ela faria igual: quando ele esteve nessa situação fez o mesmo, ou parecido. O narrador se declarou lesado por um barril de cerveja que caiu na sua cara quando empregado, e o Estado lhe dava uma pensão por doença, até que um investigador foi na sua casa do interior e gravou um vídeo onde ele levantava botijões de gás nas costas e pneus do seu carro-casa, um vídeo que faria com que ele perdesse a pensão. Por isso teve que matar o investigador. Depois dessa morte, ele vira investigador e recebe uma lista com nomes de lesados e lesadas; Sarah Broome é uma delas. Anos antes, ela levantava um saco de farinha nas costas, abria e colocava o conteúdo em uma batedora industrial, até que um dia deslizou e caiu batendo a cabeça. Por isso o narrador compreende que seria justo que Sarah Broome o mate. Mas Sarah é uma espertinha, olhou o vídeo dela carregando sacos de esterco, o apagou, e deixou a máquina gravando tudo quanto Eugene Denton disse sobre a forma com

que matou o investigador que o vigiava. Depois levou o narrador para o hospital e esse é o final feliz da história.

A ironia está presente no relato, um suposto lesado que engana o Estado para obter a pensão é descoberto, mata o investigador que descobre a verdade, vira investigador que vigia supostos lesados falsos, é descoberto e acha que sua descobridora o matará também. O narrador do conto até dá conselhos a Sarah para ela fazer bem o trabalho de assassiná-lo. Mas o final sarcástico é que a mulher é mais astuta do que ele e consegue não ser descoberta, mas o investigador sim. Algumas das descrições escatológicas são engraçadas, “it could be she’s got an electric carving knife she got for a wedding present, half her lifetime ago, and she’s never used. It’s still in the fancy printed box with the little pamphlet about how to carve a turkey... bone a ham... slice a leg of lamb” (Palahniuk, 2006, 281). Essa é uma das ideias que Denton dá para Sarah matá-lo: a comparação entre a facilidade para cortar um peru, o presunto de cerdo e a coxa de cordeiro, com alguma parte do corpo dele, pode ser uma dessas misturas grotescas: na prática, cortar o colo de um ser humano ou um braço, é igual de fácil que esquartejar os animais que depois levamos temperados à nossa mesa. Denton dá essa dica para Sarah, mas sabe que “Most people, they’ve never killed a chicken, much less a human being. People, they have no idea how tough this is going to be” (277). A dificuldade da tarefa de matar, de fazer o que o narrador fez, o difícil que foi bater na cabeça do investigador com a chave de roda cruz “Even swinging with both hands, you’re pounding hair and blood, not really breaking much bone. How the blood gets the lug wrench so slippery you can’t hold it, and you’ve got to go find something clean to finish the job” (284). A irônica vontade dele de que Sarah o matasse é um comportamento perverso masoquista, “What you have to consider is, maybe I wanted to get caught [...] What you have to consider is, maybe *she* wanted to get caught” (Palahniuk, 2006, 281).

Esses dois trechos do conto parecem escritos como se Palahniuk conhecesse o que Bakhtin torna evidente sobre o grotesco: a proeminência de um mundo diferente, com uma ordem mundial distinta e uma nova estrutura vital que abre os limites da unidade e da imutabilidade fictícia (Bajtin, 2003, 48-49). Esse mundo de escritores amadores é diferentíssimo, e este conto narrado pelo Agent Tattletale é exemplo disso: apresenta coisas que existem no nosso mundo, mas que nem todos reconhecem. As descrições cruéis, o

ambiente sórdido e os acontecimentos do retiro para escritores conformam essa nova “estrutura vital” baseada na atrocidade que inverte o cânone da beleza ultrapassando os limites, transgredindo o corpo, alterando a moralidade ou sendo imoral e até perverso.

Para Bakhtin a ideia da ordem é capital no estabelecimento da teoria porque o carnaval, no final das contas, o que faz é transgredi-las. O grotesco, lembremos leitores, tem raiz nos modos da cultura popular e desde a Idade Média começou a incomodar as normas da “alta cultura”, até conseguir, segundo Bakhtin, dar origem ao grotesco. Trata-se de uma transgressão, que Kayser também percebeu – e que Bakhtin não compreendeu na teoria do alemão – ao considerar que com o grotesco nosso mundo familiar se afasta de uma suposta ordem fixa com a irrupção de poderes que alteram suas formas e desmancham qualquer ordenação (Kayser, 1964, 40). No olhar kayseriano é evidente também uma transgressão, e essa ordem do mundo conhecida se desmancha. Com uma ordem do mundo assim desfigurada @ protagonista de *Acenos e Afagos* se transforma naturalmente em mulher pervertendo os valores e costumes; com uma ordem do mundo assim desmanchada os escritores amadores de *Haunted*, derrubam os cânones com que a beleza midiática e os hábitos dos bons costumes construíram um mundo ainda real que parecesse insistir na negação destes mundos ficcionais que não são tão fantasiosos quanto parece. O grotesco é assim uma categoria transgressora que, no caso desta pesquisa, faz parte disso outro feio, disforme, nojento e abjeto que marcam este percurso da experiência estética e a poiética escatológica.

É preciso lembrar algumas ideias do capítulo anterior sobre o nojo. Ideias como que o asco é uma construção cultural, uma moda que existe há longos séculos que temos todos de assumir e exibir como se fosse a saia unissex imposta pelo maior estilista de moda. E temos que usá-la porque nos protege dos ventos que trazem toda fauna de sujeiras que poderiam, ou não, fazer da nossa pele um verdadeiro desastre. Porque uma saia e não um roupão? Talvez porque o roupão protege demais e precisamos de vestes que permitam a passagem de alguma sujeirinha. Apesar dessa cultura do nojo estar tão arraigada no nosso entorno, houve sempre motivos para experimentá-lo. Quanta sujeira há só em um de nossos dias! Na rua, nas praças, na nossa casa limpa, no trabalho!

Vários tipos de nojo foram elencados no capítulo anterior: o preliminar, barreira que nos “protege” da satisfação do desejo inconsciente onde a sensação de asco experimentada consiste em rejeitar aquilo que ainda não atingimos. O posterior, barreira transgredida, rejeitamos o que fizemos, recusamos o contato com alguma substância prazerosa ou desagradável; seja qual for o caso, repudiamos a substância que nos produz nojo. E o nojo “a posteriori” que se produz muito depois do contato com o nojento, e advém da lembrança de uma substância ou matéria que não necessariamente é nojenta, mas que produz em mim um nojo posterior. *Haunted* e *Acenos e Afagos*, poderiam virar um artefato que produz em algum leitor nojo a posteriori: só ao olhar para a capa dos livros na vitrine, alguém poderia fazer um aceno de desgosto e talvez esfregar as mãos ou um braço para tentar tirar o ínfimo tremorzinho produzido. Trata-se de um nojo experimentado muito depois de entrar em contato com a substância contaminante que tal como neste exemplo, nem precisa ser contaminante em si.

É preciso lembrar também que o nojo, ao ser cultural, pode ser subjetivo. Se eu olho as capas destes dois romances nas vitrines vou sorrir e curtir, e desejar que muitas pessoas entrem na livraria para comprar os romances. Mas com a impossibilidade de entrar neste momento nessas livrarias imaginárias, entremos nos romances e em algumas cenas nojentas.

Depois da morte do engenheiro amado, de enterrá-lo, e de dançar com o segurança sobre o túmulo para aplinar a terra, a protagonista de *Acenos e Afagos* experimenta cócegas no seu novo sexo feminino e

Ao atender o chamado de alguma coceira genital, encontro uma microvida em seus primeiros preguiçosos movimentos. Passava os dedos por entre os berçários e sepulturas da minha urbe pubiana, sei lá. Minha pélvis toda era um berçário. Ou cemitério. Meu sexo oferecia um jardim de presenças inusitadas. Algumas doces, outras agressivas a ponto de morder. Soprava meus dedos mordidos e me sentia desafortunado por essa invasão de sentinelas sem horizontes para decifrar [...] Percebi depois, ao foder com o segurança, que esses seres intransponíveis do entrepernas aparentavam ter a forma de uma língua diminuta, com um corte feito vaginal bem no meio. Esse corte parecia também corresponder à boca do animal. Eram apenas pingos de criaturas e às vezes lambiam a mão que os sondava. Cortesãs. A mão voltava do púbis húmida e morna. As fezes das criaturinhas acumulavam-se sobre a minha pele, inserindo-se pelas minúsculas bacias dos meus poros, que de perto pareciam bem mais crateras lunares (Noll, 2008, 189-190).

O narrador não experimenta o nojo aqui, nem antes, nem depois. Tudo quanto relata é dito assim, sem vergonha e sem nojo. No entanto, considero que com a anterior cena um número importante de leitores experimenta nojo. Uma nova vagina no corpo de um homem onde antigamente ficava o escroto, poderia produzir um começo de asco. Mas se essa vagina está lotada de bichinhos que se mexem, supuram humedecendo-se calidamente, lambem e excretam, a possibilidade do leitor experimentar nojo é maior. Eu confesso, eu que já li o romance duas vezes, ao transcrever o exemplo anterior e ao fazer sua análise, involuntariamente faço um aceno que demonstra certo repúdio e experimento uma sensação visceral. Para mim, leitor, o que acontece com a cena anterior é um caso de nojo posterior. Bobagem, porque essa passagem não é física, não é uma substância que vai me contaminar, mas produz em mim, imagens que evocam substâncias e situações com as quais eu poderia me contagiar com essas bocas diminutas de bichinhos fedorentos. É um nojo posterior porque eu sei o que vou ler, eu conheço essa substância, esse trecho de letras com ideias desagradáveis que vão produzir em mim a emoção visceral do asco.

No entanto, mesmo no plano subjetivo, posso experimentar essa outra classe de nojo que Menninghaus salienta em *Disgust*, e que se produz pelo fato de se saciar de comida, de sexo, de bebida ou de outras coisas. E está perto de acontecer em mim, com o seguinte trecho de “Poster Child. A Story by Mrs. Clark”, em *Haunted*,

Her shoes and gloves, her loincloth and bib were just dried blood, dried thick and black and swarming, buzzing, busy with black flies. The flies crawling on her, thick as black fur.

The girl’s head was scraped and scabbed. Ragged tufts of hair sprouted behind her ears and around the crown of her bare head.

She limped because the two small toes had been amputated from her right foot.

The bib, that layer of blood on her chest, that fur of flies, at the hospital emergency room the doctors swabbed it with alcohol and found a game of tic-tac-toe carved in the skin above her breast. The X player had won.

When they swabbed her hands, they found the smallest finger missing from both. On the rest of her fingers, the nails had been pried up and torn away, leaving the fingertips swollen and purple (Palahniuk, 2006, 309-310).

Experimento esse nojo no corpo e a sensação visceral quando mentalizo o corpo dessa garota nua coberto de sangue, com alguns dedos amputados, com a pele do peito enfeitada com um jogo da velha feito com faca, sem unhas. Tal sensação, aqui quando escrevo esta

análise nesta justa palavra, é esse nojo da saciedade ora por as imagens das duas citações de Noll e Palahniuk, ora por experimentar no corpo sensações produzidas pelas ideias impressas no papel, que passaram por minha mente e foram percebidas por meu corpo enquanto minhas mãos escreviam inclusive esta última palavra. É um nojo produzido a partir da saciedade dessas imagens nojentas que terminam por produzir uma sensação prazerosa.

Os dois exemplos anteriores dos romances de Noll e Palahniuk, são similares ao ter a capacidade de produzir o nojo posterior, mas tem características diferentes. Os bichinhos da vagina da protagonista de *Acenos e Afagos* são precisamente um produto corporal, não se estabelece no romance sua origem, mas nascem na vagina, que permite a saída tanto de secreções quanto de excreções. Na perspectiva de Bakhtin há nessa imagem nolliana a presença do grotesco não só por facilitar a expulsão de substâncias, mas por ser um lugar degradado desde o olhar do baixo corporal e material. Essa vagina não só está relacionada com as próprias excreções e secreções do corpo da protagonista, mas com o nojo das fezes que os bichos minúsculos produzem. Trata-se, então, de substâncias escatológicas que confirmam a ideia de Hilia Moreira (1998) do corpo como cozinha humana.

É o corpo de Cassandra Clark, filha de Tess Clark, a senhora Clark, quem narra o conto “Poster Child”, que produz o nojo posterior no exemplo de *Haunted*. Nós, como leitores, ao ler esse conto, estamos na frente do que aconteceu com Cassandra no primeiro experimento do retiro para escritores organizado também por o senhor Whittier. A polícia encontrou a Cassandra caminhando pela rua nua, mas coberta de sangue. O nojo nessa cena é basicamente produzido pelo sangue seco que cobria a maior parte do corpo. O que parecia ser sapatos, luvas, babador e tapa-sexo não era tal, mas sangue seco. O asco é produzido pela imagem do corpo desfigurado e ensanguentado, pela imagem da ferida do peito, dos dedos amputados, das unhas faltantes.

Além das diferenças entre os dois exemplos, o nojo produzido por esses dois corpos se arraiga na possibilidade do contágio. Os protagonistas de cada exemplo não experimentam nojo, então eles não temem contágio nenhum. A possibilidade do contágio é para alguém que poderia entrar em contato com seus corpos: para nós, leitores, que não vamos nos contagiar de bichinhos vaginais nem de sangue, nem sofrer amputações, mas cujas imagens, ao serem criadas na nossa mente, conseguem transmitir sensações, e a emoção do nojo nos

invade, ferindo-nos de algum jeito que experimentamos no corpo. O nojo, neste caso, poderia até nos levar à náusea e tais imagens formadas na nossa mente com essas descrições poderiam ganhar uma representação física e escatológica se alguém passasse mal e chegasse ao vômito.

A abjeção é outro conceito que é necessário lembrar. É aquilo que Julia Kristeva considera como polo de atração e repulsão que põe a quem está habitado por ele (pela abjeção) fora de si (1989, 7). A abjeção não é branco, nem preto; não é cinza. Não é desejo ou rejeição, nem uma mistura. É um “isso” desconhecido que fica entre o desejo e a repulsa porque ainda não é possível decidir entre tais opções. É por isso que o abjeto não é um objeto; os objetos são definíveis e os seres humanos têm a possibilidade de conhecê-los. A abjeção também não é um sujeito porque teria de ocupar um espaço e um tempo que poderiam estabelecer um conceito sobre aquilo que fica no “entre”; a qualidade de estar entre desejo e rejeição faz do abjeto “algo”, e sua dificuldade de definição não o converte em simplesmente “nada”.

É por isso que Kristeva reflete sobre como o abjeto nos leva a esse “fora de si”. Se, nesse momento ínfimo, tão ínfimo, não conseguimos decidir entre olhar ou não olhar, perdemos a nossa qualidade de sujeitos integrais com limites aparentemente claros. Cair fora de si é outra forma de se desbordar, de transgredir nossas fronteiras de seres humanos manipuladores de tudo quanto conhecemos.

“Exodus. A Story by Director Denial”, em *Haunted*, apresenta vários episódios, o primeiro deles acontece durante um curso de reanimação cardiopulmonar. Algumas pessoas se reúnem na enfermaria para praticar massagens cardíacas sobre um manequim composto somente por tronco e cabeça; sem braços nem pernas. Esta feito todo de borracha, lábios, dentes, e olhos. Tem forma de mulher. É o modelo Breather Betty, copiado do rosto bonito e morto de uma garota que se suicidou no rio Sena, na França. O exercício se faz aos pares, uma pessoa dá respiração boca a boca e outra aperta o peito para estimular o coração. Alguém limpa os lábios da boneca com água oxigenada, um procedimento higiênico. Um homem se ajoelha e pega seus lábios aos da Breather Betty, no mesmo momento uma

mulher aperta o peito da boneca. O homem que dava respiração boca a boca à boneca se inclina para atrás e tose. Tose e tose e tose: “Damn, that stinks [...] There’s something inside her” (Palahniuk, 2006, 156). O homem cuspiu no chão. Logo apertaram mais o peito de Betty

And a fat bubble swells between Betty’s blue rubber lips. Some liquid, some salad dressing, thin and milky white, the bubble swells big. A greasy gray pearl. Then a Ping-Pong ball. A baseball. Until it pops. Spattering the greasy off-white soup everywhere. This thin, watery culture, puffing a cloud stink into the room (157).

Alguns dias depois chega o resultado da análise dessa substância. Os analistas do laboratório perguntam se é uma piada, “[...] the ooze was sperm. Some of it maybe six months old. Dating back to the last mouth-to-mouth class session. But, hey, there was so much of it. Besides, running it for DNA, the genetic signifiers showed this was the work of twelve, maybe fifteen different men” (158). Há alguns dias de diferença entre os dois exemplos. Lidos juntamente a primeira emoção parece ser de nojo. No entanto, pode se inferir a experimentação de abjeção no homem que trouxe a substância fedorenta na primeira citação. Depois de sentir esse sabor desagradável poderia ou não querer saber o que continha o líquido leitoso. Quando os resultados dos exames são entregues pelo analista, ele pergunta “Was this a joke?” (158). Será que o homem que tossiu e tossiu pelo sabor pestilento da substância terá vontade de saber? Sabe-se que é algo asqueroso: saber ou não saber? Nesse momento o personagem estaria nesse lugar entre desejo e rejeição por saber a verdade. Com o leitor acontece parecido. Entramos na trama do conto, vamos nos envolvendo nela, vamos percebendo que a história toma um rumo que ainda não sabemos se gostamos ou não, ficamos nesse “entre” até o momento de largar o conto ou terminá-lo. Lembremos que abjeção e nojo, por serem emoções culturais, podem ser inacreditavelmente subjetivas, uma vez que depende dos limiares tanto do um como do outro.

A abjeção não é nem “nada”, nem objeto nem sujeito. É um “isso” indefinível que o cadáver permite experimentar. É Kristeva quem nos conta sobre o cadáver, é a morte infestando a vida, uma coisa rejeitada do qual a gente não se protege da forma com que nos protegemos de algum objeto que pode nos machucar (1989, 11). Quando em *Acenos e Afagos*, o protagonista adolescente vai ao velório da prima Cida, conta que morreu por uma “misteriosa doença que a todos abateu [...] Eu olhei um pouco, como faz todo mundo ao

chegar a um velório. Sua mãe passara esmalte rosa na menina. É quando tentamos extrair da pele amarelada do defunto a autonomia antiga de sua fisionomia e expressões” (Noll, 2006, 12). O personagem, ainda homem, não experimenta abjeção nenhuma ou não fala nada sobre certa repulsão que o cadáver produz na maioria de pessoas. Também não há nojo. Os limiares de nojo e abjeção no narrador parecem estar deslocados, fato que se confirma com as descrições nojentas que o narrador faz no decurso do romance. O importante é que olhou o cadáver, mas não houve abjeção. Forçando a análise até é possível relacionar a doença misteriosa como uma tentativa do narrador de nos provocar, tal como o narrador de *Ritual*, em *Haunted*, fez. Há alguma presença de abjeção quando a mãe passa esmalte na menina: o narrador estabelece um ponto importante: “É quando tentamos extrair da pele amarelada do defunto a autonomia antiga de sua fisionomia e expressões”. Nesse ponto fica claro que o cadáver da prima é isso, um corpo carente de vida, sem as qualidades que fizeram dele uma pessoa. Esse corpo morto é mesmo factível de ser definido como aquilo que representa, mas adquire o caráter de abjeto porque a maquiagem posta nele é “uma tentativa por resgatar na sua pele amarelada o que foi no passado, com as expressões de sua fisionomia”. Eis que o cadáver perde a possibilidade de ser objeto e sujeito porque ainda não pode ser pensado como coisa nem como pessoa. Nesse momento ínfimo em relação à vida e à morte, o cadáver representa e pode produzir em outros a abjeção. É um “entre” que ao ser experimentado pelo ser humano o decompõe, como se o tirasse daquilo que achava conhecer, levando-o a esse fora de si, enunciado anteriormente.

Finalmente, pode ser que nenhum dos exemplos que apresento aqui produzam abjeção em todos vocês; só em alguns. É muito difícil todos experimentarem abjeção com as mesmas coisas, apesar do cadáver ser o cúmulo da abjeção. Assim é possível que alguns leitores larguem a leitura desta tese e nunca tentem ler *Acenos e Afagos* ou *Haunted* porque, se em algum momento experimentaram desejo e rejeição no mesmo ínfimo momento, o repúdio venceu e a abjeção já era.

3.3.2. Oculto revelado e desprazer agradável

“Porta Marrom”. Lembrem leitores que essas duas palavras são importantíssimas para que a correspondência que o Banco do Brasil me envia seja recebida sem dilação. Na primavera do ano anterior, em um outubro parecido com este, eu escrevia sobre o corpo, último tema do segundo capítulo. Isolado no meu quarto na frente do computador e com alguma música no fundo (imaginem *Renova-te*, de Dimitri Cervo) eu mexia as mãos no ar tentando explicar, porque quando escrevo imagino vocês como em uma plateia me olhando escrever. Sei lá como, mas imagino cada um de vocês. Nessa noite primaveral eu escrevia. Estava só porque a que era minha companheira de casa tinha ido embora para algum lugar de “cuyo nombre no quiero acordarme”. Mexendo as mãos no ar e digitando no teclado, escutei barulhos fora da minha porta, na cozinha, do lado da sala sem móveis que da à rua. Gritei “Hola, eres tú!” Ela não respondeu. “Hola, llegaste”? Desta vez com tom interrogativo. Nada. Abri a porta do meu quarto e a negrura era a única em habitar o espaço externo, mas eu a liquidei porque liguei a luz. Olhei para a Porta Marrom: aberta. Caminhei até lá e vi fechada a porta de grade, marrom também. Dois dias atrás eu havia terminado de escrever sobre o estranho e quando a Porta Marrom se abriu o experimentei fortemente. Não há fantasmas na minha casa. Fechei com um arrepio nas costas e na cabeça, e voltei ao meu quarto. Semanas depois aconteceu o mesmo. Fechei de novo. Desde a primeira vez compreendi que era a força do vento que, não sei como, mexia o trinco e batia a Porta Marrom contra a parede. A semana passada aconteceu de novo, primeira vez no outubro desta primavera.

A melhor forma que Sigmund Freud encontrou para definir o estranho foi a frase de Schelling: estranho é tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. A partir disso o psicanalista estabelece que uma das causas geradoras do estranho é o animismo, que se baseia na superstição “irracional”. É o caso do que eu experimento quando o vento abre a Porta Marrom. Eu sei que não existem fantasmas, nem que na minha casa habita um duende, e no entanto o estranho chega a mim. A segunda das causas está relacionada com os complexos infantis, de modo que teria de existir algum conteúdo psíquico reprimido em mim desde a infância, e quando a porta se abre, tal impressão faz com que retorne tal conteúdo.

No princípio parece como se @ protagonista de *Acenos e Afagos* não experimentasse o estranho, igual como aconteceu com o nojo. É na verdade difícil de estabelecer porque às vezes parece como se nada do que aconteceu na sua vida lhe parecesse fantástico ou misterioso. No entanto, as passagens onde el@ parece estar, ao menos, perto do estranho são quando adquire alguma consciência do percurso do tempo que de quando em quando parece surpreendê-lo. Não acontece com frequência nem de forma explícita, e só é perceptível no tom do enunciado. “E eu já era grande” (Noll, 2008, 15), diz quando volta do seminário para dormir, só dormir, sobre o peito da mãe. Ou “Até lembrar que eu já estava adulto” (19) quando pensou em crescer e empreender uma aventura, quiçá, ao lado do engenheiro. No decurso da trama, @ narrador vai envelhecendo ainda que parecesse não compreendê-lo. É por isso que quando percebe que os anos passaram o tom desses enunciados são ditos com uma aparente naturalidade, mas que não é tal porque o mundo que descreve é da perspectiva do além, é como se nada acontecesse ou tudo acontecesse ao mesmo tempo. Descobrir que o tempo transcorre é o normal, já sabemos, mas quando @ narrador(@) o percebe é como se não fosse assim, “Eu deveria estar entrando numa senilidade precoce, ao tentar extrair do lobo o meu filho no fundo órfão” (163). Não se trata de uma negação por vaidade ou por vontade de permanecer jovem para sempre, porque el@, mais que aceitar, vê acontecer, “Mas teria de me submeter à idade madura, embora ela fosse ao mesmo tempo um período de formação da amnésia” (Noll, 2008, 174).

Trata-se aqui de tornar evidente nos romances trechos onde os protagonistas experimentam o estranho. Porque aquilo que produz o estranho no leitor, não necessariamente foi estranho para os personagens. E pode acontecer, mas não é sempre assim. Um caso onde vocês, como leitores, poderiam experimentar o estranho em *Acenos e Afagos*, se passa quando depois de um tempo, que é difícil de calcular, a protagonista, já com a vagina formada, está no mato depois da segunda vez que foge com o engenheiro. Escuta sons e sai da casa que mais parece uma choça, e vai ao mato sem se importar com a escuridão noturna. Vê o segurança gemendo e mais alguém lhe fazendo sexo oral. Olha silencioso e até escuta quando as gotas de sêmen caem sobre as folhas secas. Descobre nesse momento que é seu filho ajoelhado na frente do segurança. E já sabem os leitores, @ narrador(@) nem se altera, está na selva a quilômetros e quilômetros de Porto Alegre e parece não se surpreender com a presença do seu filho. É lógico que a felação feita pelo

filho ao segurança não lhe pareça estranho, nem no sentido vernáculo nem no freudiano, mas o que sim é estranho está em que sua curiosidade não seja estimulada nem quando o filho vira um cachorro grande e foge da cena. Logo há uma tentativa de explicação sobre o filho no mato, “Era meu filho ou eu mesmo que andava com febre? Era preciso respeitar a forma canina em que o rapaz se transformara” (154). Bah! (leia-se gauchescamente), a narradora está doente! E claro, o filho dele nunca esteve no mato, mas quando aparece lá e se transforma em cão, e quando depois o segurança mata o cachorro e a protagonista dá vários tiros no corpo animal e ainda vê o filho, é possível, nós leitores, experimentar o estranho. Porque o filho foi um elemento familiar nessa trama, mas sua presença na selva, como “cãosomem”, e como cão morto, são fatos que não pertencem ao contexto habitual do filho que saiu fisicamente há muito da vida d@ protagonista.

Em *Haunted*, há um caso onde é possível que tanto personagens quanto leitores consigam experimentar o estranho. O senhor Witthier está falando com alguns dos personagens, não todos porque sempre há alguém que está em outro lugar estragando as coisas. Ele fala e come peru desidratado. Fala e come fios de peru. Fala e não para de comer, o equivalente a 10 porções. As iscas da ave no seu estômago, com o suco gástrico começam a se hidratar. O homem começa a passar mal. Saint Gut-Free diz o que poderia estar acontecendo dentro do velho torturador “Another happening inside could be the stomach splitting, fouling the abdominal cavity with blood and bile and growing bits of turkey meat. Bacteria spilling from the small intestine. Leading to peritonitis, Saint Gut-Free says, an infection of the cavity wall” (Palahniuk, 2006, 105). E no capítulo seguinte, o velho senhor Witthier morre. Seu cadáver é levado ao porão onde está o corpo morto de Lady Baglady. E assim, os personagens continuam fazendo tolices e se amputando e procurando novos fantasmas e verdugos. E assim, o leitor lê contos e poemas e mais dezesseis capítulos para se encontrar com que no penúltimo capítulo aparece o jovem Witthier com sua progeria. Countess Foresight e Sister Vigilante dizem para ele “Satan [...] Devil [...] Hearing this, Mr. Witthier just sight and says, ‘How we do love to have our evil enemies...’” (381). Eis o estranho representado em um dos casos em que os seres humanos mais o experimentam: o medo pela volta dos mortos à vida, eis um caso do estranho experimentado como expressão do animismo.

Algo parecido com o anterior acontece quando Comrade Snarky parece morrer e ante a aparente falta de comida, todos decidem comer parte de sua bunda. Antes disso, fizeram testes de respiração e pulso, mas não acharam indícios de vida. Por isso, o Chef Assassin pega uma das suas facas e corta iscas de carne da nádega rosa com uma tatuagem. Com a carne em pratos, todos vão embora para cozinhá-la no micro-ondas. E, enquanto todos comem e conversam, ninguém olha que pelas escadas desce uma mulher deixando no chão manchas de sangue que ela ainda não viu. Ninguém diz nada quando ela fala “‘You have food?’ [...] ‘What are you cooking?’ She says, ‘Give me some...’” (252). Ninguém diz nada, todos ficam quietos, mastigando e sentindo o sabor e a gordura nas suas bocas. E Comrade Snarky diz “‘God, it’s so tough and bitter’” (253). Nesse momento o magro Saint Gut-Free tenta dizer alguma coisa amável “‘I don’t usually eat meat, but *that* was... quiet delicious’” (253). Logo, Comrade Snarky mastiga e tenta se sentar: descobre nas suas nádegas a faca do Chef Assassin, leva sua mão e encontra sangue. Tudo fica claro para ela “‘I only fainted...’ She says: ‘I fainted... and you ate my ass?’ [...] ‘You fed me my own ass?’” (254). Neste trecho há perversão e nojo, mas o importante agora é ver os diversos níveis de estranho: aquele que experimentam os outros personagens quando veem viva Comrade Snarky, o que ela experimenta ao descobrir suas nádegas com falta da carne que os outros e ela mesma comeram, e o que experimento eu como leitor que gosto de fazer salsichas no micro-ondas. Eis aquilo que teria de ser oculto, mas foi revelado. Se os personagens canibais não descobrissem que Comrade Snarky estava viva ainda, se ela morresse antes de saber que a carne dura e amarga que comeu pertencia a suas nádegas, se eu não descobrisse o caso de canibalismo e de auto-canibalismo... Mas tudo isso foi desvendado e esses três níveis de estranho se consolidaram.

Depois de experimentar o estranho superamos esses momentos porque nossa consciência refuta aquilo que nos leva até essa sensação vivida de novo em um “entre”, que fica no meio da realidade conhecida e esse momento esquisito e quase irreal e pouco comum. É só lembrar que, normalmente, aquilo acontece em um momento de conforto, onde sou o sujeito que sou, e que tenho as certezas daquilo que conheço do mundo real. Mas quando entro em contato com aquele objeto familiar fora do contexto ao que pertence, tal conforto se desmancha, a certeza se desloca: perco meu lugar e experimento o estranho.

Immanuel Kant e Friedrich Schiller coincidem em vários pontos com relação ao sublime. Para os dois filósofos é imprescindível uma sensação aparentemente negativa como o medo e a dor para que aquilo incomensurável possa se experimentar. Além disso, tal experiência é possível com o desenvolvimento de um nível de formação que permita compreender que tais sensações desagradáveis não serão maiores que nossas forças ou nosso entendimento e não vão nos causar a morte. Kant fala de “nível cultural mais elaborado” e Schiller de “educação estética”. Sem essa formação estética será possível alguma experiência do belo, mas nunca do sublime, porque a permanência no desagradável impossibilitaria atingir qualquer estado prazeroso. Os dois concordam em que a beleza com toda a sua complexidade está em um nível diferente do sublime. O sublime é violento. A partir do olhar kantiano é preciso que as faculdades de entendimento, razão e juízo se desregrem, ultrapassem seus níveis máximos e produzam uma luta desapiedada que inclusive leve o sujeito a um lugar de desconforto. Com Schiller, o estado de alegria ligada ao belo é simples comparado com a vertigem que o sujeito experimentaria na borda do precipício, onde os limites do corpo padrão fossem transgredidos e o questionamento da moral pudesse empreender uma luta na qual a mente se liberasse e permitisse a desterritorialização da sensação de segurança sobre a qual o indivíduo teria de ficar. O sublime surge do caos, da natureza intempestiva e da natureza desordenada. Intempestiva e monstruosa; desordenada e agressiva.

Kant precisa das forças desmesuradas da natureza para a existência do sublime: a viagem de William Turner no começo do século XIX, atravessando os Alpes em uma noite tempestuosa de raios e trovões, com meio corpo para fora da janela da carruagem curtindo a pavorosa paisagem dessa monstruosa maravilha. Mas Schiller precisa de menos: da tortura. Para alguém “sem formação” aquela tormenta turneriana pode ser torturante, mas a tortura física, por mais masoquista que seja, terá esse teor violento tanto para o algoz quanto para o martirizado. Para os dois filósofos, o sublime se experimenta quando o ser humano consegue vencer o medo à morte e se ergue como um ente capaz de superar o medo ou a dor.

Quando aquela tormenta de céu cinza escuro com sons espantosos e luzes pavorosas que descem na terra podendo bater em alguém, quando aquilo titanicamente constrangedor que produz medo e tenta reduzir o homem ao nada, quando aquele fenômeno perde sua monstruosidade e o ser humano compreende que a tormenta não é mortal e recupera a sensação de segurança, nesse momento o indivíduo se erige e não é mais vulnerável. Aquilo que parecia monstruoso e incompreensível até, se reduz a uma manifestação maravilhosa da natureza que é dominada. Eis o sublime kantiano.

Mas para Schiller é necessário que aquilo que vai desencadear o sublime seja físico, de uma forma diferente. Os fenômenos da natureza são físicos, o medo que experimenta o ser humano também. Mas a dor que Schiller exige para a experimentação do sublime não é só visceral, precisa-se da carne dilacerada, do corpo violentado de fato, da tortura, do sangue até, do grito, do sofrimento a partir do corpo magoado.

O narrador de *Acenos e Afagos* vai para a Rua José Bonifácio e na frente do Parque da Redenção combina com um garoto de programa. Juntos vão para um bar na Rua João Pessoa e o João Imaculado vê que o michê joga no copo de sua cerveja uma coisa, “só um aroma”, mas não se importa com isso. Antes de o garoto roubá-lo o protagonista iria lambê-lo todo, “dos pés à cabeça, da cabeça aos pés”. Depois de não conseguir uma ereção com sua esposa, procura o moço:

Sei que o garoto levantou-se e eu caí da cama e peguei em suas pernas. O que significava a minha posição assim de súplica? Talvez uma cena bíblica. Enrolado em um lençol, eu parecia um leproso implorando por um milagre [...] Eu não estava em condições de decifrar qualquer coreografia de um quadro vivo como aquele. Mas quando pensava assim, sem mais, levei um pontapé na barriga e me calei. Agora eu era um escravo [...] E ele deu um coice no meu peito. Naquilo que consegui ver eu vi como que um espirro de sangue respingando de meu braço para alcançar bem no meu olho [...] Ali, estirado no chão, sem sentir um pinga de dor, ali, turvo, turvo, toquei no meu púbis. Tinha recuperado uma ereção estável [...] A ereção mantinha-se parada sem qualquer estimulação manual [...] Parei a mão no púbis, percebi que o cacete ainda pulsava, oferecia à noite um pouco de seu gozo prestes a se consumir. Senti que o sêmen saltaria, sim, me inundando com fartura exemplar. Eu estava para gozar, a coisa vinha vindo, sim, e nesse átimo levei outro pontapé, dessa vez no púbis mesmo. De novo não deu para sentir de fato uma dor; o que sei é que, ao levar o pontapé, gozei enfim, tão fundo que parecia o ato de morrer. Apaguei então (Noll, 2008, 70-71).

Quando Schiller salienta que o indivíduo precisa ter clareza sobre o lugar moral para experimentar o sublime, está se referindo à necessidade de conhecer os valores morais, não

para respeitá-los, mas para ser ciente de sua transgressão. No começo de *On the sublime*, comenta que a violência desumaniza o homem, tira dele sua qualidade de ser humano. No início deste capítulo questioneei a ideia de inumanidade, por isso aqui é preciso lembrar. Como a violência inventada pelo homem, a violência que é propriamente nossa, vai nos desumanizar? A tortura à que posso ser submetido não tira de mim minha humanidade, mas a dignidade. Tanto violência quanto dignidade são humanas; a violência viola minha integridade de ser humano, é verdade, a violência me reduz, pode até banir meu desejo de viver, a persona que eu sou, mas não abandono minha condição de ser humano. Posso não ser o que fui, posso não atingir o grau de “nojologista” que quero ser, posso ficar entediado o resto da vida, mas continuo sendo humano. Não serei um humano feliz e viverei com minha dignidade magoada, mas a humanidade em sentido estrito não desaparecerá.

Menos ainda no caso de João. Ele é magoado; seu maior desejo não era ser ferido. Não opõe resistência e até diz não sentir dor em duas oportunidades, mas só graças aos três pontapés recupera a ereção. Que ele considere não sentir dor, não significa que seu corpo não o experimente. Fica feridíssimo, é levado ao hospital onde é tomado como morto. São esses fatos “desumanos” os que lhe outorgarão uma segunda vida, que lhe permitirão atingir o homem amado e desejado durante tantos anos. Além disso, os ferimentos, além de ser uma mostra do masoquismo (que é perverso), vão produzir uma sensação favorável que o levarão ao orgasmo. Seu sentido moral faz com que a percepção desse fenômeno, cuja violência recebe no corpo, tire disso as características negativas e atinja um estado prazeroso que vai além do belo, que o leva à borda do precipício: o último pontapé faz que João Imaculado goze “tão fundo que parecia o ato de morrer”: a dor que, em combinação com o júbilo schilleriano, instauram nele a sensação do sublime.

Quem iria acreditar que a dor poderia nos levar ao sublime! Já sabem, leitores, como voltou Cassandra Clark depois de desaparecer três meses: com algo parecido com um macacão que não era veste nenhuma, mas uma cobertura de sangue seco; com um jogo da velha feito no peito, gravado na sua pele com uma faca. Sem unhas, com dedos faltantes. Quem faria isso? Todos se perguntam o que aconteceu com Cassandra, as autoridades, os meios de informação, os centos de pessoas preocupadas que alguma vez a procuraram, e sua mãe, a senhora Tess Clark. O que é claro para todos é que foi vítima de tortura. Quem

iria acreditar que alguém poderia fazer algo assim! “No, Mrs. Clark said, who cut off her fingers? And Cassandra looked at her mother and said, ‘You think I’d let *someone else* do this to me?’ Her laughter stopped, and she said, ‘I did this to myself.’ And that was the last time Cassandra ever laughed” (Palahniuk, 2006, 310). Mas isso não foi a única coisa que identificaram em seu corpo. O grupo de médicos auscultou cada parte de seu corpo, aspirou cada centímetro de sua pele em busca de evidências imperceptíveis à vista: acharam farpas de madeira, fininhas como agulhas nas paredes internas de sua vagina e de seu ânus; esquirolas de vidro dentre os cortes dos braços e do peito (310). Exploraram tudo nela procurando DNA, sêmen, suor, mas só acharam restos ínfimos de aveludado azul, seda vermelha e mohair preto (312).

Na saída do hospital, os noticiários e os jornalistas aguardavam a verdade; a polícia dentro e fora também; mesmo com a senhora Clark do seu lado. Mas Cassandra só olhava os pássaros pela janela e os desenhava. Sua mãe pergunta de novo e lhe acaricia a mão, “And Cassandra looked at her mother and said, ‘It won’t happen again.’ Looking back at the birds, Cassandra said, ‘At least not to me...’ She said, ‘I was a victim of myself.’ (311). Ela insiste nisso. Meios de informação, o corpo policial, os investigadores, os médicos e até a própria senhora Clark ficam incomodados com o silêncio dela. Todos procuram o culpado, o monstro. Todos olham para ela,

“Cassandra smiled and told them, ‘Can’t you see, you’re addicted to conflict.’ She says, ‘This is my happy ending.’ Looking back to the window, to the birds flying past, she says, ‘I feel terrific’[...] The last time Mrs. Clark went to visit, Cassandra looked away from the fish only long enough to say, ‘I’m not like you anymore.’ She said, ‘I don’t need to brag about my pain...’” (Palahniuk, 2006, 313).

Quiçá o que a maioria de pessoas, nesse mundo ficcional, acha é que ela esta encobrindo alguém, ao verdadeiro agressor. Mas não mentiu, ela foi seu próprio verdugo, quando fez parte do primeiro grupo que o senhor Witthier levou para o retiro de escritores. “Com o primeiro grupo que veio, aconteceu o mesmo”, disse ele. Cassandra, e não outro, foi seu carrasco. Tirou suas unhas, automutilou seus dedos, introduziu farpas na sua vagina e ânus, cortou seus braços, jogou o jogo da velha no seu peito e venceu com o X. E depois disso, curte os pássaros na janela, o seu peixe dourado no aquário: atingiu seu final feliz, experimenta uma sensação prazerosa que lhe faz responder “Estou de maravilha”. Para

chegar nisso, teve de passar por muita dor, autoinfligida, mas violenta até o exagero. Não alardeia mais a sua dor. No entanto, a experimentou, se submeteu a ela e atingiu um estado novo que lhe permite curtir de novo os pássaros, o peixe, o desenho: coisas simples. É o sublime: dor e júbilo, a vivência de outras sensações que levaram Cassandra a sentir prazeres intensíssimos, só possíveis com a ultrapassagem dessa moral que lhe permitiu saber que o resultado do desprazer pode ser inclusive agradável. Conseguiu tirar da dor, da tortura e do sofrimento tudo quanto era negativo e nessa vertigem reconheceu um estado além do belo.

3.3.3. Materialismo pantomímico sem corpo?

Claro que não, que pergunta absurda. Depois de um primeiro capítulo que conclui que o belo se experimenta no corpo, de outro onde comento cinco categorias que em disciplinas diversas precisam do corpo para sua existência, e de um terceiro onde analiso como essas categorias se relacionam com o corpo, propor essa pergunta agora parece não fazer sentido. E, em sentido estrito, não faz. O materialismo precisa do físico, do sólido, de uma substância constitutiva. O essencial, neste caso, é o corpo, porque só nele os gestos e atitudes se consolidam: a pantomima precisa do material do corpo para exprimir os sentimentos e se comunicar sem palavras.

O materialismo pantomímico, que nasceu com Diógenes de Sínope, e que 23 séculos depois foi chamado assim por Peter Sloterdijk, insiste em desenvolver um pensamento baseado na ação onde a prática argumenta antes do que o discurso. A língua de fora de Albert Einstein na foto famosa de Arthur Sasse, de 1951, mais que um ato vulgar, parece ter sido um protesto contra o costume de sorrir sempre ante as câmeras porque é a forma padrão, ainda mais quando o fotógrafo faz o pedido depois de risos e risos, no decurso do dia de seu aniversário 72. Em 2007 um grupo de manifestantes mostraram suas bundas nuas ao presidente George W. Bush protestando pelo que consideraram uma guerra abusiva e uma invasão ao Iraque. O corpo é que sustenta a argumentação neste materialismo.

A matéria é vista também como oposta ao espírito, é corpo; é aquilo grosseiro que carece de forma e precisa ser moldada. A matéria ao ser corpo é por extensão aquilo que

compõe os corpos, é carne e aquilo que a carne significa. Não gratuitamente Mikhail Bakhtin relacionou o material e corporal com o baixo. Se o corpo é matéria, é também tudo quanto produz, visto como “cozinha orgânica”. Eis que os seres humanos, quando argumentam baseados no materialismo pantomímico, e ao usar os gestos e as atitudes para se expressar, incluem aqueles produtos do corpo: fezes, flatos, cusparadas, e a lista de excreções e secreções que já citei várias vezes. De fato, quando criança, uma das primeiras acepções que eu tive de “matéria” era nojenta. Quando uma ferida no braço, imaginem algo leve, leitores, uma picada de mosquito por exemplo, ia se infectando porque minhas unhas não a deixavam em paz, uma substância amarelada começava a supurar. “¡Sígase molestando y verá que le sale más materia!”, dizia minha mãe com esse tom irônico de mãe, que sem xingar reprendia. Matéria foi para mim desde o começo sinônimo de pus. Em espanhol, português, francês e inglês significa o mesmo.

Por isso, não faz sentido imaginar um materialismo pantomímico sem corpo. Grotesco, nojo, abjeto, estranho, sublime, sem corpo? Claro que não. Esse materialismo pantomímico precisa de um sentido fisionômico para ser melhor desenvolvido. Peter Sloterdijk nos lembra que, nesse sentido fisionômico, todos os sentidos estão entrelaçados, o que permite manter as faculdades perceptivas ativas e prontas para perceber o mundo (2003, 225), sempre relacionado com as coisas e os seres humanos que na civilização desenvolvida desde o Iluminismo viram objetos. O sentido fisionômico pretende um relacionamento mais íntimo com o mundo, com os objetos e com os outros. O sentido fisionômico, assim visto, vai nos aproximar com nosso corpo e sua matéria, por ser uma pulsão oculta que faz com que vivamos e exprimamos livremente a nossa naturalidade mais próxima ao indivíduo primitivo e ao animal. Além disso, ao tomar o sentido do que é “fisionômico” preciso eu, como indivíduo, levar em conta não só a aparência, mas o caráter e o aspecto que distingue um ente do outro. Se todos meus sentidos estão entrelaçados ao entrar em contato com os outros e com as coisas, a relação com tudo é diferente e atinge uma intimidade onde cada um dos sentidos é o que é e não simplesmente um objeto.

@ protagonista de *Acenos e Afagos* parece ter um comportamento tão desregrado que nele o sentido fisionômico parece inclusive se desbordar. É um indivíduo sensível disposto a experimentar tudo quanto o rodeia. É um curtidor da vida que procura cada situação para se

entregar. Em João Imaculado há um sentido do íntimo em vários aspectos. Compartilha com esse alguém que é o leitor até as aventuras mais vergonhosas para ele, como quando expele um flato na frente de sua prima e vai embora correndo. Poucas coisas lhe causam vergonha. Por isso, não se importa com nos contar o sabor que experimenta na vida. Além disso, é capaz de se entregar na maioria de relacionamentos quase de coração, pensa em morar na fazenda para fazer a vida com a cabra; em ter uma aventura pela vida inteira com Bernardo, um garoto de programa; pensa em abandonar seu gosto pelos homens e voltar ao ninho familiar e até criar mais uma filha; e não só foge com o engenheiro até o fim do mundo, mas considera a possibilidade de se fundir com ele em um só, “Após o cara já adulto se entrega ao impulso ilusório de fusão com o amante, mesmo antevendo o fracasso da empreitada” (Noll, 2008, 141). Quanto de sentido fisionômico tem esse tal João Imaculado que se transforma em mulher e curte cada passo no processo: a barba que desaparece, os seios que nascem, o leite que jorra de seu peito, o pênis que vira vagina, o orgasmo feminino, urinar de cócoras, a menstruação, os bichinhos que nascem no seu novo sexo feminino, a morte...

O sentido fisionômico pode existir inclusive em pessoas que nem sabem dele, justamente pelo fato de ser uma pulsão oculta. No entanto, existem aqueles que o desenvolvem de outra forma, e até cientemente, devido aos contextos em que se criam, ou à escolha das atividades, ou aos gostos preferidos... As causas são diversas e não necessariamente implicam uma formação acadêmica. Apesar disso, há um tipo de indivíduo que consegue levar o sentido fisionômico a um lugar surpreendente: o néoquínico. Lembrem leitores, do começo do segundo capítulo. Lá, fiz diferenciação entre o quínico e o néoquínico, do cínico. Os dois últimos são contemporâneos. A característica principal do néoquínico é a insolência, que tinha uma carga positiva de agressividade produtiva e valentia. É por isso que o neoquínico é alguém que desafia as normas e, diferente do quínico clássico grego, se integra à sociedade: é difícil viver neste tempo do começo da segunda década do século XXI com costumes de ermitão. Tanto o personagem de *Acenos e Afagos* quanto os protagonistas de *Haunted*, apresentam algum grau de insolência, fato que lhes permite desafiar a moral e se converter em transgressores. Exemplifiquei como os personagens dos dois romances ultrapassam os valores morais infringindo as leis penais e as leis da própria consciência, o que ficou evidente com as categorias limiáres trabalhadas neste capítulo. É interessante como todos os personagens não só infringem a moral, mas as

leis penais: todos os escritores amadores de *Haunted* fogem de algum crime que é relatado nos contos. Sua vontade de ir ao retiro de escritores é em razão de uma fuga. O senhor Witthier poderia ser culpado pelo confinamento de dois grupos de pessoas, a senhora Clark envenenou sua filha, o Agent Tattletale matou um investigador particular, e assim por diante. O crime do protagonista de *Acenos e Afagos*, em teoria não existe, mas na hora de ser pego pela justiça pelo menos receberia alguma pena por cumplicidade.

O néoquímico acredita ainda em uma gaia ciência, um saber alegre e insolente, uma sabedoria prática e eficaz que vai além da lista de dados e os “terras” de informação que, às vezes, os círculos intelectuais exigem de seus membros. Saber, saber, saber, é isso conhecimento mesmo? Por que o saber mundano é desconsiderado como saber em tantos contextos? Por que em alguns círculos acadêmicos ainda se acha que uma escritura menos formal carece de rigor científico? Por que em tantas faculdades de literatura, ao menos no Brasil e na Colômbia, se teme pesquisar sobre temas além dos cânones? Ainda existe um grande temor em ironizar as normas, em brincar com a pesquisa, em escrever de outras formas. Mas o néoquímico o faz. O neuro-cientista Bradley Voytek, da Universidade de Califórnia, tem feito importantes pesquisas sobre o funcionamento do cérebro e da memória na aprendizagem e na imaginação e, brincando seriamente, fez uma análise científica do que acontece no cérebro de um zumbi. Em termos clínicos padecem de um transtorno hipoativo de déficit da consciência (CDHD, Consciousness Deficit Hypoactivity Disorder). Trata-se de um acúmulo de doenças que causa a perda da razão manifestada no aumento de agressividade, perda da memória, impossibilidade para usar a linguagem, impulsividade e dificuldades motrizes. Para que serve isso no desenvolvimento do conhecimento científico? Para nada talvez, só para confirmar a impossibilidade destes entes. Mas Voytek aproveita seu conhecimento acadêmico e brinca com ele, e depois de escrever artigos científicos, vai aos encontros de aficionados dos filmes de horror e expõe tão engraçadamente sua pesquisa séria sobre mortos-vivos que a plateia toda não para de rir.

Muitos podem ser os trabalhos feitos por néoquímicos, mas os mais evidentes, no meu contexto, são aqueles feitos por artistas. Andrés Serrano, Marco Evaristti, Gunther Von Hagens, Patrícia Piccinini, Herman Nitsch. A lista é longa e não vou analisar nesta tese suas obras, mas faço isso agora com estes romances de João Gilberto Noll e Chuck Palahniuk: são

eles exemplos patentes de sujeitos néoquímicos. Como já demonstrei nos personagens destes livros, as normas são ironizadas insolentemente, a animalidade inata do ser humano é exposta descarnadamente. A matéria, o corpo, é capital no desenvolvimento das tramas dos romances; as excreções e secreções corporais são tão “matéria” quanto o corpo e a relação entre indivíduos e seus produtos são usados para comunicar. Retomo aqui duas frases que Sloterdijk retoma do passado: *Naturalia non sunt turpia*: tudo que é natural não é sujeira (2003, 240), ideia que Diógenes de Sinope personificou cabalmente; e “Natureza, natureza: o que as pessoas chamam de malvado é só o outro rosto do bem”, enunciadas por Goethe em uma palestra de 1771. Os personagens insolentes de Noll e Palahniuk conheciam essas frases? São conhecidas pelos autores? Tanto faz! Sua insolência está na mesma direção de Diógenes quando pegou a ideia aristotélica sobre aquele *zoon politikon* que os seres humanos são: tirar seu caráter de estrita consciência política para ficar com o animal humano: aquele conhecedor dos valores do mundo, ao qual nem sempre somos bem-vindos e que é capaz de transgredi-los cientemente, ir além de, explorar, pesquisar, investigar, viver, curtir; experimentar nojo, abjeção; medo, dor: o estranho e o sublime; ser partícipes na construção de outras formas do belo ou na desmitificação do feio. Quanto disso temos em *Haunted* e em *Acenos e Afagos*! Quanto disso há na sua forma de ler o mundo, sua cotidianidade! Quanto do ser primitivo que a razão ocidental insiste em negar ainda fica em nós! Quanto fica na gente isso animal que ainda somos por natureza! Muito, leitores. Uma pausa de duas linhas para vocês será uma janta, “hacer la gracia”, escovar os dentes, e sete horas de sono para mim.

Nem que fosse o *I Ching*,

O segurança contudo preferia não saber. Avançou e pôs a mão entre minhas pernas. Esse lugar estremeceu com seus dedos afiados. No entanto, eu não queria mais sexo. Planejava uma evasão da carne para uma espécie de vago assomo, ainda que esse assomo acolhesse a matéria carnal da minha pélvis em franca mutação. Eis um processo metódico, já anunciando uma alvissareira formatação. Eu estudava uma coreografia anterior à concupiscência dos corpos (Noll, 2008, 174).

Eu fiz parecido com o outro romance,

Weber looks around, his face pushed out of shape, one cheekbone lower than other. One of his eyes is just a milk-white ball pinched in the red-black swelling under his brow. His lips, Webber's lips are split so deep in the middle he's got four lips instead of two. Inside all those lips, you can't see a single tooth left (Palahniuk, 2006, 182).

Pensei que para começar esta parte final do terceiro capítulo, eu queria dois trechos dos romances, um de cada. Lembrei o jeito com que uma tia usava aquele complexo texto chinês. Emulei-o. Peguei *Acenos e Afagos* e *Haunted* e abri-os ao acaso na página que fosse 174 e 182. Já viram vocês, leitores, o resultado, já leram os trechos. Atenção! Não é que cada página dos livros estejam lotadas destas imagens, tem muitas assim, muitas, insuficientes para dizer que, do princípio ao fim os romances apresentam o corpo transgredido, mas suficientes para exemplificá-lo: o corpo está presente em duas formas diferentes de transgressão.

São corpos que existem porque há outro que os olha. Na minha imaginação vocês me vendo escrever tem um corpo: são muitas pessoas, corpos femininos e masculinos sentados em cadeiras que me olham. Não consigo imaginar suas caras, mas sim uma turma com cores sem importância agora, mas com formas de corpos humanos.

Como é o protagonista de *Acenos e Afagos*, como é *el@* que perambula pela vida até terminar morta? Como são os dezenove personagens de *Haunted*, que chegam vivos, com seus corpos inteiros e que com o decurso da trama, vão se desfigurar? É difícil criar na mente detalhes de suas caras, mas alguma há, porque o corpo é uma construção social e linguística, como Peter Brooks destacou em *Body Works*. Isso significa que esses corpos adquirem uma existência ao serem nomeados: viajam ao Mato Grosso, se masturbam em banheiros públicos, se transformam em mulher, se fantasiam com vestes de épocas antigas, contam histórias, se automutilam. Os personagens ganharam personalidades que seus corpos fictícios para mim, como leitor, são traduzidos em atos, o que lhes outorga um lugar nos seus contextos. São corpos compostos de matéria, carne, ossos e pele, e são também essa matéria-dejeto, resíduos de unhas, dedos, carne, osso e pele. Pré-culturais, interditados de transgredir a forma masculina e virar feminina ou de se destroçar até a desfiguração.

Esses corpos reformulados, transformados e ressignificados comunicam o que acontece nesses mundos que parecem exageros, mas que estão por perto. As duas tramas

são fictícias, mas ontem no cinema uma bonita travesti comprava pipoca com seu namorado: hormônios ou não, seu corpo masculino já atingiu formas femininas padrão. As cruéis histórias de tortura ainda acontecem em países com paramilitarismo ou onde forças legais se desregam, ou as ilegais tomam por sua mão o que acham justiça.

Tais transformações ocorrem no corpo e no imaginário. Vocês e eu sabemos algumas coisas que acontecem na realidade, mas Noll e Palahniuk entram em detalhes maravilhosos que eu, ainda depois de ler os romances várias vezes, fico perplexo. Acreditem, há momentos em que mexo a cabeça para voltar à minha “realidade”. Acredito que o corpo é essa ferramenta transformável que Mauss ponderou e que se define por alguns aspectos que fazem dele uma totalidade: mecânicos e físicos, anatômicos e fisiológicos, e psicológicos e sociológicos. Cada um dos aspectos dessa tríplice consideração maussiana é pego nestes romances e são levados a um “além de”. Anatomicamente, os corpos desses romances são modificados, ora pela vontade ou o acaso, no caso de João Imaculado, ora pela mão própria de cada personagem do retiro para escritores. Esse fato faz com que, fisiologicamente, as funções orgânicas tenham de ser outras, urinar de cócoras, e refazer rotinas para pegar as coisas com mãos sem dedos. No nível psicológico, o orgasmo feminino daquele que foi homem, é outra coisa. O que será se sentir penetrada em uma vagina nova e natural quando já se é adulto? O que fica depois de experimentar a dor auto infligida, na vida de Cassandra Clark, que olha pássaros pela janela?

Não conheço mais sobre as consequências dessas transformações porque os romances terminam, mas é claro que no decurso dessas experiências, e em um possível “depois” que nenhum deles atinge, teria de se conhecer esse “além de”. Seria, ainda com Mauss, uma educação do corpo com o objetivo de adaptá-lo para o uso do sujeito. Mas, diferente do que este teórico propõe, trata-se aqui de uma reeducação que altera também tudo quanto se soube de criança e que na época adulta apresenta novas formas de enfrentar o mundo, um mundo que podemos criar à vontade.

E tanto constituir o corpo, quanto transgredi-lo para recriá-lo, é possível segundo o conceito de performatividade que Butler define em *Cuerpos que importan*: é uma prática reiterativa e referencial com a qual o discurso produz os efeitos do que nomeia (2002, 18). Não surpreende que a narradora de *Acenos e Afagos*, no trecho que começa a última parte

deste terceiro capítulo, enfatize a evasão da carne na matéria carnal, a concupiscência dos corpos. A narradora enuncia, com frequência, o que está se modificando na sua pessoa, e por isso é frequente encontrar referências ao gênero masculino e feminino. Nomear seu corpo e suas formas, aquela que vai ficando no passado e a nova que vai se aperfeiçoando, dá à protagonista matéria, e desde essa enunciação passa à reconcepção desse corpo que também existe para nós, leitores. Graças à reconfiguração do corpo e do sexo por meio da transgressão dos valores e dos olhares, esta personagem criada por Noll adota uma nova norma corporal com a qual vai assumir um novo corpo e um novo sexo.

Os corpos transgressores desses romances apresentam uma característica em dupla via: ao serem transgredidos, transgredem. De corpo masculino ao corpo feminino, em *Acenos e Afagos*; do corpo completo ao corpo fragmentado, em *Haunted*. Seja qual for o processo mediante o qual a performatividade atinge tal ultrapassagem, os corpos têm de se readaptar. E como leitores que somos podemos tentar não nos importar com isso e aceitá-lo. No entanto, não funciona assim porque à medida que avançamos nos textos de Noll e Palahniuk o que acontece “lá” poderia dilacerar nossa integridade. Mas não me transformo em mulher como homem que sou, minhas unhas não caem de repente, nem um pedaço de carne se solta de uma de minhas nádegas. Aquilo que leio nos romances participa em processos de pensamento que, por meio das categorias analisadas neste capítulo, me tocam e transgridem em níveis diversos aquilo que no meu conhecimento parecia tão arraigado. Pode ser que em algum de vocês menos do que em mim, mas algo mais foi deslocado no pensamento. No entanto, graças à “educação estética” schilleriana, compreendemos as tramas dos romances, rejeitamos, aborrecemos ou gostamos dos romances, mas apesar de alguma possível mudança conceitual, terminamos a leitura ainda íntegros, com a certeza de ter percebido alguma experiência estética.

Peter Brooks assinala em *Body Work*, “Privacy and intimacy more and more appear to exist only by way of the violations and exploitations that define them as special spaces” (1993, 257). O privado e o íntimo existem para ser descobertos. Há uma diferença importante entre os narradores dos romances que aqui estudo. Esta personagem de *Acenos e Afagos* é tão direto que parece às vezes vulgar. Não tenta vender nada, quer que seu interlocutor saiba sua vida sem cortinas: masturbações, relações sexuais, as secreções e

excreções... Mas os protagonistas de *Haunted* disfarçam os fatos porque entram em um jogo de culpar o senhor Witthier e a senhora Clark por seus sofrimentos, mas sabem que mais cedo que tarde o mundo saberá a verdade. Culpar o fantasma é só uma forma de justificar a atrocidade que os personagens tanto desejam. Nos dois casos a privacidade é rompida de modo diferente. É como se João Imaculado dissesse para nós: “eu te conto minha transformação de homem para mulher”, direto e espontaneamente. Mas os escritores amadores diriam: “nós te contamos que amamos nos mutilar, mas se alguém te perguntar, a gente nunca disse nada”. Nos dois casos a intimidade é revelada, mas a forma de romper a privacidade é diferente.

Brooks afirma “[...] the body in twentieth-century literature is by no means exclusively a happy one: our century has more than most provided instances of the body threatened, extinguished, or in pain” (1993, 262). Brooks se refere à felicidade, conecedor de que parte importante da literatura do século XX foi produto das guerras mundiais. No entanto, o que acontece nos dois romances, do século XXI, não pertence à dor pós-guerra, mas à satisfação do corpo submetido ferido e transformado. Trabalhei o imoral em *Haunted* e a perversão em *Acenos e Afagos*, por praticidade, mas imoralidade e perversão estão presentes nos dois romances. Em cada caso a transgressão da moralidade é feita com vontade, ímpeto, desejo: perversão. Por isso, apesar da dor e do sofrimento que esses corpos experimentam, há no fundo uma satisfação que se irmana com a felicidade, só possível graças à consolidação desses sentimentos aparentemente negativos, e que permitem ao corpo ficcional transgredido, transgredir o nosso.

Seja como for, quando os personagens dos romances e seus corpos vão além de sua forma padrão, intervindo na sua matéria, é quando se faz pertinente salientar a ideia de Brooks “The result is what we might call a narrative aesthetics of embodiment, where meaning and truth are made carnal” (1993, 21). Nesses corpos transformados, transgredidos e transgressores, há uma estética narrativa corporal onde o significado se faz carne, modificando seu significado. Os corpos que chegam ao retiro de escritores e contam suas histórias não são mais os mesmos que rejeitam sair do confinamento; o corpo que começa contando a luta brincalhona com seu amiguinho de infância é outro quando morto e acha

que começará a viver. Mas dessa estética narrativa corporal, amigos leitores, me ocuparei no próximo capítulo, o capítulo final.

Feio é uma tarde ordinária no Porto Alegre sul-riograndense com 43 graus de sensação térmica. Preso na minha escrivaninha do lado da janela fechada e listrada com papéis pretos tentando continuar o capítulo final da tese de doutorado. Lá fora o céu está insuportavelmente azul, e os raios solares estão caindo sobre os tetos dos prédios e das casas agora incinerados. É tão claro tudo que as cores das fachadas se desmancham com o calor que tudo esquentou, que tudo lambe, que se apropria de quanto à vista há. As correntes de vento não batem nas paredes e simplesmente com este calor não existem. Alguma folha fica imóvel sobre o asfalto fervente, sem se mexer nesse mundo quente e húmido e silencioso pela ausência de quase tudo. Tem algumas árvores, mas não é possível ver o mexer de suas folhas estátuas. Não tremem nem se batem fracas e não se percebem audíveis porque seus sons só se produzem com o vento. Quanto calor suportam! Quantas folhas se queimarão! Quantos galhos paralíticos! Não tem ninguém nas ruas, todos fugiram para se proteger do calor. Dezesesseis horas e a rua parece como se nunca tivesse conhecido pessoa alguma, como se o corpo humano nunca tivesse transitado por cima. É tanto e tão forte o calor que não tão longe se produz um vapor que cria a ilusão de um chão porto-alegrense em movimento. E mais quente ainda, não para. Alguns carros audazes percorrem desafiantes o asfalto, mas são poucos. Frescos quiçá por dentro, mas quentes como nunca pelo fato do calor que faz da paisagem típica da Rua Lopo Gonçalves um espetáculo único, que não acho belo.

E o que é isso lá fora? Uma paisagem citadina no dezembro de 2014, dessa temporada estival que já faz com que as pessoas se sufoquem se se expõem muito na intempérie no sul do Brasil. Aqui dentro eu escrevo no mesmo Notebook HP dv2422la, sem me salvar do calor, com uma cerveja do lado que célere passa de fumar do gelo ao do calor. E penso, ou tento

pensar, sobre a beleza e a feiura. A imagem da tarde ensolarada pode ser feliz para alguém, corajosa para outro, doce para fulano, bonita para sicrano e feia para beltrano. O que faz com que a percepção que sicrano e beltrano têm do mesmo fenômeno seja diferente? Nós não vamos nos importar com o que “alguém”, “outro”, ou fulano percebem. Mas por que beleza e feiura podem ser experimentadas por pessoas diferentes sobre o mesmo objeto?

Capítulo 4

Da experiência estética e a poiética escatológica

4.1. Arte: experiência estética e poiética

Quando Alexander Gottlieb Baumgarten cria o conceito de estética no século XVIII atribui a esta nova disciplina (que ele chama de ciência) a finalidade de se interessar pela perfeição do conhecimento sensitivo: a beleza (oposta à imperfeição que deve ser evitada, o disforme). Nesta ciência o espectador adquire um lugar na avaliação da obra de arte. A obra de arte não pertence mais ao divino que recebemos de Deus, porque é necessária a subjetividade do ser humano que olha a objetividade. A estética se torna capital nessa subjetividade porque só através dela será possível entrar em contato com a beleza superior.

Beleza superior e beleza inferior? Como para a maioria de filósofos, uma das preocupações de Baumgarten na estética é o perigo de ficar na experimentação simples do belo, que ele chama de imperfeição do conhecimento sensitivo: um belo cuja experiência fica nas sensações corporais. Desde o olhar baumgartiano só algumas pessoas conseguirão entrar na experiência da beleza superior porque “o esteta nasce esteta”: tem de treinar sua qualidade estética natural e aprimorar sua percepção da beleza do conhecimento universal.

A estética natural demanda que os indivíduos dominem as faculdades cognitivas inferiores, como perceber agudamente pelos sentidos, ter aptidão para fantasiar e aprimorar a imaginação, ser perspicaz, ter boa memória, possuir aptidão poética, ter aptidão para o gosto fino e não para o vulgar, e poder expressar as percepções com clareza (Baumgarten, 1993, 103). No entanto, todo esteta tem de conseguir o perfeito convívio entre tais faculdades inferiores e as faculdades cognitivas superiores que são o intelecto e a razão, a harmonia adequada à beleza, e a coesão do conhecimento extensivamente distinto (106). Em resumo, a estética natural é “a disposição natural e inata da alma para pensar de modo belo” (Baumgarten, 1993, 103). Significa que toda pessoa estaria em condições de entrar em contato com o belo superior porque tal disposição é natural à alma, mas para

desenvolver tal capacidade é necessário um treino recebido preferivelmente desde a infância e sob a supervisão de artistas. Além disso, precisa-se da execução de exercícios constantes no decurso da vida para não perder a capacidade aguda do esteta. Desde o olhar da estética natural baumgartiana, a percepção da beleza superior só será possível para aquele que puder garantir um treino assim rigoroso. Atingir o nível de desenvolvimento do pensamento de um esteta dificilmente era labor para qualquer um.

4.1.1. Do bolinho mais caro do mundo ao prazer reflexivo

Começo com algumas perguntas que me inquietam: há comportamento estético na frente de algo que não é uma obra de arte? O comportamento estético é factível só nos estetas? Pode existir um comportamento estético não estético? Baumgarten dá ao estético o carácter de ciência e a partir disso se compreende mais facilmente por que tantos filósofos e críticos de arte põem o estético em um patamar complexo de atingir, difícil até. Se a percepção daquela beleza superior é restrita, significa que as obras de arte são no final das contas só para os estetas que conseguiram desenvolver níveis importantes do seu sentido estético. Se for assim, por que existem os museus de artes? Para que um MARGS, um MOMA ou um LOUVRE? Para que as portas do Santander Cultural de Porto Alegre estão abertas se só alguns espectadores vão conseguir atingir o belo superior? Desenvolveram todos os espectadores seu sentido estético nessa forma que Baumgarten acha que o esteta tem a obrigação de fazer? Têm algum interesse estético? O seu interesse nas obras de arte tem de ser estético? Será que atingem o belo superior? Alguém o alcança realmente? Visto assim, a arte vira elitista porque só um grupo minoritário desenvolveu o sentido estético naqueles termos baumgartianos.

De novo é Adorno quem me leva a questionar ou refletir a partir de sua opinião sobre Kant, em relação a essa estética:

Bastante paradoxalmente, a estética torna-se para Kant um hedonismo castrado, prazer sem prazer, com igual injustiça para com a experiência artística... e para com o interesse sensual, as necessidades reprimidas e insatisfeitas, que vibram na sua negação estética e fazem com que as obras sejam mais do que modelos vazios... O interesse pela totalidade estética queria objectivamente ser o interesse por uma organização adequada da totalidade. Não visava a

realização particular, mas a possibilidade sem entraves, que não existiria sem esta realização particular (2008, 27)¹⁷.

Tal hedonismo castrado é uma ideia que pode se aplicar a um número importante dos filósofos que se ocuparam da estética desde a Grécia antiga; o Iluminismo o confirma: prazer sem prazer, deturpação da experiência artística e do interesse sensual, obras como modelos vazios. Na tentativa de afastar as obras de arte da sensação prazerosa que os sentidos do corpo experimentam na sua frente, os filósofos convertem o sensitivo em uma categoria além de toda possibilidade sensível. Existe em vários dos filósofos e críticos da estética um medo profundo à experiência corporal. Não é difícil compreender que esse temor busca levar o prazer da experiência estética além dos “simples” sentidos. Há razão nisso: a masturbação, a evacuação, o vento morno de uma tarde primaveral, muitas coisas teriam de ser consideradas artísticas. Mas a tentativa de esterilizar as sensações prazerosas corporais, experimentadas na frente das obras de arte, é um exagero ratificado pelo afã iluminista de racionalizar tudo. No entanto, é curioso que desde o olhar kantiano, como exprime Adorno, a estética não busca a realização individual, mas uma experiência prazerosa só possível através dessa realização individual, desse prazer particular que não pode ser particular, desse prazer que não pode ser qualquer prazer: Paradoxal e complexo tanto quanto a ideia kantiana do subjetivo universal que permite aos seres humanos perceber desinteressadamente a obra de arte para atingir o belo.

A partir dessa perspectiva, responder as três primeiras inquietações com as quais começo esta primeira parte, teria uma resposta simples: não. Porque o trabalho do esteta visto assim toma o hedonismo só no sentido dos prazeres menores, corporais, interessado antes pelo objeto que pelo prazer mesmo. O esteta formado com teorias várias e análises de obras de arte relaciona o hedonismo com o desejo do *appetitus sensitivus*, que fica no prazer sensível e corporal imediato, e é incapaz de vê-lo como o desejo do *appetitus rationalis*, um prazer mediato e reflexivo. Tanto a beleza superior baumgartiana quanto a beleza atingida

¹⁷ Eu considero interessante a tradução do trecho anterior ao espanhol da *Teoría Estética* de Adorno, quando verte “interés corporal” por “interesse sensual”. Diferente da tradução ao português e ao inglês, um interesse corporal, que mesmo experimentando através dos sentidos, do sensual, adquire uma conotação um pouco diferente porque dá existência ao fator corporal humano que, como salientei em outro momento, tão facilmente Adorno deixa fora. Além disso, o interesse corporal aproximaria as teorias de Adorno e Merleau-Ponty ainda mais, no sentido em que está sendo desenvolvido nesta pesquisa.

pelo subjetivo universal kantiano visam este *appetitus rationalis*, mas o caminho para experimentar o estético é diferente no hedonismo. Proíbe-se a experimentação do prazer ante a obra de arte, exige-se o atingimento de um prazer sem prazer.

A estética vista como ciência restringe o estético aos estetas e ao prazer reflexivo. Mas, leitores, não é esse prazer reflexivo um diabo a combater; não estou contra esse prazer mediato. Como a maioria de códigos desenvolvidos culturalmente, ante as obras de arte os seres humanos precisam de alguma preparação para lê-las. Para uma leitura compreensiva de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, uma pessoa brasileira precisa ao menos de três requisitos básicos: conhecer a língua portuguesa, ler, e ter um nível de compreensão suficiente que permita interpretar os acontecimentos relatados pelo narrador morto. Outros elementos ajudariam a uma melhor compreensão, mas esses são básicos. Nesse sentido, as obras de arte, para serem lidas esteticamente, exigem no espectador níveis de conhecimento específico sobre estética e arte que permitam passar do *appetitus sensitivus* ao *appetitus rationalis*.

Arthur Danto no seu ensaio *El mundo del arte*, reconhece a necessidade do conhecimento específico por parte do espectador, começando com uma ideia que até causa coceira pela obviedade, no entanto necessária: Distinguir las obras de arte de otras cosas no es algo sencillo, incluso para quien hable su lengua materna. Resulta difícil tener conciencia de estar en el terreno del arte sin una teoría artística, ya que ese terreno artístico se constituye como tal con las teorías artística. Así que un uso de las teorías, además de ayudarnos a discriminar el arte del resto, consiste en hacer el arte posible (Documento electrónico, sem página).

Como ler *Fountain* (1917), de Marcel Duchamp, ou as *Brillo Box* (1964), de Andy Warhol, e ainda mais as *Brillo Box* (1991), de Mike Bidlo, sem ver nessas obras somente um mictório, ou caixas de esponjas com sabonete? Obras desse tipo há cada vez mais nos museus e os observadores, iniciados ou leigos na estética, aceitam com relutância, muitas vezes, que estão na frente de uma obra de arte. Mas, retomo de novo as perguntas do começo desta parte do capítulo, há comportamento estético na frente de algo que não é uma obra de arte? O comportamento estético é factível só nos estetas? Pode existir um comportamento estético não estético?

Em *Aesthetics and Mobility, A Short Introduction into a Moving Field*, 2005, Ossi Naukkarinen dá à estética vários status, “It is widely accepted that aesthetics is a discipline or a point of view that is relevant to almost every aspect of human activity and cognition.” (<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=350>, sem página). O sentido que Naukkarinen dá aqui à disciplina se refere a um campo de estudo, à formação sistemática em um tema específico com o objetivo de desenvolver ou melhorar uma habilidade a partir do conhecimento. A estética como uma disciplina implica teorias estudadas por críticos e sustentadas no âmbito acadêmico e artístico, o que concordaria, *grosso modo*, com as ideias dos filósofos clássicos já referidos. Naukkarinen dá à estética também o status de “ponto de vista” que permite incluir outras possibilidades não necessariamente acadêmicas, sustentadas muitas vezes por hipóteses de estudiosos e críticos da estética. Tal baseamento dificulta a trivialização do estético tanto no contexto artístico, quanto fora dele.

Naukkarinen não alude a Baumgarten, que é quem começa sua discussão sobre a estética sem relacioná-la exclusivamente com a arte, mas está próximo dessa ideia, “It is obvious that aesthetics is now used in a wide variety of contexts, probably wider and more varied than ever before, and many approaches to aesthetic analysis are applied depending on the occasion or the circumstances” (2005, sem página). Naukkarinen não desconhece a teoria estética clássica, mas é ciente da forma com que pontos de vista estéticos estabelecem nexos não só com a área artística, mas científica, moda, culinária... Para ele, de forma parecida com que política, ética, história ou economia conseguem relacionar-se com a arte, a estética pode entrar em outras áreas do conhecimento. Se o *Guernica*, de Pablo Picasso, pode receber estudos feitos de diversos pontos de vista como o histórico, econômico, ético, antropológico, estético... o *Golden Phoenix Cupcake* pode ser lido desde o viés histórico, econômico, ético, antropológico, estético... Como não, se se trata de um Cupcake (bolinho), oferecido por Bloomsbury’s: Boutique, Café and Artisan Bakery, em Abu Dhabi por valor de US\$1010! É composto de manteiga, farinha, ovos e morangos orgânicos do Reino Unido, grãos de baunilha dourados da Uganda e pão de ouro de 24 quilates. Tudo está coberto com chocolate Amedei Porcelana (cacau italiano) misturado com ouro comestível e ainda mais folhas de ouro em formas diversas para comer. Não se trata de colocar o bolinho da Bloomsbury’s no patamar de obra de arte, mas de apresentar um

objeto que pode ser visto desde olhares diversos como o estético e o culinário, como argumenta Naukkarinen.

As três perguntas do começo de “Do bolinho mais caro do mundo ao prazer reflexivo” podem encontrar outra resposta. Pode haver comportamento estético na frente de algo que não é uma obra de arte como o *Golden Phoenix Cupcake*, ou no equipamento de esportes radicais como exemplifica Naukkarinen, “[Some] aesthetic notions of beauty, comicalness, elegance or ugliness of driving a car, sailing, traveling abroad, using the latest communications technologies or skateboarding come up all the time and are often even dominant” (Ibid, sem página). Quando o autor apresenta o estético como factível de ser também uma “noção” que permite estabelecer a beleza, hilaridade, elegância ou feiura de dirigir um carro, não tira da estética seu sustento teórico, mas permite o ingresso de tais conceitos em outros âmbitos que antes eram pouco lidos de pontos de vista estéticos. No momento em que a estética é tirada do âmbito acadêmico, e mais estudos sobre o estético não acadêmico são escritos, como apresenta Naukkarinen no seu texto, algo acontece com a estética e com a forma em que se percebe o mundo. A terra foi plana e tal ideia conviveu com o homem longo tempo. Hoje conhecemos outra informação a respeito; parecia impossível que existisse alguma coisa menor que o átomo, descobriram o elétron e foi a partícula mais leve durante anos até que descobriram o quark. Que a estética saísse do mundo da arte e da filosofia não é assim a coisa mais inacreditável. Que a arte esteja ultrapassando seus limites o tempo todo, não é já neste ponto desta tese uma novidade; que o ponto de vista estético permita avaliar outros elementos que conformam a nossa cotidianidade pode cair em uma obviedade.

A partir das propostas de Naukkarinen e, em certa medida de Baumgarten, é possível afirmar que o comportamento estético não é exclusivo dos estetas. O processo de estetização demonstra que as pessoas realizam estas abordagens do mundo que os circunda: trata-se de uma atitude estética que desde as sensações nos permite perceber fenômenos, objetos e comportamentos.

Finalmente, a possibilidade de um comportamento estético não estético é ainda mais questionável. Desde o olhar clássico não é possível um esteta sem formação estética; só ele

poderia fazer uma leitura da obra de arte. Com relação à estetização¹⁸ explicada por Naukkarinen a maior parte de leituras estéticas é estética.

Pode ser que alguém que entra em contato com o *Golden Phoenix Cupcake*, ou o *Guernica*, ou *Acenos e Afagos*, ou *Haunted*, não tenha ideia nenhuma do que é beleza superior, ou do subjetivo universal, ou da negatividade da arte, ou da poiética, e ainda menos de aisthesis e catharsis, mas um sentido estético lhe permite estabelecer algum juízo sobre a obra. Claro, a economista que gosta da literatura e acha prazer na leitura de *Acenos e Afagos*, tem alguns conhecimentos estéticos desenvolvidos no decurso de sua formação, ainda que não sejam teóricos e não concordem com a perspectiva do crítico literário que desconsidera ou reverencia o romance de João Gilberto Noll. No entanto, a análise da economista sobre o romance, teria de ser lido de jeito diferente à análise feita por um filósofo ou um crítico literário ou um físico puro. “Analytic aesthetics of art is different from phenomenological aesthetics of cooking”, diz Naukkarinen, em relação com as diferenças que os pontos de vista estéticos teriam sobre a aproximação às diversas áreas ou disciplinas. Dentro desse processo de estetização se considera que a maioria das pessoas tem algum nível de comportamento estético, não necessariamente relacionado com a filosofia ou a teoria artística, mas com o vivencial, com a percepção sensorial do mundo. A apreciação que meu avô camponês poderia fazer do *Moisés*, de Michelangelo, poderia perfeitamente não ser estética nesse sentido rigoroso que interessa neste momento, mas é possível que despertasse em ele alguma forma de prazer, desprazer ou indiferença. Os olhares dificilmente serão similares, inclusive entre críticos; ninguém exigirá dos visitantes leigos do MOMA, do LOUVRE, do MARGS ou do Santander Cultural de Porto Alegre, expressar suas percepções em termos de Platão, Kant, Adorno ou Arthur Danto.

O propósito da estetização exposto por Naukkarinen não pretende puerilizar a estética, nem rejeitar a teoria, mas tentar compreender inovadoras formas de se aproximar de vieses diversos que podem ser criados entre a estética e outras disciplinas e pontos de

¹⁸ Quando Ossi Naukkarinen fala da estetização, se refere à qualidade da estética de estar presente em diversos contextos e disciplinas, como explanei anteriormente. É por isso que a estetização é um fenômeno que se apresenta no âmbito acadêmico e não acadêmico. Autores como Wolfgang Iser, em *Ästhetisches Denken*, e Michel Foucault, em *Le souci de soi. Histoire de sexualité 3*, entre outros, tratam com maior ênfase a estetização.

vista. Os trabalhos dos curadores nos museus, as guias que oferecem nas exposições, o investimento em artistas de diversas áreas, são uma forma de oferecer ao público amador obras de arte nas quais seu comportamento estético, não necessariamente acadêmico, adquire outros níveis enrijecidos com pontos de vista teóricos. Um mundo pequeno como este em que moramos hoje, lotado de tantas imagens e tanta tecnologia e tentativas por preservar os recursos naturais, é cada vez mais percebido de uma forma estética. Temos exemplos ligando a televisão, abrindo a porta da casa (a Porta Marrom, no meu caso), olhando a tela do computador, do smartphone, do Kindle, ou simplesmente enxergando naquele parque da Redenção onde depois desta linha, leitores, vou dar uma caminhada.

4.1.2. Do abacaxi no palito à experiência estética

Terminar o trecho anterior me levou a caminhar pelo parque com uma sensação de bem-estar genuína. O final da primavera concede tardes que muitos curtem estendidos na relva, sentados nos bancos conversando ou olhando os transeuntes ocupados em passeios vagarosos. Corredores que me ultrapassam, vira-latas que parecem me olhar; casais, grupos, solitários. Eu com um abacaxi no palito, gelado, doce, tão doce! Cada mordida é um prazer tão simples que não procuro mais nada. Quero ficar ali, nessa simples sensação quando meus dentes destroem bocado a bocado a polpa suculenta amarela. Frio e doce. Enche-se minha boca de uma textura que mastigada me resulta feliz e mesmo nojenta por se juntar com a saliva; produz-me muito prazer quando a sensação fria parece invadir todo meu corpo! Prazer talvez dos mais simples, daquele cujo desejo não vai além do *appetitus sensitivus*, permanece nesse hedonismo rejeitado, desse que não se junta com o belo superior, desse que não se importa com nada além de si mesmo.

No título anterior me referi ao hedonismo, à diferença entre o *appetitus sensitivus*, prazer sensível e corporal imediato, e o *appetitus rationalis*, prazer mediato e reflexivo. É a partir desses conceitos que, neste segundo momento, tomo a estética e levo-a por veredas onde o corporal adquire ainda mais importância, como salienta Maurice Merleau-Ponty.

Entretanto, leitores, é de novo Theodor Adorno quem me dá a pauta de início: “As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes

é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante” (2008, 16). O vivente empírico é a realidade referencial, esta que achamos viver. A representação da obra de arte se inspira nessa realidade, mas graças ao caráter artístico a obra perde os atributos da coisa exterior, excluindo tudo o que continha dela. Significa que a obra de arte adquire caráter estético quando o vivente empírico passa pelo processo de representação do artista.

Este processo de representação adorniano converge em um ponto com a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty e ao mesmo tempo apresenta uma divergência. Eu encontro interessante que na *Teoria Estética*, Adorno demora muito para relacionar a obra com os seres humanos, parece como se a obra comunicasse sem intervenção do sujeito criador e do indivíduo espectador. No entanto, depois de várias páginas de tal ausência, por fim Adorno se refere ao sujeito: “As obras de arte são vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem” (17). O artista cria a obra, mas no final das contas é o observador quem a interpreta segundo o que a obra lhe comunica. Segundo Adorno só as produções artísticas podem comunicar o que comunicam¹⁹, mas parece como se não precisassem dos seres humanos no processo.

Em contraste, para Merleau-Ponty a obra de arte toma do “lençol do sentido bruto aquilo quanto precisa para se fazer arte” (2004, 20). O lençol é a natureza e o sentido bruto é aquela falta de vontade do homem cotidiano para apreciar o que está lá: a obra de arte põe em evidência o mundo. Parecido com Adorno, Merleau-Ponty apresenta a obra de arte como possuidora de uma informação que entra em contato com o ser humano. Eis o nexo entre os dois filósofos. Mas a divergência está em que para Ponty os indivíduos se relacionam com a obra pela percepção dos objetos: esse processo no qual o organismo todo

¹⁹ A Lula-gigante do artista peruano David Zink Yi, apresentada na IX Bienal de MERCOSUL *Se o clima for favorável*, 2013, é uma escultura feita de cerâmica delicada, com acabamento em cobre e chumbo. Pesa 300 quilos e mede aproximadamente seis metros. Jaz no chão em uma poça de tinta (*Se o Clima for Favorável*, 252). O que a obra de Zink comunica ao espectador é uma informação que a Lula-gigante de nosso mundo empírico não poderia comunicar. Depois de séculos de achar que se tratava de uma criatura mítica, pesquisadores do Museu Nacional de Ciências do Japão conseguiram as primeiras imagens de um bicho no habitat natural. No entanto, ainda se a Lula-gigante fosse um bicho comum, observar a estrutura da escultura de Zink, sua cabeça, seus tentáculos e ventosas, seu corpo no chão sobre a poça de tinta, oferece ao espectador um “ente” único diferente dos exemplares do mundo referencial.

é quem consegue a mais vívida experimentação, porque o corpo constitui a inserção da consciência no mundo.

Que *Acenos e Afagos* e *Haunted* comunicam é inegável. Mas para chegar à forma final que vocês e eu podemos ler, foi necessária a percepção de João Gilberto Noll e de Chuck Palahniuk. Os dois escritores como seres humanos chegam a esses resultados graças às experiências vividas com seus organismos, e nós recebemos, lemos e interpretamos segundo o conhecimento construído através das percepções que nossos corpos têm desenvolvido na nossa vida. Um homem que vira mulher mesmo? Não se trata só de agir femininamente, mas de uma metamorfose onde os seios nascem, crescem e produzem leite, em um peito que antes só tinha mamilos; onde o pênis desaparece um dia e no seu lugar uma vagina vai se formando. Um grupo de pessoas que se mutilam a si mesmos? Não se trata só de se tirar os dedos, as unhas e outras partes do corpo, mas de criar uma noção diferente da harmonia física; de expor outra natureza atroz que persiste no fundo esquecido da nossa condição de seres humanos. Como perceber isso, leitores? Como o perceberiam pessoas da antiga Grécia, como reis feudais, como filósofos iluministas! Como o perceberiam os camponeses que cultivam o feijão do RU que comi cinco horas atrás; ou contemporâneos nossos que não leram, como vocês, as categorias basilares que exponho no segundo capítulo; como o percebem vocês?

Teoricamente é possível ficar somente nos conceitos de nojo, abjeção, sublime e estranho, por exemplo, para perceber os fatos destes romances de Noll e Palahniuk, mas qual é a probabilidade de que dita percepção seja igual ou parecida àquela que experimentamos em nossos corpos? Como poderiam criar-se termos para definir tais sensações se não tivessem sido experimentados antes pelos corpos de quem criou tais definições! Claro, difícil saber se vocês e eu experimentamos sensações similares, inclusive depois de experimentar tais emoções e depois de conhecer o que Miller, Menninghaus, Kristeva, Kant, Schiller e Freud conceitualizaram sobre elas. No entanto, o que seria de nossa percepção sem o corpo com que experimentamos os acontecimentos de nossa vida, como seria nosso conhecimento se não levássemos em conta o que nosso organismo sente! O nojo que produz a imagem dos bichinhos que nascem na vagina da protagonista de *Acenos e Afagos* pode ser diferente para cada um de vocês e para mim, mas essa imagem produz em

nós uma emoção corporal que seria diferente se dela só tivéssemos o conceito. Merleau-Ponty considera superada a “passividade do corpo” presente nos vieses dos filósofos clássicos, porque o mundo referencial que conhecemos está mediado pelo corpo que existe tanto quanto pelas ideias, e permite o desenvolvimento do pensamento. O mundo é cheirado, visto, ouvido, gostado e tateado; a consciência não é só conceitual, os conceitos estão conformados pela experiência, que ao ser física dá ao corpo um lugar importante e único na percepção.

A importância da fenomenologia da percepção merleau-pontiana para a estética consiste na admissão do corpo na percepção do belo e na experimentação da beleza com ele. No *Olho e o espírito*, de 1964, Merleau-Ponty faz praticamente uma ode ao órgão que nos permite entrar em contato com o mundo de forma visível. Nesse texto, é claro que os seres humanos que possuem este órgão aprendem vendo e, por isso, o olho adquire a capacidade de ver além do que enxerga. No entanto, como o ser perceptivo que sou, não só o olho me permite entrar em contato com isso que a obra de arte é. Hoje é cada vez mais frequente entrar em contato de modo diverso com as obras de arte. A 8ª Bienal do MERCOSUL, 2011, sob o nome de *Ensaio de Geopoéticas*, apresentou várias obras com as quais era possível interagir fisicamente. Vermelho Pungente, de Fernando Limberger, *Slavs and Tatars*, do coletivo integrado por Kasia Korszczak e Payam Sharifi; *Paisagismo sonoro*, de Pedro Palhares; e o quarto feito no alto da fachada do prédio da Antiga Prefeitura de Porto Alegre, do artista japonês Tatzu Nishi.

Merleau-Ponty, Peter Brooks, e Ossi Naukkarinen fazem parte dos teóricos que superaram vários medos: do prazer dos sentidos, de ver na literatura a possibilidade de uma estética baseada no corpo, e da desmitificação da estética exclusivamente como disciplina acadêmica e filosófica. Suas contribuições são importantes porque os filósofos clássicos deram para a humanidade conhecimentos vitais para o desenvolvimento da cultura, da arte e da filosofia, mas com perspectivas próprias das suas épocas que não são discordantes completamente das de hoje, mas que dificultam perceber a arte contemporânea da forma como está sendo criada. No entanto, os aportes dos pensadores atuais dão a esta pesquisa uma base teórica com uma vigência conforme as produções de artes visuais que enunciei no decurso destes quatro capítulos e das análises dos romances de Chuck Palahniuk e João

Gilberto Noll. A perda de tais medos está ligada a formas inovadoras de perceber o estético. Hoje, a estética poderia conservar o objetivo baumgartiano de procurar a perfeição do conhecimento sensitivo, mas tal conhecimento sensitivo é redefinido constantemente: quiçá de forma parecida com que a arte ultrapassa seus limites em cada pegada na sua corrida sem rumo fixo.

A arte não se constitui somente por imagens belas, mas pelas emoções das expressões do ser humano. É uma ideia muito próxima com a de René Passeron quando em *Da estética à poiética*, afirma que a estética medita sobre o qualitativo e “elucida as grandes estruturas do sentir: a admiração, o ódio, o amor, a esperança, o luto, sentimentos todos que dão um sentido à vida e tantas vezes condicionam a conduta criadora, o objeto tópico da poiética...” (1997, 105). Ódio, luto, ira... são emoções usualmente consideradas negativas, e alguns filósofos clássicos as considerariam impossibilitadas de atingir o belo. Hoje sabemos que não é necessariamente assim.

Conhecer o belo, ou considerar que o conhecemos, implica distingui-lo do feio, ou, ao menos, crer que o distinguimos. No entanto, essa polaridade entre um e outro não é tão simples de determinar e é questionável, como veremos posteriormente. Inclusive considerar o belo e o feio como opostos é uma posição controvertida levando-se em conta que o conhecimento sensitivo implica uma experiência estética que permite leituras diversas das obras de arte porque a percepção é um assunto conceitual.

Comecei este segundo título contando para vocês minha sensação experimentada no parque da Redenção enquanto caminhava e comia um abacaxi no palito. “Prazer talvez dos mais simples” disse nesse momento, mas é isso mesmo? Hans Robert Jauss, de forma parecida como já fizeram outros teóricos da arte, distingue entre o prazer simples, ou prazer dos sentidos, e o prazer estético. A diferença está em que no primeiro há uma entrega sensitiva e imediata do eu a um objeto, enquanto dura é autossuficiente e sem relação com a vida restante; mas o prazer estético exige um momento adicional, uma tomada de posição, que exclui a existência do objeto e, deste modo, o converte em objeto estético (Costa Lima, 2002, 96). René Passeron afirma que, em todas as tentativas de definir a estética persiste a *aisthesis*, “uma sensação que se contém nos prazeres da *ηδονή*, (*hedonê*), [que] dialeticamente suscita o pensamento, enriquece a psique e dá a cada um sua visão do

mundo” (1997, 104). Passeron se diferencia de Jauss ao tratar o hedonismo de maneira geral, sem discriminar entre um prazer sensível e outro reflexivo. Esse prazer uno não pretende ser somente artístico já que “Toda coisa, natural ou cultural, artística ou científica, corporal ou espiritual, pode desencadear em nós sensações emocionais, dignas de se integrarem a uma meditação estética” (104). A relação desta ideia com o exposto sobre Merleau-Ponty e Naukkarinen é causal: com o medo superado, as sensações corporais não têm porque continuarem sendo condenadas como produtoras de prazeres simples, pois nos permitem atingir em alguns casos, uma meditação estética. Quer dizer que aquela experiência da tarde ensolarada caminhando pelo parque, observando as pessoas e comendo abacaxi no palito, e que no começo relatei com um prazer simples, pode continuar a ser simples, mas pode também me levar a uma experiência estética enrijecida ao ser permeada por uma meditação reflexiva ou uma tomada de posição, como diria Jauss. Eis que o temor de tantos críticos sobre a possibilidade de tudo virar obra de arte hoje, tem uma saída. Nem tudo é arte, mas um número imprevisível das atividades e produções humanas pode ser artística, dependendo tanto do “ponto de vista” estético, quanto da meditação reflexiva na experiência estética.

Jauss exprime três categorias que considera fundamentais na experiência estética: *poiesis*, *aisthesis*, *katharsis*. Em primeiro lugar, está a *poiesis*

[é para Aristóteles] o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos [...] desde o Renascimento, foi cada vez mais reivindicada como distintivo do artista autônomo [...] a *poiesis* corresponde à caracterização de Hegel sobre a arte, segundo a qual o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de “sentir-se em casa, no mundo”, ao “retirar do mundo exterior a sua dura estranheza” e convertê-la em sua própria obra (Costa Lima, 2002, 100)²⁰.

Jauss propõe duas possibilidades, a *poiesis* do lado de um “nós” que parece não discriminar pessoa nenhuma e como característica exclusiva dos artistas. Se a *poiesis* for uma qualidade exclusiva dos artistas, tal faculdade criadora estaria só relacionada com a materialização da obra de arte, a elaboração da escultura, da música, da pintura, da performance, da interpretação teatral, a escrita de um romance ou um poema. Mas

²⁰ Luiz Costa Lima selecionou e traduziu vários textos para seu livro *A Literatura e o Leitor*; o texto “O Prazer Estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*”, faz parte desta coletânea. Ver bibliografia.

Aristóteles não é assim tão drástico: “a obra que nós mesmos realizamos” inclui a possibilidade de qualquer pessoa fazer uso de sua qualidade poiética. Hegel parece, no princípio, ter um viés mais inclinado ao lado artístico, o que facilmente pode levar ao erro de atribuir a qualidade poiética somente a artistas. Mas tal “criação artística” é posta no indivíduo, que através dela transforma a realidade referencial para convertê-la “em sua própria obra”.

Há em Chuck Palahniuk uma evidente qualidade poiética que, da mão da *technê*, da técnica, permite-lhe criar uma obra de arte. No entanto, o que se propõe na poiética, desde o viés de Jauss, é que mesmo o leitor, ou observador, sem importar se é artista, usufrui dessa qualidade poiética e realiza sua própria obra. A obra de arte não é estética per se, na sua criação a conduta criadora da poiesis se manifestou no artista; depois, é a vez do leitor: a qualidade poiética o leva à criação de sua própria obra, seu próprio romance no nosso caso com *Haunted* e *Acenos e Afagos*.

A posição de Jauss em relação com a poiética é ratificada por René Passeron: “a poiética se ocupa da conduta humana no que ela tem de criador... O artista não é necessariamente mais sensível do que os outros, mas ele passa ao ato” (Passeron, 1997, 108). É cada vez mais frequente escutar e ler hoje que as obras de arte contemporâneas são tão comuns que qualquer um poderia as criar. Não acontece com vocês, leitores, que vão ao museu ou assistem na televisão, ou vem em alguma revista algo que é considerado arte, e que alguma vez imaginaram algo parecido? Eis o caráter poiético se manifestando em nós: algum artista teve uma ideia parecida com a gente, mas a diferença está em que ele, usufruindo da *techné*, “passou ao ato”. Impossível não lembrar agora essa breve frase que Jorge Luis Borges põe na voz de Joseph Cartaphilus, em *El inmortal*: “No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea” (Borges, 1998, 9). Que uma obra de arte pareça simples, que uma ideia parecida tenha atravessado nossa mente antes, que tal obra pareça não conter as características da arte clássica, não necessariamente tira dela seu caráter estético. O importante aqui é a conduta criadora tanto do artista quanto do leitor: a *poiesis* se apresentando para nós.

Jauss, expõe a *aisthesis* desde o viés de vários teóricos,

A *aisthesis* designa o prazer da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo [... para] Baumgarten, ela se coloca com o significado básico de um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis. Enquanto experiência estética receptiva básica [...] é “pura visibilidade” (Konrad Fiedler), que compreende a recepção prazerosa do objeto estético como uma visão intensificada, sem conceito ou [...] como “contemplação desinteressada da plenitude do objeto” (Moritz Geiger) (Costa Lima, 2002, 101).

Tanto para Jauss quanto para Passeron, como expôs páginas atrás, a *aisthesis* consiste nos prazeres experimentados através das sensações. No artista tais emoções prazerosas algumas vezes motivam seu caráter poético, dão elementos para a criação da obra de arte. Jauss relaciona o prazer e o sensível com a percepção e a recepção prazerosa da obra de arte. Além disso, há uma alusão a Kant em relação à contemplação desinteressada, sem conceito, o que facilita a compreensão de tal desinteresse: a *aisthesis* é emoção pura, sensação hedônica, prazer que começa nas sensações corporais, mas que graças à conduta criadora poética se converte em prazer estético. Experimentamos nojo quando no conto “Product Placement”, do Chef Assassin, em *Haunted*, o narrador conta como é fácil para um chef de cozinha, fender o estômago de um crítico gastronômico, depois da prática adquirida tirando as vísceras a uma centena de galinhas-d’angola, e usando a mesma faca “Kutting-Blok”? Experimentamos abjeção quando João Imaculado nos conta a forma em que, quando ele chega à fazenda, a cabra com a que copula, vira-se de ancas para ele, toda disposta para receber o pênis humano na sua vagina animal? Nojo, abjeção, claro. Desejo, rejeição, claro! São as nossas sensações se fazendo evidentes: prazer que poderia nos levar a nos masturbar e mais nada (hedônico), a largar os romances (desprazer), ou a fazer análises baseados em teóricos que dedicaram algum tempo de suas pesquisas para determinar o que há por trás daquilo que na vida cotidiana não vai além da rejeição ou da náusea, e que aqui viram categorias que permitem atingir um prazer estético. A *aisthesis* motiva minha poiesis, e vocês lêem agora este final de parágrafo. A *aisthesis* produz em vocês algumas sensações que ao estimular sua *poiesis*, facilita a produção de uma interpretação que salienta as propriedades artísticas da obra de arte criada pelo artista. É, leitores, o prazer sensível quando submetido a uma meditação reflexiva que nos leva a esta experiência estética.

Finalmente, Jauss expõe que

Designa-se por *katharsis*... aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a *katharsis*

corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social... libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo... para a liberdade estética de sua capacidade de julgar (Costa Lima, 2002, 102).

Novamente, o prazer está presente, mas desta vez como um estado em que o ser humano já esteve em contato com a obra de arte. Quando Jauss alude ao discurso, está falando de Aristóteles e Górgias; tal “transformação das convicções” se refere ao objetivo retórico de convencer o espectador através do discurso pronunciado. Quer um artista transformar a convicção do observador a partir de sua obra de arte? Pode acontecer. Mas não é nesse sentido que tal transformação se aplica quando se trata da obra de arte. Neste caso, está mais relacionado com a liberação da psique, levar o leitor ao gozo, ao estado prazeroso que só é possível através da experiência estética com a qual se afasta da rotina habitual da realidade referencial. Aristóteles vê também nessa liberação uma purificação emocional que comove o ânimo. Quando experimentamos a *katharsis*, tal liberação ou purificação nos afasta tanto da obra de arte quanto da vida cotidiana, sem apagar nenhum delas: ficamos em frente da obra de arte, ficamos na vida de todos os dias, mas ao sentir alguma identificação com a obra, experimentamos “isso” que ela comunica e que nesse momento achamos compreender: percebemos sentindo, criamos, sentimos com prazer ou desprazer.

Jauss termina seu texto com uma frase maravilhosa de Goethe: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte” (Costa Lima, 2002, 103). O leitor que goza sem julgamento é o observador que em frente da obra de arte fica no prazer “simples” dos sentidos; o leitor que julga sem gozar é aquele que não se permite a experimentação do prazer por ler a obra sem esquecer suas ideologias; e o leitor que julga gozando e goza julgando é aquele cuja experiência estética começa no prazer sensível e logo atinge o prazer reflexivo.

Eu expliquei estas três experiências fundamentais, como as chama Jauss, quase as localizando cronologicamente. No entanto, não significa que, por exemplo, a *aisthesis* esteja interdita em outro momento da experiência estética. De modo similar, Jauss adverte que não há nelas hierarquia nenhuma de camadas, “mas sim uma relação de funções autônomas: não se subordinam umas às outras, mas podem estabelecer relações de

sequência” (102). A forma com que o artista entra em relação com estas três categorias na elaboração de sua obra de arte pode ser diferente da maneira em que o observador a percebe. De forma similar, as variantes entre artistas na hora de criar suas obras são muitas, e o mesmo acontece com os espectadores. A experiência estética, para João Gilberto Noll, será diferente para ele como autor-leitor de sua obra; para um leitor que lê *Acenos e Afagos* pela primeira vez, será diferente do que para mim que li e reli várias vezes; será diferente também para quem lê dominado pelo nojo; e para vocês que depois de conhecer as categorias basilares do segundo capítulo poderiam ter um ponto de vista diferente. A intensidade ou a existência da nossa experiência estética dependerá das relações intersubjetivas que, no decurso da nossa formação, criamos como seres humanos.

Curtir das caminhadas de maneira prazerosa imediata? Claro que sim. Tentar fazer disso uma experiência estética submetida a uma tomada de posição reflexiva? Eu considero que nem sempre. Ler *Haunted*, e *Acenos e Afagos*, para ficar em um prazer imediato? Por que não? Curtir desses romances fazendo análises complexas, consultando diversos autores, e dedicando quatro anos da vida para isso? Eu digo sim. *Poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*; experimentei isso várias vezes no decurso destes quatro capítulos. Na minha experiência estética já gostei de passar daquele prazer do *appetitus sensitivus* para o prazer do *appetitus rationalis*. E sem conhecer desde sempre esta ideia de Adorno, termino “Do abacaxi no palito à experiência estética” lembrando que “Se [a obra de arte] é percebida de modo estritamente estético, não o é portanto de uma maneira correcta” (2008, 19)²¹.

4.1.3. Da fatia de carne de nádega e o leite mpaterno à poiética

Theodor Adorno salienta que a obra de arte se constitui necessariamente em relação ao que ela não é enquanto obra de arte, e ao que unicamente faz dela uma obra (2008, 21).

²¹ A tradução no espanhol desta frase tem uma pequena adenda: “Si el arte es percebido de una manera estrictamente estética, no es percebido de una manera estéticamente correcta” (Adorno, 2004, 16). Tal adição desse advérbio muda o sentido da percepção porque o exercício de “perceber” é diferente do de “perceber esteticamente”. É uma volta à disputa já evidenciada no decurso deste capítulo, sobre prazer sensual e prazer reflexivo. Perceber uma tarde de chuva “somente” com os sentidos me permite experimentar prazer ou desprazer da roupa molhada e colada no corpo, por exemplo, mas será diferente se esse prazer sensível é transformado em prazer reflexivo por meio da distância estética exposta por Jauss.

Tudo aquilo que a obra de arte não é, é importante na sua constituição como obra. Quer dizer que ler *Haunted* e *Acenos e Afagos*, levando em conta somente o literário é uma forma incorreta de fazê-lo porque tais romances adquirem seu caráter artístico não somente pelo literário, mas por diversos elementos não literários que estão em volta das suas tramas e vão nos levar a uma experiência estética diferente. No entanto, encontro uma discrepância com essa frase de Adorno. “Uma maneira correta” leva a considerar tal forma como a única forma de percepção. No decurso desta tese já ficou claro que tal “forma correta” se torna uma dificuldade conceitual porque as relações intersubjetivas desenvolvidas pelos diferentes leitores não serão nunca iguais. Contudo, é compreensível que a intensão de Adorno consista em propor leituras mais abrangentes das obras de arte, que nos permitam atingir maiores níveis da experiência estética.

Há uma forma correta de ler *Haunted*, de Chuck Palahniuk, e *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll? É difícil pensar em uma forma correta de leitura a partir dos estudos da poética, como salienta Tzvetan Todorov,

A finalidade de semelhante estudo não é mais a de articular uma paráfrase, um resumo lógico e racional da obra concreta, e sim a de propor uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário, uma teoria que apresente um quadro tal dos possíveis literários, que as obras literárias existentes apareçam como casos particulares realizados. A obra se encontrará projetada assim noutra coisa que não ela própria... (1970, 16).

Em “Extraordinária escatologia: corpos mutilados e transformados”, terceiro capítulo desta tese, apresentei as tramas dos dois romances. Nessa análise estabeleci algumas características de suas estruturas e do seu discurso literário, que se converte na minha proposta de leitura: um alvitre que salienta um viés escatológico evidenciado no exame de várias categorias conceituais como o grotesco, o nojo, a abjeção, o sublime, e o estranho, sob a base do sentido fisionômico e sua necessidade do corpo na experimentação de emoções que visam tanto o “imoral” quanto o “perverso”.

A proposta da minha leitura desses romances vai ao encontro da ideia de Todorov em relação à poética, porque aquilo que para ele é uma ciência “se preocupa não mais com a literatura real, mas com a literatura possível, em outras palavras: com essa propriedade abstrata que faz a singularidade do fato literário” (1970, 15-16). Quando Todorov se refere à literatura possível leva em conta a abstração das interpretações que não são mais o texto

literário original, mas outros que saíram dele e inclusive, às vezes, podem perder toda qualidade literária. Visto assim, a poética somente se relaciona com a “literatura real” enquanto esta permite inúmeras manifestações da “literatura possível”. Quer dizer que a poética não estuda *Haunted* nem *Acenos e Afagos*, no meu caso, que seriam a literatura real, mas minha leitura, a literatura possível: trata-se de um *Haunted* e um *Acenos e Afagos* que eu crio com o viés escatológico. Em termos de Edmond Cross, minha tese é um fenotexto produzido a partir dos genotextos criados por Palahniuk e Noll²².

Que a poética seja vista por Todorov como uma ciência, me lembra Baumgarten e seu afã de elevar a estética a esse nível. Tal afã baumgartiano foi, talvez, justificável em uma época em que, ainda sob o jugo do Iluminismo (já nos libertamos dele?), a rispidez das ciências era considerada uma das formas mais sérias de pesquisa. Pelo contrário, a intersubjetividade com que fazemos os trabalhos poéticos hoje não busca atingir uma pretensa objetividade para instaurar leis gerais, mas formas de interpretar segundo os contextos particulares em que desenvolvemos nossas pesquisas. Minha intensão aqui é estabelecer alguns pontos em comum, baseados na escatologia, entre as estruturas e os discursos literários de *Haunted* e *Acenos e Afagos* e sua criação.

Todorov recolhe a ideia de Paul Valéry

O nome de Poética nos parece convir-lhe, entendendo-se essa palavra de acordo com a sua etimologia, vale dizer, como nome de tudo quando diga respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem seja, a um só tempo, a substância e o meio – e não no sentido restrito de coleção de regras ou de preceitos estéticos referentes à poesia (1970, 16).

Como sabemos, a poética já foi o conjunto de regras que orientavam a criação de obras literárias: Aristóteles o fez com Poética e Horácio com seu bonito texto de *Ars Poética*. Considerar a poética como tal, exigiria da minha pesquisa o estabelecimento de regras fundamentais que regeriam a criação de um número importante de romances escatológicos. No entanto, e apesar dos 2300 anos que nos separam dessas obras de Aristóteles e Horácio,

²² Edmond Cross expõe o genotexto como um significante infinito que não é singular, e em sua pluralidade se constitui como a totalidade das possibilidades significativas infinitas que um texto pode gerar. O fenotexto é cada uma dessas “possibilidades significativas”: remodelações e reconstruções da trama do genotexto: as possibilidades semânticas de um texto: as interpretações. *Literatura, ideología y sociedad*. Ed. Gredos, Madrid, 1986, pgs 118-119.

ainda hoje várias de suas premissas são vigentes. Mas o significado de poética também evoluiu e foram desenvolvidas novas formas de concebê-la.

A poética para Todorov tem a ver com a criação ou a composição de obras. Poética ou poiética? Valéry em “Primera Lección del curso de Poética”, em *Teoría poética y estética*, salienta a ideia já referida sobre a noção caduca da poética como conjunto de regras, e acrescenta que tal termo tem origem em ποιεῖν, *poiein*, fazer, mas aclara que prefere não usar “poiética” por ser a raiz de palavras usadas na biologia e na medicina (1990, 108).

Aristóteles, Horácio, Valery e Todorov relacionam principalmente a poiética com a literatura, Passeron com a arte e Jauss com arte e literatura. Mas, se a poiética tem a ver com a conduta criadora, por que se achou alguma vez que a poética estudava a literatura e a estética as artes? É quiçá uma discussão fútil, mas importante para mim que me encaminho, como o título da tese diz, à experiência estética e à poiética escatológica. Além disso, trata-se de categorias diferentes: *poiésis*, criação, e *aisthesis*, sensação. As duas são indispensáveis na leitura das obras de arte, seja um romance, uma peça de teatro, uma escultura, uma instalação, uma pintura ou uma performance, etc.

Peço-lhes que lembrem duas passagens dos romances enunciados antes: a turma da casa de leitores amadores comendo as fatias da nádega da Comrade Snarky, em *Haunted*, e o engenheiro mamando leite dos seios novos de João Imaculado, em *Acenos e Afagos*. Esses acontecimentos são destacáveis porque salientam particularidades dos romances onde é possível fazer relações com, ao menos, o grotesco, o nojo e a abjeção. Como propus no terceiro capítulo, para considerar imorais e perversos estes acontecimentos é preciso ir além da “normatividade” que é cada vez mais questionada nos nossos dias. No entanto, por trás disso há uma transgressão necessária de valores e comportamentos que fazem com que tal ultrapassagem seja uma das características das tramas desses romances, de seu discurso literário. Levando em conta o olhar poiético, a conduta criadora, não posso afirmar que Palahniuk e Noll tiveram consciência durante a escrita das categorias basilares da minha leitura, nem das bases filosóficas que eu exponho. Quiçá conheçam o grotesco, nojo, abjeção, teoria do corpo, sentido fisionômico, imoralidade, perversão, belo e feio tanto quanto vocês nem eu imaginamos. Quiçá não. É por isso que minha leitura desses romances, o que eu crio a partir dessa literatura real, me permite interpretar a ingestão de nádega

humana e a sucção de leite materno, a partir da perspectiva escatológica que será determinante na minha experiência estética.

A leitura de passagens como essas me leva a experimentar uma sensação visceral que, fisicamente, sinto no estômago às vezes, na pele arrepiada, outras, no rosto com gesto de desagrado também. Percebo com o corpo o que leio, há fruição para mim. Há prazer sensível, corporal: “¡Vaya vaya!” Digo para mim, “¡Es a esto a lo que Merleau-Ponty se refiere!” Complemento. Um prazer que desde a *hedonê* enunciada por Passeron, me permite sentir no corpo isso que os romances contam: *aisthesis* pura, sensação viva, prazer “do mais simples”.

Mas chega um momento cujo começo é difícil determinar, e o nojo vai além de si mesmo, o percebo com essa qualidade que protege o ser humano das infecções (quanto infecta a carne humana, quanto infecta o leite do peito de alguém que foi homem e vai se transformando em mulher?). É o mesmo momento onde o desejo de ler existe no mesmo momento da rejeição, e me descubro experimentando a abjeção. O mesmo momento onde há uma mistura de comportamentos civilizados e incivilizados (selvagens diriam outros), um corpo e uma psique masculina que vai virando feminina e sei que há presença do grotesco... É um momento no qual compreendo que a percepção dessas sensações está sendo permeada pelo meu sentido fisionômico e meu caráter criativo me permite elaborar uns romances cheios de fatos escatológicos; o prazer que começou sendo corporal se transforma em prazer reflexivo. Confesso leitores, curto esses momentos de prazer elementar, não me importo por instantes com categorias nem com teorias. Usufruo, desfruto, fruo. Mas acontece que nem sempre sou ciente e toda essa *aisthesis* vê-se acompanhada da *poiesis* e enquanto leio, crio minhas interpretações escatológicas dos romances baseado nessas categorias, e quando por fim sorrio, rio, bato palmas inclusive e digo de forma vulgar: “*tienen mucho güevo estos manes*”, quando deixo a cadeira atrás é a *katharsis*, libertando-me. O prazer que experimento, ainda corporal, é ao tempo cerebral e acho que não conseguiria experimentá-lo desse jeito se não conhecesse as categorias basilares que contém minha leitura.

Todorov não desconhece a estética no seu estudo da poética. Quando define a poética no primeiro capítulo de *Estruturalismo e Poética*, afirma que a poética não tem mais “o

sentido de coleção de regras ou de preceitos estéticos referentes à poesia” (1970, 16). Esta referência à estética permite ver que estética e literatura não são inimigas e ainda menos opostas. E há nessa ideia uma comparação entre regras e preceitos que dão à estética um sentido de listagem com regras para a elaboração de obras de arte. Se for assim, quando Todorov enuncia que alguns estudiosos, cujos nomes não diz, consideraram a po[i]ética como um conjunto de regras, o que teriam feito, no fundo, seria o deslocamento do falso objetivo da po[i]ética para a estética. Nada mais longe do que ele exprime, na verdade. No segundo ensaio, “Poética e Estética”, do terceiro capítulo de *Estruturalismo e Poética*, Todorov se aproxima da estética de forma mais rigorosa. Parecido com Valéry, Todorov escreve que com os estudos po[i]éticos surgiu a necessidade “fatídica” de salientar o valor da obra e nesse ponto relaciona o valor com o belo (1970, 93). Se o valor de uma obra está no belo, e se o valor é determinado pela estética, quer dizer que a estética tem o objetivo de determinar o belo nas obras de arte, e no caso de Todorov, nas obras literárias.

Mas, como compreendê-lo se a literatura real não permite estabelecer o valor estético, se esse valor pode se determinar somente nas literaturas possíveis criadas pelos leitores? De um lado, é claro agora o que Passeron enunciou: que a estética vai além da avaliação do belo e “está mais relacionada com a elucidação das estruturas do sentir que condicionam a conduta criadora” (1997, 105). Assim, não é trabalho da estética determinar o belo na obra literária. De outro lado, se do belo se tratar, a labor do estético perderia o sentido porque como estabelecer “leis gerais estéticas” a partir das literaturas possíveis? Se valor é igual ao estético, e o estético ao belo, as dificuldades para analisar muitos temas nas artes serão monumentais. A partir do olhar clássico, como achar o “valor” de *Haunted* e *Acenos e Afagos*, quando seu discurso literário está invadido por elementos grotescos, nojentos e abjetos? Difícil. É claro que esse olhar clássico deve ser relido à luz das novas concepções sobre a estética e a poética. Nem estética nem poética procuram mais o belo, nem a perfeição da obra, nem harmonia nenhuma. Mais ainda quando é evidente

[...] a impossibilidade em que nos encontramos de formular leis estéticas universais a partir da análise, por mais brilhante que seja, de uma ou de diversas obras. Tudo quanto nos foi proposto até agora como receita para atingir o valor não passou, no melhor dos casos, de uma boa descrição; e não se deve apresentar a descrição, mesmo correta, como uma explicação da beleza. Não existe procedimento literário cuja utilização provoque obrigatoriamente um sentimento de beleza (Todorov, 1970, 113).

Eu não pretendo determinar a beleza nas minhas interpretações de *Haunted* e *Acenos e Afagos*; menos ainda quando o conceito do belo é diferente em cada época como apresentei em “Crise da beleza”. Meu interesse está em analisar a forma com que os acontecimentos escatológicos desses romances são constantes de uma poética que condicionará a experiência estética. O prazer corporal produzido pelos relatos dos narrados se transforma em prazer estético através do distanciamento reflexivo, leio essas tramas sob a base de categorias que determinam o escatológico. “Da fatia de carne de nádega e o leite mpaterno à poética”, é só um passo nesse caminho que, vocês, leitores, vêm fazendo comigo.

4.2. Feiura: o pináculo do outro cânone

4.2.1. Do que não é belo à feiura

Gostei de mais duas passagens dos romances.

Em *Haunted*, um trecho do poema sobre o Chef Assassin, “Plan B”:

The Chef, his face worms and twitches with those perfect

hands:

skinning and boning,

pounding and seasoning,

breeding and frying and garnishing,

until that piece of dead flesh looks too pretty to eat (Palhaniuk, 2006, 244).

Em *Acenos e Afagos*, um trecho de quando o engenheiro desenterra João Imaculado:

Foi com essa pá que trazia sempre comigo... que te extraí da terra dos mortos. Abri a tampa do caixão e te falei, vem! Uma retórica evangélica para tentar o cerimonial que o instante exigia. Teu caixão por dentro cheirava a rosas brancas. Ainda se mostravam viçosas. Mas, excepcionalmente, morreriam bem antes de ti que se mostra vivinho de novo. A lua cheia

banhava o cemitério com luz amanteigada. Raptei o teu cadáver. Você respirava de forma bem espaçada... Ao tossir, sinto que você ia emplacar entre os vivos (Noll, 2008, 84).

E gostei porque “beauty goes unrecognized”²³. Na primeira olhada a imagem produzida pela passagem do Chef Assassin pode ser confusa. Como acontece com todos os poemas do romance, que descrevem cada um dos personagens, enquanto ele está no cenário dizendo algumas coisas, está se projetando um vídeo onde duas mãos de palmas perfeitas e unhas limpas esfolam um peito de frango. A imagem cai justo na cara do Chef, por isso o narrador vê duas mãos mexendo a cara, contorcendo-a e contraindo-a, mexendo-se de forma sinuosa e rasteira como o faz um verme, como é a conotação do verbo “worm”. Por isso a torção desse rosto adquire um sentido repulsivo. No final das contas, resulta ser uma imagem comum que vocês e eu, se não são vegetarianos, ou se eu gostasse mais do frango, vemos e até realizamos com alguma frequência. Quiçá, por isso, esfolar um peito de frango parece normal. No entanto, ao pensar que de fato se trata de um pedaço de carne morta que é enfeitado, a percepção pode ser diferente: carne morta que fica bela, carne morta que bela desse jeito, é perfeita para comer. O belo da carne morta: “beauty goes unrecognized”.

Nesse mesmo sentido, há no relato do engenheiro um ar romântico cheio de vida com a morte por perto. Quanta repulsa há na abertura do caixão que contém um cadáver! O engenheiro não tinha certeza nenhuma de que seu amigo estava vivo. Abriu para se encontrar com um corpo morto... e encontrou um cheiro de rosas brancas “vivas ainda”, mas que morreriam, enquanto o suposto cadáver cobiçava o estado que nunca atingiu. Um Jesus trazendo da morte uma pessoa em corpo de homem, e que a partir disso se transformará em mulher. E tal imagem adornada com a luz da lua cheia dando ao cemitério uma qualidade de ninho de vida; um cemitério que, sob esse olhar, perde a conotação de desagradado que produz em algumas pessoas, e se torna um lugar longe de ser oposto à vida ao encarnar a vida mesma: uma imagem onde de novo “beauty goes unrecognized”.

²³ E dessas coisas que acontecem na vida e que parecem casualidade, no site em que às vezes escuto música enquanto trabalho, passaram *Dark Eyes*, de Iron & Wine, nome da banda do músico estadunidense Sam Beam. Gostei da melodia, procurei a letra da música e encontrei coisas do tipo “I live in another world where life and death are memorized [...] But I can hear another drum beating for the dead that rise, Whom nature's beast fears as they come and all I see are dark eyes [...] But I feel nothing for their game where beauty goes unrecognized”. O belo irreconhecível da ressurreição do João Imaculado e do pedaço de carne morta...

“O belo vira irreconhecível”, é algo parecido com os vieses de vários dos filósofos que trabalhei em “Crise da beleza” em relação àquilo que eles não consideram belo. Seus níveis de beleza não atingem muitas das coisas que estão por perto do ser humano. Mais radicais uns que outros, compreende-se que tanto vocês quanto eu estamos rodeados daquilo que não é belo.

Mas por quê? Porque as coisas belas são difíceis! Lembram dessa frase de Platão no primeiro capítulo? Lá o conceito do belo se baseou em proporção, ritmo, graça e harmonia. Platão cria uma ficção na qual Sócrates testa o conhecimento de Hípias sobre o belo, sem conseguir definição contundente alguma. Para Platão as propostas de Hípias têm de ser desconsideradas: uma garota formosa não é bela comparada com uma deusa; o ouro não é belo quando tem a capacidade de estragar outras coisas; e a dignidade de ser enterrado com o respeito da descendência, não é bela porque está acompanhado pela tristeza. No entanto, o belo também não está no que Platão propõe: aquilo que é conveniente, porque pode se designar algo de belo só pela conveniência ou por simples aparência; tal fingimento desonesto não pode ser belo. O útil também não porque perde toda possibilidade ao exemplificar a utilidade do poder que pode ser nocivo. O poder, quando descontrolado, facilmente causa mal-estar, e o belo nunca vai causar mal a alguém. No entanto, o belo também não é o bem porque, ainda que relacionados, o belo somente é a causa do bem, e nunca uma causa pode ser causa de si mesma.

Isso no plano geral do belo. Mas no plano artístico, a arte é considerada uma imitação da natureza. No entanto, e pensando na formação das pessoas que iriam constituir sua República ideal, há várias coisas que não podem ser imitadas. Trata-se de pessoas cujos comportamentos são discordantes com a harmonia. É assim que os jovens (Platão se refere a imitadores masculinos mesmo) não devem imitar as mulheres novas ou velhas doentes, amorosas ou parindo, o que parece indicar sua preferência por evitar aqueles estados onde o corpo atinge estados contrários ao saudável, nos quais é possível a produção de substâncias contaminantes. Anteriormente, enunciei como o ato de parir produz nojo em tantas pessoas, a presença de fluidos, sangue, uma vagina dilatada, o estômago ferido por uma cesariana... pode produzir inferências relacionadas com substâncias contaminantes. Seguindo

com Platão, também não se devem imitar as mulheres quando realizam atos duvidosos moralmente: insultar o marido, rivalizar com os deuses, lamentar-se.

A lista segue: não são imitáveis escravos, serventes, indivíduos pusilânimes que insultam, zombam, e dizem palavras obscenas. Também não os loucos nem seus discursos; nem profissões baixas. Trata-se de atitudes, estados ou ofícios que ao carecerem de nobreza, degradam o jovem imitador. Aqui nobreza pode ser vista em, ao menos, dois sentidos: relacionado com a fidalguia, porque não se imitam os ofícios praticados por pessoas comuns ou sem linhagem; e relacionado com decoroso e bondoso, porque a imitação de pessoas de comportamento duvidoso e de maneiras toscas carece de toda decência. São pessoas que Platão considerava inferiores.

Impossível imitar animais ou seus sons; e entes da natureza produzindo como o rio murmurante, o ruído do mar, ou o estrépito do trovão. Parece-me interessante esta interdição porque com relação às figuras de animais e monstros, Hegel julgará que a forma e conteúdo não são compatíveis. Além disso, a imitação de tais entes naturais incita à experimentação primária do medo, antes de se pensar em um estado perto da beleza. O que considero particular é a proximidade com o sublime que, ao menos na *República*, Platão não aludiu.

Saber com aparente certeza tudo quanto para Platão é belo, dificilmente parece surpreendente. Será que pensou ser suficiente e não considerou necessário definir o feio! Será que o feio era simplesmente para ele o oposto do belo? Se fosse assim tão simples, por que na *República* exprime com a voz de Sócrates que

[...] se um homem que, por seu saber, fosse capaz de assumir todas as formas e de imitar todas as coisas viesse à nossa cidade e quisesse pessoalmente declamar seus poemas, nós o veneraríamos como uma pessoa sagrada, admirável e grata, mas lhe diríamos que não há em nossa cidade homem como ele, nem nos é permitido que haja e o mandaríamos para outra cidade, depois de perfumar-lhe a cabeça e coroá-la com fios d'lá (Platão, 2009, 104).

Que só o belo tivesse um lugar na sua República não significa que não achasse no seu contrário alguma complexidade. Artistas que interpretam várias artes são dignos de ser reverenciados como seres sagrados, divertidos e admiráveis. Merecem ser unguídos, tratados como probos hóspedes: dar-lhes comida, bebida e cama. Mas são prejudiciais para um lugar onde a proporção, a graça, o ritmo e a harmonia são regidos por padrões inquebrantáveis.

Pergunto para vocês, leitores, onde em tudo isso cabem os personagens de *Haunted*, onde os acontecimentos de *Acenos e Afagos*? Esses romances cujos personagens são transgressores da moral e perversos nas suas atitudes não teriam lugar na República de Platão. No entanto, mais complexo ainda é o fato de que um número importante das obras de arte de hoje, carecem, nesse sentido, de toda proporção.

Eis o que não é belo para o fundador da Academia em Atenas.

A pesar de que Aristóteles abre a porta a algumas coisas que Platão desdenhou, o Estarigita se pronuncia menos ainda sobre o que não é belo. O importante é que se opõe a seu mestre em vários aspectos. Já que a imitação é congênita no homem e já que imitar produz prazer “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres” (Aristóteles, 1966, 71). O fato de Aristóteles se referir a animais ferozes me parece curioso porque parece que, no nosso contexto contemporâneo, estamos mais relacionados com eles: publicidade, televisão, cinema, aulas de biologia no colégio... No nosso contexto ocidental contemporâneo tais animais causam medo e rejeição, mas repugnância nesse sentido é menos recorrente. Não acontece o mesmo com o cadáver. Apesar do decorrer do tempo, o cadáver, como já explanei em “Olhar ou não olhar, eis a questão”, no segundo capítulo, ainda produz abjeção e é rejeitado, mas diferente das feras, ainda produz repugnância. Que Aristóteles considere a imitação dos animais selvagens e de cadáveres como geradora de prazer é favorecedor para aquilo que chamo de não belo, porque tais imitações podem ser criadas com os parâmetros de ordem, simetria e delimitação. É no momento da imitação que o repugnante passa a ser considerado belo – só que, nessa perspectiva quando o repugnante é representado perde o que tirava dele a beleza.

Podem o cadáver do engenheiro e o corpo aparentemente morto de João Imaculado perder suas características desagradáveis? Podem os oito personagens mortos do retiro de escritores deixar de ser vistos como desprezíveis? Se suas imitações – nas obras literárias – cumprem os parâmetros da beleza, podem virar algo contrário à repugnância que inspiram?

Mas não é só isso o que determina tal fato. Aristóteles continua a dizer que a tragédia adquiriu sua grandeza quando se afastou da elocução grotesca e do elemento satírico. A comédia imita homens inferiores torpes e ridículos. O ridículo “é apenas certo defeito”, a máscara cômica o demonstra porque “sendo feia e disforme não expressa dor” (73). Grotesco? Abjeção? Em “No lençol do grotesco, do nojento e do abjeto”, no terceiro capítulo, apresentei quão grotescas são as tramas dos dois romances: personagens, acontecimentos, descrições e axiologias que rompem toda harmonia clássica. Exprimi também quão abjeto são os cadáveres, que tão fácil produzem um forte desejo de olhar, e uma fortíssima repulsa para não ver; o cadáver que, inclusive imitado com ordem, simetria e delimitação coloca-nos em uma situação fora de si, que começa nesse ponto onde ainda não se decidiu se olhar ou não.

Temos um desenterramento nolliano e um pedaço de carne morta enfeitada palahniunescaamente, que na enunciação são belos. Temos um Cristo que depois de três dias morto, se levanta; carne temperada que comemos tantas vezes: aquilo que não é belo lá, na realidade referencial, mas que pode ser cá, na imitação artística. Trata-se de tramas que ainda com a feiura e a deformidade “da máscara cômica que não expressa dor”, expressam uma dor que, antes de ser sofrida e evitada, é curtida e procurada ou desqualificada. Por isso pode se afirmar que Aristóteles abre a porta à estetização do que não é belo.

Com o passar dos séculos, os filósofos arriscam mais quando se trata do feio. Plotino até o define como não fizeram Platão nem Aristóteles: “Lo feo es lo que no es dominado por su forma y razón, debido a que la materia no le permite ser completamente moldeada según su forma” (Plotino, 2007, 31). Quando se refere à razão, trata-se da Razão divina que ganha a Alma do Mundo e que vem do Intelecto. Tal ideia da incompatibilidade entre forma e razão poderia estar perto da arte simbólica hegeliana, mas Plotino não está aludindo aqui ao sublime, porque não se trata de uma incompatibilidade aceita pelo espírito (hegeliano de novo) além da forma monstruosa, mas de uma discordância por parte da Alma (plotiniana, das hipóstases). Em Plotino, a feiura não tem possibilidade nenhuma, nem com a arte nem com a Alma, porque esta se afasta do feio, rejeitando-o por não harmonizar com ela e carecer de toda semelhança. Lembrem leitores, que para Plotino a maiorias das Almas

recebe o belo do Intelecto. A Alma recusa o que não é parecido com ela, se afasta do feio e procura estar o tempo todo perto do belo. Além dessa incompatibilidade entre forma e razão, para Plotino o feio está tão perto do mal que parecem a mesma coisa. Para ele, a alma feia está cheia de defeitos, injustiça, e paixões (baixas) do corpo que se degrada e que se apraz nisso. Trata-se de uma alma invadida por uma falsa aparência da beleza, que a tornou corrompida, impura e lotada de “abundante mal” (Plotino, 2007, 40). No entanto, o que acontece no fundo é o mesmo, a alma descende da Unidade que tudo contém, existe para o belo, mas quando a incompatibilidade entre sua forma e a razão divina se consuma, vira feia por causa de tal imensa desarmonia.

Resumindo, com Plotino o feio ganha um conceito estruturado que no final das contas não está tão longe do Platão, mas que o grego não definiu com clareza. Além disso, Plotino junta “oficialmente” o feio com o mal, que Aristóteles nem pensou unir. Finalmente, o feio tem de se rejeitar indubitavelmente para que a alma volte na senda traçada pelas hipóstases.

Não existe nenhuma possibilidade de aceitar obras de arte que contrastem com a beleza. Tal é a negação do feio que é a matéria, onde a forma e a razão divergem, que não há lugar na arte e não é considerada como tal. É preciso lembrar que Plotino é um neoplatônico que ratifica o exílio do feio da obra de arte. A porta aberta por Aristóteles é fechada por Plotino com cadeias e cadeados e com uma complexa Unidade divina que, curiosamente, rejeita desdenhosamente o feio apesar de tudo conter. Será que não contém o feio? Se não, como afirmar que o Uno contém tudo? O feio, e o mal, são tão desprezíveis que carecem de toda possibilidade de integrar esse “todo”?

No entanto, a contundência do conceito estruturado do feio fundamenta-se no que Plotino considera belo. De um lado, o feio não se opõe à Unidade divina, mas esta Unidade está ausente do feio. É por isso que o considero curioso, porque não se explica como aquilo que tudo contém pode estar ausente de um ente quando tudo quanto existe é sua criação. Do outro lado, o belo se baseia em uma ordem atingida pela união de várias partes, cujo resultado é “una simple y armoniosa totalidad” (Plotino, 2007, 31). E como a unidade bela só pode estar composta por partes belas, e como são feias as paixões baixas, a turbação, e a inveja, um par de romances como *Haunted* e *Acenos e Afagos*, que tão facilmente se

adaptam com os defeitos da alma, dificilmente fazem méritos para pertencer à Unidade divina. Preciso dar exemplos? Eu acho que não leitores. Estes romances carecem de qualquer compatibilidade entre forma e razão desde o olhar plotiniano.

O Iluminismo é uma época gritantemente complexa. David Hume concorda com o ditado de *Gosto não se discute*, e a partir disso eu proponho outro: *Gosto não se discute, mas beleza sim*. Hume começa reconhecendo que a beleza não é uma qualidade das coisas, mas que existe no espírito que as contempla, e cada um percebe diferente. Por isso, onde alguém vê deformidade, outro encontra beleza. Duas coisas importantes: Hume está falando de percepção, como fará anos depois Merleau-Ponty, e opõe ao belo o termo “deformidade” antes do que “feiura” (que usará depois).

A deformidade é logo vista como uma transgressão das regras da arte. O importante, nesse olhar, é que se apesar disso a obra ainda agrada “é por alguma outra beleza e não pela transgressão” (Hume, 2004, 375). Significa que as obras de arte que se afastam dos padrões, dos cânones, e ainda produzem prazer, estão sendo avaliadas com regras erradas, e o que se considerou defeito em uma primeira olhada, não é tal. Desse modo, Hume parece próximo do olhar aristotélico quando permite a imitação do repugnante, com a diferença de que neste iluminista a imitação vira percepção, o que faz necessário o treinamento dos órgãos do corpo para atingir uma delicadeza pouco comum. Será possível que só quem alcance essa delicadeza consiga perceber a feiura como beleza? Pode acontecer, mas não é, necessariamente, uma verdade, ao menos para o olhar de Hume, porque o filósofo salienta a diferença entre uma beleza superior e uma inferior – mas isso já foi tema no primeiro capítulo. As transgressões acontecem frequentemente na arte, o que torna impossível nos esquecer da frase de Adorno que tanto tenho ponderado, mas, principalmente são consideradas como tais quando são avaliadas por críticos com essa “delicadeza pouco comum” exposta por Hume. Lembrem, leitores, do caso de apropriação exposto por Arthur Danto sobre a instalação das caixas de *Brillo* que Mike Bidlo fez inspirado em Andy Warhol, cujas caixas de *Brillo* foram feitas a partir das caixas de mercadoria feitas por James Harvey? E lembrem mais: Danto salienta que a arte, hoje, exige uma compreensão teórica e contextual das obras. Tanto beleza quando feiura é uma questão de percepção; dificilmente

a percepção de um especialista de arte clássica será igual a minha quando leio o episódio em que João Imaculado relata fazer sexo com a cabra. E é provável que a feiura que o expert clássico interpreta no intestino saindo do ânus do garoto de “Guts” seja diferente à do expert em arte religiosa e à do leitor-espectador leigo. E onde a maioria deles percebe feiura e talvez uma experiência desprazerosa, em mim começa um prazer corporal que atinge o patamar do prazer reflexivo consolidando minha experiência estética.

No entanto, não é que a avaliação de toda deformidade na arte seja resultado da instauração de novas categorias estéticas e teóricas. Há obras que submetidas a diversos exames obtêm resultados nos quais não existe a experimentação de nenhum prazer. Algumas delas não passam do prazer sensível e, às vezes, nem isso. Para Hume é possível que “Uma grande inferioridade de beleza produz[a] desagrado àqueles familiarizados com a mais alta perfeição: por isso é considerado uma deformidade” (Baumgarten, 2004, 383). Existe a probabilidade de que obras de arte diferentes de *Acenos e Afagos* e *Haunted*, ao serem submetidas a um estudo crítico poiético escatológico como este que eu proponho, não desenvolvam com suficiência as categorias escatológicas e tanto suas estruturas quanto seus discursos literários apresentem deficiências que impossibilitem qualquer instância da experiência estética.

Apesar do exposto por Hume, a feiura continua a ser estudada como oposta à beleza. Hume dá a possibilidade de desqualificar a feiura de obras que produzem algum prazer que pode levar ao que ele chama de beleza superior, mas inclusive assim, o “feio” é somente o oposto do belo. No entanto, seja como for para ele, o feio é já digno de ser avaliado e estudado por aqueles que desenvolveram essa delicadeza pouco comum. No que diz respeito a minha tese, *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, e *Haunted*, de Chuck Palahniuk, consolidam um lugar na feiura e na poiética escatológica.

Uma das primeiras ideias que Baumgarten oferece sobre o que não é belo está relacionada com o disforme e o desfigurado. No entanto, o objetivo da estética é a perfeição do conhecimento sensitivo, a beleza; a imperfeição desse conhecimento lotado de defeitos está no disforme. Ele propõe uma lista dessas imperfeições: brevidade, vulgaridade,

falsidade, obscuridade impenetrável, hesitação dúbia, e inércia (Baumgarten, 1993, 101). Não explica cada termo desses, mas é claro que todos quebram a harmonia da beleza de tal conhecimento sensitivo. Tentando esclarecer as menos obscuras, se brevidade, por exemplo, é brevidade mesmo, os minicontos de hoje, gênero cada vez mais forte na literatura, teriam de ser rejeitados. Se, por vulgaridade, entende aquilo que por pertencer ao vulgo, à classe popular, é grosseiro e baixo, tanto o comportamento de João Imaculado quanto o da maioria dos personagens do retiro de escritores fica nesse grupo. E assim por diante.

Eis a dificuldade de tentar avaliar as obras de arte com teorias fora de seu tempo baseadas em pretensos universais. Tais parâmetros baumgartianos puderam ser funcionais quiçá, para obras na sua época, mas hoje é difícil pretender prolongar uma universalidade que não existe mais, se existiu alguma vez. Alguns “poemas no ônibus”, no sistema de transporte de Porto Alegre, ou manifestações similares em outras cidades e países, que podem ser considerados artísticos, não passariam tal prova, assim também os haicais e algumas obras neobarrocas estariam condenadas a sair do âmbito artístico e literário.

No entanto, segundo Baumgarten há exceções que não devem ser consideradas como defeitos, contanto que se manifestem como fenômeno e sobretudo que não destruam a harmonia do mesmo. Além disso, é importante que tais exceções sejam as mais possivelmente insignificantes e imperceptíveis (Baumgarten, 1993, 102). É de novo a possibilidade de alguma feiura entrar no belo. Baumgarten para na frente da porta aberta por Aristóteles à feiura, para fazer um exame minucioso, e admite casos onde a deformidade é maior que a beleza. Mas o faz para o esteta adquirir consciência das deformidades e estudá-las para serem evitadas no futuro. Será possível considerar que *Acenos e Afagos* e *Haunted*, cumprem a cláusula de “insignificância” apesar de ser tão transgressoras? Será que depois do exercício de admitir os romances ao exame baumgartiano, não se descobre a harmonia de suas tramas, a solidez de suas estruturas e a contundência do seu discurso literário? Será que tal exame dos romances não torna evidente a coerência com que as categorias escatológicas foram construídas? Será que toda possibilidade desses romances participarem no perfeito conhecimento sensitivo baumgartiano está fechada? É como se “tal

porta” fosse um brinquedo com que os filósofos jogam: abrem, fecham, abrem de novo, entreabrem...

Poderia se levantar a hipótese de que uma parte importante da arte de nossos dias não poderia ser compreendida por aqueles filósofos que construíram teorias fundamentais para a evolução do estético. Sem eles a complexidade de fazer esta tese seria outra; a possibilidade de estudar o feio poderia não existir ou ser total; por isso ficar somente com suas ideias seria um erro grave, mas não levá-las em conta também.

O feio é definitivamente O Patinho Feio na estética, quando o juízo de gosto e o subjetivo universal entram em cena com a proposta estética de Immanuel Kant. As vezes em que faz alusão ao feio são tão poucas que seria fácil excluí-lo do meu estudo sobre a feiura. Mas não farei tal. Em *Critica do Juízo* Kant afirma que “mediante a faculdade de gosto é possível ajuizar o belo, que advém da faculdade de imaginação e do sentimento de prazer ou desprazer” (1995, 58). Quando alude ao prazer, lembrem leitores, trata-se de um prazer sensível que visa o gosto particular determinado “somente” pelo agradável, e de um prazer inteligível atingido pelo juízo desinteressado que determina o belo a partir daquele subjetivo universal. O importante aqui é o relacionado com o desprazer. Que o prazer individual seja considerado inferior ao prazer inteligível, não tira dele sua qualidade prazerosa. Kant não relaciona o prazer sensível com o desprazer, o que significa que não são sinônimos.

Outro ponto importante nessa breve citação é que no ajuizamento do belo é possível experimentar prazer ou desprazer, mas se este último estiver relacionado com o desagradável, o desgosto, o desagrado, a aversão e a repugnância, significaria que o belo pode levar a experiências que normalmente são produzidas pelo feio. Porque parece claro que é “o gosto de reflexão que profere juízos estéticos sobre um objeto com respeito à relação de sua representação com o sentimento de prazer e desprazer” (58). Tanto o prazer quanto o desprazer são possíveis através do exame feito através da reflexão, mas se o resultado é a experimentação do desprazer, significa que a beleza pode produzir sensações similares às produzidas pelo feio. Será que dentro desse ajuizamento reflexivo belo e feio não são opostos? Por que a feiura parece não ser acolhida pela teoria estética kantiana?

Será que a experimentação do desprazer, do desagradável e repugnante poderia ser considerada mais uma forma da beleza?

A maior proximidade de Kant à feiura é feita sem aludir ao feio em si, e está relacionada com o sublime. Dentro das cinco etapas que permitem experimentar o sublime kantiano, salientadas por Eugenio Trías, as duas primeiras se relacionam com o feio sob várias perspectivas. A primeira é a “Apreensão de alguma coisa grandiosa que sugere a ideia do informe, o indefinido, o caótico e ilimitado” (2006, 39). Todas essas características quebram a ideia clássica de harmonia, ordem e proporção. E a segunda consiste na “experimentação de um sentimento de dor, angústia ou temor” (39), que são emoções relacionadas com o desprazer. Tem quem gosta da dor e a procure; há quem assista filmes de horror e seriados de zombies, por exemplo, para sentir medo; quantos gostam de experimentar angústia com romances onde os personagens cortam os dedos, ou o pênis; ou são batidos na rua, enterrados vivos, ressuscitados e de novo enterrados, em uma aparente morte que parece ser o começo da vida!

O fato de Kant se referir tão pouco ao feio faz com que a maior oposição que o belo encontra seja o sublime. A experimentação de tal emoção surge “Nas demonstrações da violência da natureza [onde o homem inculto] verá puro sofrimento, perigo e privação que envolveria o homem que fosse banido para lá” (Kant, 1995, 122). Quer dizer que o sublime surge de elementos considerados feios, violentos e perigosos. O que Kant chama de homem inculto é aquele que terá maior dificuldade na hora de experimentar o sublime, porque toda aquela feiura pode não ser transformada pela razão para passar do medo ao prazer incomensurável do sublime. O importante é salientar que se este filósofo prussiano não fez referência direta ao feio, o fez ao sublime que nasce em fenômenos naturais assustadores muitas vezes catalogados como feios. A feiura tão aparentemente aborrecida pela estética entrou nela sem autorização, é como furar a fila muitas vezes para assistir e experimentar uma e outra vez, aquele prazer que nos produz algo que achávamos não gostar.

E se para Kant o que não é belo é o Patinho Feio, para Freidrich Hegel é o João e o Pé de Feijão. Porque do monstruoso, enorme e abstrato nasce uma das primeiras

manifestações artísticas que nasce do que não é belo e cresce até o infinito do informe. Na análise hegeliana das três modalidades da arte, a primeira delas, a arte simbólica, vai se fundamentar em algo oposto à beleza. O que ele considera a forma verdadeira, que contém o belo artístico, precisa da adequada correspondência entre a ideia e a forma, porque é a única maneira da obra de arte exprimir o conteúdo. A beleza verdadeira é concreta só dessa forma. Quando não atinge tal perfeição, a obra permanece em um estado abstrato que ainda assim existe.

Em “Além do abstrato e do concreto”, no primeiro capítulo, dou três exemplos de arte simbólica: a deusa hindu Kali, representada com vários braços e a língua de fora; o deus japonês Raijin, demônio com chifres, colmilhos afiados e garras nos pés e nas mãos, que toca um tambor no céu para fazer os trovões; e o egípcio Hórus, com corpo humano, cabeça de falcão e um olho esmagado. São monstros disformes, cujas representações artísticas não conseguem adequar a ideia à forma; ficam com um conteúdo abstrato que não se corresponde com a unidade e a beleza verdadeira do concreto. A arte simbólica consiste, portanto, em uma ideia indefinida, infinita que ultrapassa todo limite conhecido pelos seres humanos. No entanto, se apropria de uma forma que ainda assim não consegue expressar um conteúdo verdadeiro. A arte simbólica ao não poder corresponder com o belo, ultrapassa violentamente a ideia do belo. No entanto, para Hegel, o oposto do belo também não é o feio, por isso o abstrato, deforme e inadequado da arte simbólica não é feio, mas sublime.

Com relação ao sublime, encontro aqui uma semelhança entre Hegel e Kant: uma obra de arte que carece das características para atingir o belo, na perspectiva clássica, seria julgada como feia. Mas quando tal monstruosidade desfigurada e grotesca consegue levar os seres humanos à experimentação, no espírito absoluto, de uma sensação que ultrapassa o belo, está-se em contato com uma arte imperfeita que mesmo assim está no campo estético.

Não há nenhuma feiura nessa arte. É como se tal ideia da ausência do belo não existisse, não por negação como parecia ser o caso de Platão, mas por considerar que aquilo que não é belo, pode engendrar sensações prazerosas estéticas. Além disso, essas obras de arte, sem ser belas, estão mais perto da beleza artística do que da natural, porque seguem

sendo um produto do espírito e é neste sentido que se tornam superiores à natureza, “Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza” (Hegel, 1988, 3).

Dentro das categorias escatológicas do segundo capítulo e na análise poiética do terceiro nunca me referi aos personagens de *Haunted*, de Chuck Palahniuk, e *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, como monstros. Não será este o momento de introduzir esta categoria no meu estudo, mas serve para observar o sublime hegeliano. Trata-se de seres humanos complexos como a maioria, em contextos culturais facilmente parecidos aos que habitamos vocês, leitores, e eu. Influenciados por situações similares e em condições semelhantes, com a diferença de que eles começam a corromper suas formas físicas manifestando atitudes latentes em todos. Esses personagens se revelam ante as condições e convenções dessa “normalidade” cada vez mais questionada, mas ainda vigente. Por isso, sob o viés da “imoralidade” e com atitudes “perversas”, vão desfigurando, deformando ou reformando seus corpos desde uma perspectiva que não é somente física, mas psicológica. Tais transgressões dos corpos é, no final das contas, uma “monstrização” que é inclusive ideológica. Fartos, por exemplo, das convenções da beleza imposta pela moda e pela publicidade, decidem se automutilar para conseguir uma maior atenção se algum dia decidirem sair do frustrado retiro para escritores. Com João Imaculado passa algo parecido, ele decide virar mulher e tem consciência de que seu corpo, ao se transformar, poderia ir a parar ao circo e aparecer como a mulher barbuda.

Trata-se de tal violência que, sob o sublime schilleriano, tira a dignidade do ser humano e na junção da dor e do júbilo se experimenta o sublime. E é ainda um sublime onde a forma não consegue exprimir cabalmente a ideia, o conteúdo. O conteúdo desses seres humanos monstruosos está em uma forma que não corresponde à ideia, e mesmo depois da transgressão parece não atingir a forma concreta ideal para si. Poder considerar estético o sublime na arte é sumamente favorável para a experiência estética a partir da poiética escatológica.

Quantos de vocês, leitores, pularam desde o final de “Negação da natureza, da empiria e do cânone”, em “Crise da beleza”, a este ponto; quantos de vocês leram todas as

páginas que separam estes dois extremos? Porque de fato, é Theodor Adorno o filósofo presente na minha tese que cria uma breve teoria sobre a feiura. Em *Teoria Estética*, diz com clareza que “É um lugar comum afirmar que a arte não se deixa absorver no conceito de belo mas que, para o realizar, precisa do feio como sua negação” (2008, 77). Já enunciei antes que para ele o belo nasce do feio; não é somente isso, para o belo existir precisa do feio, mesmo que afastado. Além disso, muito coerente com sua estética da negação, o feio ao se opor ao belo, o nega. O feio não consiste somente em ter características contrárias ao belo, fundamentadas em uma dissonância que parece ser a base sobre a qual julga tanto a estética quanto a ingenuidade (77). Adorno prefere não ignorar a categoria do feio no contexto leigo. Críticos, artistas e filósofos avaliam as obras de arte e, depois do exame, determinam sua beleza ou sua feiura. Mas aqueles que ele chama de ingênuos também emitem seus juízos sobre o feio.

Nesse trecho da “Categoria do feio”, na *Teoria Estética*, Adorno dá como exemplos de artistas com tendência ao feio, Arthur Rimbaud e Gottfried Benn, com seu horror anatômico; Samuel Beckett e o fisicamente repugnante; e Charles Baudelaire, com a decadência. No entanto, reconhece que muito antes esculturas e pinturas de sátiros e demônios, por exemplo, já eram considerados constituintes das artes. Ante a existência do feio na arte, a lei formal que pretendia determinar somente o belo vira impotente (Adorno, 2008, 78). Se tais regras não conseguem interditar a presença do feio, se não são suficientes para avaliar e julgar belo e feio, vão perdendo a importância para ser consideradas como determinantes no cânone estético. A autonomia que Adorno dá ao feio é tal que lhe assigna um status de cânone, mesmo que seja um cânone de interditos. Quer dizer que o feio está composto por umas regras que é preciso rejeitar para não cair nele (77). Mas quando se compreende que é inevitável, tais preceitos devem se focar em outro ponto. Trata-se assim, de uma série de normas que não busca mais evitar as violações às regras gerais, mas impedir a vulneração da coerência que inclusive o feio deve ter.

Como negação do belo que é o feio, a possibilidade de que exista uma mistura entre eles sempre está latente. De um lado, “Nada do que se supõe simplesmente feio existe que não possa, pelo seu valor posicional na obra [...] rejeitar a sua fealdade” (79). Infere-se que se aquele cânone do feio é respeitado e a coerência entre as partes da obra se conserva, tal

feiura adquire um valor estético tal que passa a ser considerado belo. Eis a beleza nascendo do feio. Do outro lado, está a feiura passando por belo, “Na história da arte, a dialéctica do feio absorve também a categoria do belo em si; o kitsch e, sob este aspecto, o belo enquanto feio, interdito em nome do próprio belo que ele outrora foi e a que agora se contrapõe em virtude da ausência do seu contrário” (80). É sabido que o kitsch é considerado como uma arte que não é arte. Nele só é possível o belo, mas trata-se de uma beleza desconsiderada como tal pelos críticos. Esta ideia de Adorno é importante porque, o que há para se opor ou ser a negação do kitsch? Se o kitsch é o feio passando por belo, como encontrar algo que o negue? O belo passando por feio? Mas, sabemos que a complexidade do feio e do belo, e do feio considerado belo é tal que precisaríamos de uma análise bem mais rigorosa, mas esta tese não é o lugar para isso.

Aparentemente, “O conceito de feio poderia em todos os momentos ter surgido no afastamento da arte da sua fase arcaica: assinala o seu retorno permanente [...] em que a arte participa” (Adorno, 2008, 79). Muitas das obras consideradas kitsch são feitas com ideais antigos da beleza, que pela reprodução e a ideologia não atingem o patamar do belo. Mas no fundo, a intenção consiste em retomar princípios anteriores da arte, arcaicos até, cujo resultado a crítica desqualifica. Adorno considera como romantismo tardio achar mais elevadas e mais puras as primeiras obras de arte; no entanto, “o que aparece como feio se relaciona de algum modo com a arte arcaica”: não é outra coisa que a confirmação de que além das teorias rígidas sobre o belo, apagar seu oposto, ou sua negação, foi tão quimérico quanto feio, belo e fantasioso é a quimera mesma.

E se nessa arte arcaica está sua origem, seu aspecto social vai se descobrir quando os camponeses foram representados artisticamente. “O motivo [dessa] admissão do feio foi antifeudal” (81). Há nisso um fundo de classes sociais que é estudado também por Bakhtin desde o grotesco, embora Adorno não pareça percebê-lo, “O oprimido, que deseja a revolução, é vulgar, segundo as normas da bela vida da sociedade feia, desfigurado pelo ressentimento, carrega todos os estigmas da degradação sob o fardo do trabalho servil, sobretudo corporal” (81). Com esta ideia até parece que o filósofo alemão leu o crítico russo. É só lembrar, leitores, que, para Bakhtin, a degradação é importante no grotesco cujo surgimento ele atribui à classe popular. Adorno instala o feio no *Lumpenproletariat*, no

proletário, a classe baixa²⁴. No entanto, a diferença está em que Adorno toma outro caminho e afirma que o veredicto estético do feio está baseado na equivalência entre o feio e a expressão do sofrimento e seu constante desprezo (82).

O feio que surge na arte arcaica e se apoia no sofrimento da classe baixa é capital na existência do belo. No entanto, há muito tempo saiu dos bairros pobres e se instalou em diversos lugares da cidade. *Haunted* e *Acenos e Afagos* não apresentam personagens pobres, populares sim, mas segundo as descrições nenhum deles leva uma vida miserável. João Imaculado, na verdade, não nos conta a que dedica sua vida, mas é proprietário de uma casa e de uma parcela no campo que dá algum dinheiro. Trabalhou em várias ocupações no decurso de sua vida, e teve uma vida aparentemente normal. Seu amante é um engenheiro que viaja com regularidade. Logo sabemos que comercializa ecstasy e que leva uma vida boa. Somente quando fogem pela segunda vez, vão para uma choça no mato. As condições são terríveis e, nesse momento, a precariedade se instala nas suas vidas. No entanto, e apesar da morte do engenheiro, tal estado só é crítico quando João foge com o segurança: experimenta fome, sede, cansaço e não tem como solucionar sua situação. O declínio de sua vida acontece nessa choça. Não só a própria morte e a do engenheiro acontecem nesse lugar, mas é aí que se apresenta a maior alteração de seu estado mental: o filho que vira besta selvagem, o calor extremo, a falta de alimentos, a impossibilidade de ir embora para outro lugar, os bichinhos na sua vagina em formação, a morte... No momento em que as boas condições econômicas com que vivia terminam, aparece a ruína acompanhada pelo desamor, a saudade, e a solidão. Não obstante, não há nunca uma verdadeira desesperança: é como se João fosse um deus que tudo pode fazer.

²⁴ Impossível leitores não relacionar estas ideias de Adorno e Bakhtin com Nietzsche e o conceito do bom e o mau. Como expus em “O imoral ou do corpo ferido: *Haunted*”, no terceiro capítulo, o mal foi relacionado com o que fazia e era a classe baixa. Todo quanto a classe dominante não era pertencente ao mal. Adorno não relacionou ainda o feio com o mal, mas tal opressão, vulgaridade, ressentimento e degradação podem se relacionar com o mal desde o olhar tanto burguês quanto proletário. Para o burguês as tentativas revolucionárias são vistas como más; para o proletário a opressão é considerada má.

Como vemos, praticamente no decurso da história da arte, obras plásticas, performáticas, teatrais e literárias têm representado o feio e o escatológico, apesar dos cânones se importarem sobretudo pela beleza. No entanto, “A arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar com a sua existência [...] mas para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem [...]” (Adorno, 2008, 82). Me ocorrem várias ideias sobre a anterior citação. Não duvido que a arte termine por adotar o que foi desterrado por se negar a reproduzir os parâmetros da beleza, mas considero essa possibilidade uma verdade relativa, pois não se pode dizer que a inclusão não leve a uma interação entre as duas categorias. Nesse sentido, se a arte acolhe, inclusive a contragosto, o feio, está integrando-o e permitindo-lhe atingir um caráter estético. Discordo também com a ideia de não atenuar nele sua feiura. Quando o feio ingressou no museu, a estética deslocou as características que faziam do feio a negação do belo, e se erigiu com uma nova beleza, ideia que logo discutirei. E, leitores, para terminar a análise da anterior citação de Adorno, não será que nesse processo nada simples em que o feio se torna belo, não há certa reconciliação com sua existência? Se reconciliar nesse caso significa restabelecer as boas relações entre, ao menos, arte e feiura, e com a aceitação que cada vez mais a arte e a estética permitem ao feio, considero que tal reconciliação está acontecendo.

Seja como for, filho bastardo legitimado depois, o feio nas artes denuncia esse mundo mesquinho que o cria e que os artistas reproduzem à sua imagem e semelhança. Contudo, sob o olhar merleaupontiano, tal representação nunca seria fidedigna por ser percebida pela sensibilidade corporal e o olho do artista. *Uma carniça*, de Charles Baudelaire dificilmente será a carniça de cão que vocês ou eu olhamos com prazer ou desprazer no parque da Redenção. Outra pessoa pode ver no cachorro morto, o cachorro morto; mas o que Baudelaire viu, foi apresentado na arte como um poema que trata o feio tal como se apresentou a ele, e como o feio prazeroso que se torna belo para tantos outros.

Finalmente,

As teorias dos invariantes tendem à censura da decadência. A sua antítese deve ser justamente a natureza, por ela é responsável o que para a ideologia se chama decadência. A

arte não tem de se defender contra a censura de degenerescência; ao defrontar tal censura, recusa-se a aceitar o infame curso do mundo como natureza inamovível (Adorno, 2008, 82-83).

Em mundos em permanente crise como o da arte, sempre haverá pessoas com vontade de conservar o passado. Eis a razão de encontrar tão facilmente críticas desqualificadoras das obras de arte contemporâneas. Desde “Crise do belo” saliento aquilo que não é segredo para ninguém. Só para lembrar: o desprezo ao perambular do enxuto Dom Quixote, de Miguel de Cervantes; as manchas imperfeitas de *Impression, soleil levant*, de Claude Monet; as fotografias “pornô”, de Robert Mapplethorpe. Para aqueles conservadores, invariables como os chama Adorno, a censura ao feio e ao escatológico persiste, em uma tentativa de rejeitar a natureza que inspira os artistas. E ainda que a arte não tenha de se defender, sempre há críticos e teóricos dispostos a olhar as obras novas com olhares sérios mesmo, mas com a vontade suficiente para fazer questionamentos das formas que dão ao *Piss Christ*, de Andres Serrano, ao *Orgien Mysterien Theater*, de Herman Nitsch, a *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, e a *Haunted*, de Chuck Palahniuk, por exemplo, um caráter estético e resgatam nas suas feiuras os fundamentos poéticos que os confirmam como obras de arte.

4.2.2. Do feio à feiura

Não há uma verdadeira diferença conceitual entre o belo e o feio, é só gramatical. O feio e seu equivalente em várias línguas, é um adjetivo, mas que segundo sua função na frase e segundo a intenção pode ser advérbio ou substantivo. Feiura é o substantivo. Acontece o mesmo com o belo e a beleza como elaborei no primeiro capítulo. No decurso dos quatro capítulos desta tese usei muitas vezes, tanto o substantivo quanto o adjetivo. Feio é um conceito abstrato, vigente no campo das artes, mas feiura não é da ordem do conceito, é apenas um substantivo comum.

Há três manifestações do feio mencionadas por Umberto Eco em História da Feiúra: feio em si, feio formal e feio artístico. O feio em si, é exemplificado por Eco mediante “um excremento, uma carcaça em decomposição, um ser coberto de chagas emanando um

cheiro nauseabundo” (2007, 19). Todos estes exemplos estão relacionados com o corpo e, entre tantas possibilidades, com o corpo grotesco de Bakhtin. “El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción y él mismo construye otro cuerpo” (2003, 285). Na perspectiva de Bakhtin, o excremento é outro corpo produzido pelo corpo. A carcaça é o corpo mesmo se decompondo, produzindo outros corpos como miasmas, fedores, bactérias se reproduzindo como nunca antes nesse corpo: vermes... E, finalmente, as emanações purulentas nas chagas de alguma pessoa. O feio em si, normalmente produz abjeção e nojo.

Não significa que todo feio em si seja produzido pelo corpo, mas todos são corpos. Quanta abjeção e nojo produzem os filhotes de rato que nem esperavam ser olhados naquele buraco da calçada que tanta curiosidade nos produziu em “Olhar ou não olhar, eis a questão”, no segundo capítulo! O feio não consiste, necessariamente, em uma excreção ou secreção. O feio em si não é, necessariamente, feio. Uma barata produz abjeção em fulano, nojo em sicrano e estranhamento em beltrano. Mas é realmente feia a barata? Eu que as odeio e produzem abjeção em mim e ainda, às vezes, estranhamento, vi uma vez, na fazenda dos avós, uma barata entre marrom, preto e verde, quieta sobre uma rocha. Não acreditava que alguma vez eu pudesse considerar bonita uma barata, mas essa era. Enquanto as aranhas produzem abjeção e nojo em um número importante de pessoas, o aracnólogo vê nelas beleza. É um ponto desses onde o relativismo joga um papel crucial. O importante é compreender que o feio em si, se compõe de elementos cuja forma e caráter não tiveram nenhuma alteração, ou se aconteceu, foi natural. O excremento é percebido como feio por muitas pessoas, mas em si, é uma excreta e só isso. A carniça e as chagas purulentas fazem parte de uma transformação: a natural transformação da decomposição da matéria neste caso.

O feio formal apresenta um “desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo” (Eco, 2007, 19). Como seu nome indica está diretamente relacionado com a forma. E como evidencia a breve descrição de Eco, está vinculado com a desarmonia orgânica. Significa que o feio formal está vinculado com a transgressão da norma e com o grotesco de simetrias transgredidas. Há tantos exemplos que presenciamos com frequência nas ruas... No entanto, quando se trata de pessoas, há diferenças importantes nessa desarmonia

orgânica. É difícil considerar iguais a desarmonia de um corpo com toda a pele tatuada, alargadores de orelhas nos lóbulos e piercings nos lábios, nas sobrancelhas e mamilos, digamos, a do corpo de uma transexual submetida a diversas cirurgias e a do corpo de um indivíduo que ficou desfigurado após de um acidente. Nos três casos estou me referindo a desequilíbrios orgânicos entre as partes de um todo. Maria José Cristerna é uma mulher mexicana com muitas modificações corporais: tatuagens no corpo e na maioria do rosto, dreadlocks no cabelo vermelho, chifres inseridos entre a pele e os músculos do crânio, piercings nas sobrancelhas, maça do rosto, septo nasal e lábios, grandes alargadores nos lóbulos das orelhas e dentes afiados. Bianca Freire é uma travesti brasileira com próteses de silicone nos seios e alguma cirurgia do nariz. Tem um corpo feminino que coincide com a beleza estipulada pelas casas de moda e pela mídia, obtido com exercício físico e hormônios. O desequilíbrio orgânico de Cristerna é diferente do de Freire porque enquanto a mexicana deforma seu corpo desafiando o cânone da beleza corporal “normal” feminina, a brasileira deforma sua forma masculina para atingir uma feminina dentro dos parâmetros contemporâneos.

Existem outros casos onde as deformações corporais acontecem por causas naturais ou acidentais. Nick Vujicic é um australiano que nasceu com tetra-amelia, uma síndrome que consiste na carência das quatro extremidades. Carlos Sosa Rodríguez perdeu a metade superior da cabeça em um acidente automobilístico. Ver as imagens desses dois homens impressiona e tal desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo é evidente. A diferença com relação aos casos de Cristerna e Freire está no fato de que tirar a categoria de feio dos corpos carentes de alguma parte apresenta maior dificuldade. O exemplo dado por Eco em *História da Feiura* é o de “alguém com a boca desdentada”, onde o feio formal está mais do lado acidental do que natural, e ainda que cause menos impressão tem em comum com os quatro exemplos anteriores o fato de que esta manifestação do feio com frequência produz o estranho, mais do que abjeção ou nojo. María Cristerna, Bianca Freire, Nick Vujicic e Carlos Sosa, mais facilmente produzem estranheza que abjeção ou nojo²⁵.

²⁵ Sem levar em conta os contextos em que estas personalidades se desenvolvem, María Cristerna é tatuadora profissional; Bianca Freire, modelo e atriz pornô; Nick Vujicic é um orador motivacional; Sobre Carlos Sosa não há muita informação. A quantidade de fanáticos que, sobretudo os três primeiros indivíduos, têm

A terceira manifestação do feio é a artística, a representação do feio nas artes. Em um primeiro momento Eco a relaciona só com o feio formal, mas logo explica que os artistas já trabalharam também com o feio em si. O feio artístico está na capacidade de produzir no espectador abjeção, nojo, e o estranhamento. O “inconveniente” desta manifestação do feio, é que Aristóteles disse que a imitação bela de coisas repugnantes pode produzir prazer; e Adorno o ratifica ao salientar que quando o feio chega à representação perde tal qualidade para se tornar belo. Os dois olhares destes filósofos parecem obrigar a arte a expor somente a beleza, o que significaria que o prazer estético está restrito ao belo. *Acenos e Afagos* e *Haunted*, são exemplos indubitáveis onde o feio artístico representa o feio em si e o feio formal. Em “The Nightmare Box. A story by Mrs. Clark”, em *Haunted*, sabemos que depois de olhar pelo olho diminuto de um artefato esquisito, um garoto perde toda vontade de viver, só fica rindo sem falar nem fazer nada,

You go visit this kid, and he sits on his bed all day, cockroaches crawling in and out of his clothes, his pant legs and shirt collar. Each fingernail and toenail is grown long and yellow as a pencil.

You ask him anything: How he’s doing? Is he eating? What did he see? And the kid still only laughs. Cockroaches moving around, lumps inside his shirt. His head circled with houseflies (Palahniuk, 2006, 215).

Nessa passagem, assistimos às duas manifestações do feio: o feio em si, com as baratas caminhando entre a pele e a roupa do garoto, ou entrando e saindo da sua calça, e as moscas voando sobre sua cabeça. E há presença do feio formal, nas unhas dos pés e das mãos longas e amarelas como um lápis. A imagem desse feio em si produz abjeção e nojo: imaginem, leitores, baratas caminhando entre vocês e suas roupas! Mas, nesse caso, o estranho se apresenta porque não é comum ver um garoto quieto sem se mexer enquanto estes insetos percorrem seu corpo; eu vejo uma barata e sou mais temerário, tento, amedrontado, amedrontá-la! Com o caso do feio formal acontece parecido. Se normalmente produz estranheza, como produziram unhas de pés e mãos longas como lápis, aqui é fácil experimentar nojo porque unhas assim longas contêm mais sujeiras do que o habitual. O

hoje nas redes sociais é surpreendente. No Facebook, Cristerna tem mais de 40.200 “Likes”; Bianca Freire está perto dos 10.000 e Nick Vujicic passa dos 2.300.000.

feito artístico em *Haunted*, não somente representa o feio em si e o feio formal, mas demonstra o que Eco não diz claramente em *História da Feiúra*: como um pode conter o outro e o outro pode conter o um, sem que se transformem na mesma coisa.

Os dois romances como feio artístico apresentam as duas primeiras manifestações do feio. Além disso, já demostrei no terceiro capítulo que as categorias basilares escatológicas estão presentes nos dois textos, mas a maior divergência entre eles é que o escatológico de *Acenos e Afagos* está mais do lado do feio em si, e *Haunted*, do feio formal. Repito, as duas manifestações do feio estão presentes em cada romance, mas o feio em si “se compõe de elementos cuja forma e caráter não tiveram nenhuma alteração, ou se aconteceu foi natural”. Muitos dos acontecimentos na narração de João Imaculado são nojentos, mas é preciso ver que este personagem é assim, é um ser humano particular, desregrado, pós-humano no sentido de que sua moral é outra além do que a maioria de nós, eu acho, considera viável. É um sujeito ressuscitado que anula todo limite na busca de um desejo e de uma gratificação. É quase um ser em estado bruto, para quem não existe nenhuma norma de sociabilidade. Por isso tem sexo com quem quer e não se importa com a dor própria nem alheia. Faz muitas coisas nojentas, mas é um indivíduo assim por natureza. Além disso, sua metamorfose é “natural”: ele só vai se transformando em mulher. O romance possui todas as características de um escatológico fundamentado no feio em si, não obstante contenha o feio formal.

Mas com *Haunted*, acontece diferente. O romance contém o feio em si, mas a maioria do escatológico se erige sobre o feio formal vinculado com a desarmonia orgânica conseguida pela transgressão da norma e da simetria, que no caso deste romance é voluntária. Enquanto João Imaculado vive a maioria de sua vida desse jeito, os escritores amadores precisam de um detonante para explorar sua atrocidade. Tudo que podemos saber deles antes da convivência no retiro de escritores é por meio dos contos. Lá estão os primeiros comportamentos ruins e atrozes manifestos daquilo que não apresentam ao mundo o tempo todo. Mas qualquer comportamento malévolo recalcado, se faz manifesto quando se reúnem todos na casa do senhor Witthier. A desarmonia orgânica neles não é natural, rompem toda simetria por vontade própria, e só no isolamento perdem as

qualidades que faziam deles seres regulares e regulados. Em concordância com isso, o escatológico em *Haunted* se fundamenta no feio formal, não obstante contenha o feio em si.

O feio formal acolhe uma categoria que eu não quis trabalhar até este momento: os monstros. Não dei ênfase nessa categoria porque não considero que a monstruosidade seja uma categoria da estética escatológica, mas do feio. Além disso, sobre a figura do monstro humano na obra de Palahniuk há vários estudos. Os monstros podem produzir estranheza, abjeção, mas não necessariamente nojo. Umberto Eco dedica um capítulo inteiro a esse tema e os mostra como seres fantásticos, muitos deles relacionados com a figura humana, mas com a animal também. Toma exemplos de vários livros que apresentam descrições de prodígios e monstros. É o caso da *História Natural*, de Plínio, século I; o *Livro dos prodígios*, de Giulio Ossequente, século IV; e o *Romance de Alexandre*, do século XII, mas que retoma fontes do século III. E apresenta também fragmentos onde William Shakespeare, Jonathan Swift, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle fazem referências a monstros. Eco destaca que os monstros descritos nos livros da Idade Média puderam contribuir para a definição da estética hispérica. A partir da música, se observam uns parâmetros que vão se generalizar para outras artes e contemplam a desmesura: não mais proporção nem medida, o que permitia o gigantesco e a “cacofonia”. É em geral uma estética que salienta a obscuridade que a Europa vivia entre os séculos VII e X (Eco, 2007, 111). Várias das descrições feitas, inclusive do século XVIII, apresentam criaturas enormes, desproporcionadas e com misturas grotescas de homens e animais, e de diversos animais. O inventário é abundante. Eco destaca que a percepção deles, por exemplo, por Agostinho, faz com que sua feiura não seja mais considerada como tal, mas como belos enquanto criaturas de Deus (114).

Eric White em “Once They were Men, now They’re Land Crabs: Monstrous Becomings in Evolution Cinema”, último capítulo de *Posthuman Bodies*, apresenta os monstros como pós-humanos. Neste texto, White expõe que as ideias sobre os monstros se relacionavam com seres fantásticos mitológicos ou entes vindos do além, emissários de outros mundos ou do futuro e, normalmente, com formas maiores ou muito diferentes dos seres humanos.

Seus corpos estão além da noção da unidade orgânica humana (Halberstam, Livingston, 1995, p. 244), nada mais perto do feio formal exposto anteriormente.

A evolução do monstro o aproxima cada vez mais do ser humano. No sétimo capítulo de *Body Works*, Peter Brooks se pergunta “What is a Monster?”, e para responder se baseia em Frankenstein. A criação do Dr. Frankenstein sempre é chamada de Monstro por Brooks, com maiúscula, e chama a atenção sobre algumas das características que o constituem. Para Brooks, a ideia do monstro está relacionada com a forma humana. Primeiro, porque o monstro, do latim monstro, “indicar” ou “mostrar”, existe para ser olhado (Brooks, 1993, 199). Vemos nele algo que produz receio e, às vezes, por mais que tentemos ignorá-lo, nosso olhar cai de novo nele, e é mais forte que qualquer vontade. Quantos homens caíram vítimas do olhar da Medusa, quantas pessoas rejeitaram a criatura de Frankenstein só pelo olhar?

Quando a figura do monstro começa a se relacionar tão intimamente com os seres humanos se confirma a transgressão, não só dos parâmetros físicos, mas dos mentais e comportamentais; por isso, a bestialidade é uma característica de fácil inferência. Este tipo de monstro ainda produz medo e, como expressão do feio formal que é, permite experimentar estranhamento.

Para Brooks é importante salientar que muitos monstros carecerem ou tem dificuldade na comunicação por meio da linguagem (1993, 201). O Monstro, no romance de Mary Shelley, ao se saber uma anomalia menos que humana, apreende a falar e ler porque acha que isso fará dele menos monstro. Sua desconcertante verdade, bem sabemos, é outra, e sua monstrosidade não termina nem diminui com o domínio da linguagem; sua bestialidade não decresce ainda que tenha consciência disso. Os monstros contemporâneos que enchem as telas dos televisores e nos cinemas nos nossos dias são exemplo disso. Os zumbis e os lobisomens não tem a capacidade de falar. O lobisomem pode enquanto for humano, mas tão logo vira monstro, perde essa capacidade.

Brooks afirma “The Monster is, so to speak, postnatural and precultural” (217). É o caso de Frankenstein, mas pareceria que os monstros clássicos somente existissem per se. No entanto, são pós-naturais enquanto é a imaginação humana que os cria, por isso, no final das contas, são alheios à natureza e não criados por ela. E são pré-culturais porque quebram

os parâmetros culturais éticos e religiosos, pois existe a profanação do corpo do ser humano e recebe vida de forma não natural: a vida não é mais privilégio de Deus.

Os monstros são uma consequência da curiosidade humana que não pode ser localizada em ponto nenhum dos esquemas taxonômicos (218). São corpos que não podem ser compreendidos nem organizados pela natureza: estão além dela. Se for verdade que, na realidade, estas construções fantásticas não existem do jeito com que são descritos nos exemplos apresentados por Eco, no momento em que obtém vida e forma por meio da linguagem, nunca mais poderão ser eliminados do imaginário cultural (218). É a típica piada que acontece quando alguém diz “não imagine uma casa vermelha”; que os monstros não passem ao seu lado quando caminham, não impede vocês, leitores, de imaginá-los.

No entanto, o tratamento do monstro no cinema já produziu a reviravolta que, em vários casos, tirou deles a feiura. Baseados na literatura, por exemplo, o vampiro começa sendo um ser desprezível, desapiedado e incapaz de experimentar sentimentos bons. O *Nosferatu* de F. W. Murnau, de 1922, é de fato muito feio fisicamente: cabeça longa, orelhas grandes, pálido e careca. Braços longos com unhas longas (e amarelas “como lápis”) e, além disso, corcunda. O vampiro em *Dracula*, 1931, filme dirigido por Tod Browning, interpretado por Bela Lugosi, não é feio fisicamente, mas seu comportamento e seu olhar fazem dele ainda um sujeito feio. Christopher Lee interpretou vários filmes de Drácula, seu nível de maldade piora sua feiura acompanhada das cores nas telas dos cinemas: o vermelho dos seus olhos e do sangue que sugava. Mas é em 1979, em *Dracula*, dirigido por John Badham, e interpretado por Frank Langella, que o vampiro é, por fim, um sujeito sexual. A atração que *Nosferatu* apresentava, passa pela sensualidade de uma mirada encantadora e chega ao peito nu de um conde Drácula que, pela primeira vez na história dos vampiros, copula com suas vítimas, mas ainda sem se apaixonar. Em 1992, Gary Oldman interpreta o conde apaixonado que Francis Ford Coppola leva às telas dos cinemas. Não obstante, ainda esse Drácula pode ser feio e é um homem velho, enrugado, uma besta peluda e uma mistura grotesca entre homem e morcego. Brad Pitt interpreta Louis de Pointe du Lac, e Tom Cruise a Lestat de Lioncourt, em *Interview with the Vampire*, dirigida por Neil Jordan em 1994. Trata-se de vampiros formosos e encantadores, mas ainda têm a capacidade de se desfigurar sem perder a forma humana. Mas em 2008 chega aos cinemas o primeiro filme da saga

Twilight, dirigido por Catherine Hardwicke, onde o vampiro principal é interpretado por Robert Pattison. Com esse filme a feiura do vampiro praticamente desaparece. Não só se trata de um homem bonito, mas sedutor, atribulado, depressivo, altamente sexual, com a capacidade de se apaixonar e de engendrar uma filha. A maioria dos filmes está baseada em romances. Desde *Nosferatu* até o *Dracula* interpretado por Langella, os filmes se basearam no romance de Bram Stoker. *Interview with Vampire* é um romance de 1976, de Anne Rice. Nenhum dos romances apresenta o vampiro sexual contemporâneo. É o cinema quem leva a despir o vampiro e a convertê-lo no ente copulador que Langella engendra.

Outro tipo de monstro presente em nossos dias são os mortos vivos, popularizado por seriados televisivos como *Walking Dead*²⁶, desenvolvido por Frank Darabont. Estreou em 2010 e hoje já está na quarta temporada. Neste seriado, se revive o zumbi desenvolvido por George Romero em *Night of the Living Dead*, de 1968, de movimentos lentos, descompondo-se e com uma fome eterna. É diferente dos zumbis de filmes como *28 Days Later*, de 2002, dirigido por Danny Boyle. Trata-se de zumbis muito rápidos, contaminados pela raiva. Este monstro também está do lado do feio formal, porque sua degeneração da forma humana é provocada, ora sem explicação, como no filme de Romero, ora por vírus como acontece nos filmes de *Resident Evil*. Seja como for, trata-se de um feio formal que produz tanto estranheza quanto nojo.

Um tipo final de monstro são os dos filmes de animação *Monsters inc*, 2001, e *Monsters University*, 2013, produzidos pela Pixar. Neste caso, são monstros da expressão do feio em si, porque a monstruosidade é sua natureza, seu habitat e seu mundo. No entanto, dificilmente produzem nojo, mas algumas pessoas poderiam experimentar estranheza e, eu acho, em menor medida, abjeção. Pelas tramas e pelo tratamento da estética, são monstros engraçados que, inclusive, podem produzir ternura.

E esse é nosso monstro característico contemporâneo. Dos seres feios e grotescos gregos e da Idade Média resta pouco. Penso que há certa saudade nesse último comentário, e quiçá haja. Parece se confirmar que o feio quando chega à arte se transforma em belo,

²⁶ Está baseado no romance gráfico criado por Robert Kirkman e desenhado por Tony Moore y Charlie Adlard.

como propõe Adorno. Resisto ainda a consentir ou dissentir. Estes monstros contemporâneos são tão humanos de um lado, ou tão pouco humanos de outro, que são menos malvados que personagens como Hannibal Lecter ou Jame Gumb (Buffalo Bill) em *The Silent of the Lamb*, romance de Thomas Harris, 1988. Aqueles monstros ficcionais contemporâneos podem parecer bons ao lado de indivíduos como o Assassino do Zodíaco, quem em uma carta afirmou ter matado 37 pessoas, confirmados somente sete casos e o resto ainda sem resolver; ou Luis Alfredo Garavito, que confessou ter estuprado e matado 172 crianças e hoje ainda está preso.

Os monstros ficcionais feios “por natureza” conservam uma via triple nos nossos dias. A feiura irracional e feia do zumbi, a beleza apaixonada do vampiro “crepuscular”, e a ternura e graça dos monstros animados. Se eu tentasse aqui achar alguma relação entre os monstros e os personagens de *Acenos e Afagos* e *Haunted*, teria de me focar em procurar neles uma monstruosidade humana. Um Sr. Withier que se encerra em um retiro para escritores, pode ser considerado um monstro, mas sob sua figura de idoso há uma criança malévola de treze anos que sofre de progeria. O que dizer desses escritores amadores que se automutilam e se comem entre eles. Ou o caso da transformação de João Imaculado que ainda conserva traços de homem e mulher e até acha que poderia fazer parte de um circo. Mas não vou desenvolver este ponto porque a figura do monstro está mais do lado do feio, e não necessariamente do escatológico.

Há piadas, comentários, atitudes e acontecimentos engraçados a partir do feio e do escatológico. Embora o humor seja cultural, há alguns gracejos que ultrapassam tais fronteiras. De forma parecida o domínio de uma língua facilita ou dificulta não só a compreensão dos chistes, mas a criação deles. Eu me considero um sujeito engraçadíssimo em espanhol, mas não em português. No entanto, meu nível de inglês e de português me permitiu achar passagens engraçadas nos romances de Noll e Palahniuk em que baseio este estudo. Certo dia, João Imaculado vai, vestido de mulher, ao açougueiro e compra maminha. O engenheiro está em uma dessas viagens sem retorno confirmado. Um rapaz que trabalha no açougue se oferece para levar o pacote pesado,

...entra comigo pelo quarto, despe-se e depois me despe. Sei que verá ser eu uma mulher com pau e que nada farei para que se transforme em vulva. Vejo que agora o garanhão chupa o meu cacete, fazendo o papel de uma mulher famélica. É que sou bom de peça, eu mesmo acho. Quando se mostra assim dura feito lança eu próprio sinto vontade de chupá-la e, de despedida, beijá-la. Fico só na vontade, pois não arrumo jeito de chegar a boca até ali no meu cacete a se oferecer qual dádiva da espécie (Noll, 2008, 117).

Ignoro se o trecho consegue risos ou sorrisos em vocês. Para mim é engraçado quando o narrador confessa que sabe que seu pênis é bom, que quando experimenta uma ereção forte tem vontade de se fazer a si próprio o sexo oral e, de despedida, beijar seu falo. Essa declaração “de despedida” me parece muito engraçada. Em outro momento, declara que não consegue juntar sua boca com órgão sexual, o que significa que já tentou algumas vezes. Não acham engraçado isso?

Em *Haunted* o sentido do humor é mais frequente, é um dos propósitos da narração e em várias ocasiões faz parte das “Scary jewelry metaphor” expostas em “O imoral ou do corpo ferido: *Haunted*”, terceiro capítulo,

Even the Link knows that eating a dead man’s severed penis will get him extra prime-time exposure on every late-night talk show in the world. Just to describe how it tasted. After that will be the product endorsements for barbecue sauce and ketchup. After that, his own novelty cookbook. Radio shock-jock shows. After that, more daytime game shows for the rest of his life (Palahniuk, 2006, 359).

Lembremos que o Matchmaker em seu afã de protagonizar o filme “que algum dia fariam sobre o retiro de escritores”, corta seu pênis porque, depois de algum tempo, a maioria já mutilou algum membro do corpo, mas ele ainda está inteiro. Por isso, decide tirar seu membro reprodutor, com o agravante de que sofre uma hemorragia e morre. Por isso, Missing Link vê a porta à fama no pedaço de carne tubular: programas televisivos em horário nobre, propagandas de produtos culinários, um livro de cozinha curioso, entrevistas na rádio... Os motivos são absurdos e engraçados, mas estão acordes à lógica dos personagens.

Há graça no feio? Muita. Eco apresenta, na *História da Feiúra*, pinturas engraçadas baseadas no feio feitas desde o século IV AEC, como a pintura grega *O nascimento prodigioso de Vênus*, passando por esculturas e pinturas da Idade Média e o Renascimento, até um Albert Einstein, feito de modo caricaturesco em 1959, por Tulio Pericoli. De forma parecida, cita textos como o *Lamento de Príapo*, de Horácio, e Pobre Sócrates, de Aristófanes, no século I AEC; “Cagar o juízo”, no *Romance de Esopo*, século I ou II; *O peido do*

aldeão, de Rutebeuf, no século XIII; trechos de *Gargântua e Pantagruel*, como “Como Paniurgo se cagou” e “A invenção do limpa-cu”, em 1532; o “Retrato de Falstaff”, em *Henrique IV*, de William Shakespeare, 1598; entre outros.

Eco relaciona o engraçado e o feio basicamente desde o obsceno e o caricaturesco. Por isso há histórias como a de Príapo e seu enorme falo, ou os flatos monumentais de Pantagruel que fazem tremer a terra e engendram vida de anões e mulherezinhas agachadas. Nem todo o feio engraçado vem do caricaturesco, mas suas características da deformação, o exagero e a exaltação de características nas pessoas é evidente no decurso de todos os exemplos apresentados.

Um número importante dos exemplos literários, pictóricos e “escultóricos”, não só se referem ao feio, mas aludem ao escatológico; em “O nojento que eu sou”, no segundo capítulo, eu dei vários exemplos de piadas casuais cotidianas feitas no contexto colombiano sobre os peidos, a caspa e a gonorreia. Parecido com o que acontece com o escatológico, o sentido de humor não troca o feio por outra coisa, mas faz com que a vergonha ou a rejeição que produzem habitualmente se reduza e seja aceita pelos outros. O humor, em situações como essas, faz com que o riso ponha todos os presentes em um lugar neutro onde o feio e o escatológico é aceito. É um lugar de permissão, é como se o cômico conferisse tal concessão. A vergonha ou o temor não desaparece, mas o humor faz com que o feio e o escatológico sobrevivam sem chocar, como habitualmente acontece. O humor permite liberar os seres humanos da norma estética ou moral que impede o livre viver da feiura, mesmo que por lapsos breves.

O feio e o escatológico fazem parte da degradação explicada por Bakhtin. Lembremos que a degradação de um ente está vinculada com uma posição inferior em relação ao outro. O que o cômico e o riso vão permitir, ainda em termos bakhtinianos, é um processo onde o degradado é levado ao plano material e corporal e no qual são compartilhados toda série de acontecimentos relacionados com o feio e o escatológico.

No decurso da história é inevitável a relação do feio com o mal. No entanto, desde o Renascimento, como afirma Bakhtin “lo característico es precisamente el reconocer a la risa una significación positiva, regeneradora, creadora...” (2003, 69). Isso nos ajuda a

compreender porque, por meio do cômico, o feio consegue ser expresso na vida cotidiana dos seres humanos e na arte. Se um pensamento “obsceno” como aquele de João Imaculado pensando em fazer sexo oral consigo mesmo fosse retirado do contexto literário e engraçado como no exemplo anterior, ele estaria mais perto do pornô ou da doença mental, e da aberração do que do cômico. Uma ideia que tantos homens poderiam ter tido é na obra literária algo engraçado, e ganha uma significação positiva. No caso do exemplo de *Haunted*, tal “joia metafórica arrepiante” do comedor de pênis cortado, está do lado da significação criadora e regeneradora, porque o humor nojento do romance facilita a apresentação literária de tantas engenhosidades escatológicas que levam Palahniuk a criar seu romance, e a nós leitores a aceitar mais aprazivelmente tantos acontecimentos desagradáveis.

O que há por trás da representação cômica do feio é a caricatura ou, ao menos, características próximas dela. Como salienta Eco, a caricatura é moderna porque “nasce como instrumento polêmico voltado contra uma pessoa real ou, no máximo, contra uma categoria social reconhecível, e consiste em exagerar um aspecto do corpo... para zombar ou denunciar, através de um defeito físico, um defeito moral” (2007, 152). A caricatura não enfeita, mas enfeia. Ignoro se a *Invocação a Príapo*, exemplo apresentado por Eco na *História da Feiúra*, um dos afrescos da Casa dei Vettii, em Pompéia, feito no século I, pretendia expressar uma crítica social. Talvez uma homenagem ou como expressão de um culto divino ao deus da fertilidade. No entanto, outros exemplos como “Cagar o juízo”, do *Romance de Esopo*, ou *O escroto negro*, ou *O peido do aldeão*, apresentam tais exageros do corpo ou de seus produtos, que refletem um caráter de zombaria, e parecem denunciar, ora a falta de juízo, ora um marido ruim, ora a esperteza de um camponês.

Eco salienta uma ideia da *Estética do feio*, de Karl Rosenkranz, sobre a harmonia na caricatura,

... a caricatura [é] uma espécie de redenção estética do feio, na medida em que não se limita a evidenciar uma desproporção, nem enfatiza todos os elementos anômalos presentes...: a boa caricatura insere o exagero ‘como um fator dinâmico que envolve a sua totalidade’ e faz com que o elemento de desorganização formal torne-se ‘orgânico’ (2007, 152).

O flato gigantesco e fértil de Pantagruel é adequado ao que ele é, com seu tamanho, sua forma de viver, seu jeito, tudo. Além disso, o que é um peido gigante no contexto geral desse romance de François Rabelais? Tal feiura e desagrado estão de acordo com a trama do

romance, a representação do desagradável na vida cotidiana e sua estética crítica da voluptuosidade. Um gás estomacal nessa história não é mais escatológico do que o resto da trama, por isso, ante essa aparente desorganização formal, o flato se acomoda e vira um membro harmônico tanto do organismo que é Pantagruel, quanto do organismo que é o romance.

Os romances de Noll e Palahniuk, como já exemplifiquei, apresentam alguma carga de humor. Nos dois casos o humor seria somente um pequeno componente de denuncia social relacionado com as práticas e a escolha amorosa e sexual, ou com os parâmetros obrigatórios que a sociedade de consumo impõe e dos quais é difícil escapar. Há humor é verdade, caricaturesco inclusive em Palahniuk. Pode se ver o universo de cada romance como uma caricatura geral do nosso mundo, mas não é o principal nas tramas dos romances. Dentro do processo poético o humor como fonte de expressão do escatológico existe por parte de Palahniuk mais que de Noll, mas o importante é que se trata desse riso irônico e mordaz presente no neoquínico. Não se trata do cômico da piada, mas do comentário sagaz dessa joia metafórica arrepiante que a partir do elemento fantasioso do exagero, satiriza e torna evidente características que mesmo se fossem evidentes, nem todos percebem no que está sendo ridiculizado. O cômico permite aproximar-nos de forma menos repulsiva do feio e ao escatológico, mas nos casos de Palahniuk e Noll, nos apresenta o mundo com o aparente véu da metáfora que mesmo assim, no final das contas, não oculta, mas revela só para aquele que quer ver. Bem-vindo o humor mordaz na abjeção, no nojo; o sentido fisionômico do neoquínico curte dele e o usa na sua crítica, faz dele um artifício para representar o mundo, mas sem permitir-se uma dependência na hora de expressar com o corpo o que ao seu redor percebe.

Três ideias breves: o feio existe desde o começo da arte, foi o principal motivo na arte em alguma época, e hoje convive ao lado do belo até se confundir com ele. É difícil não pensar na feiura como o desregramento do cânone avaliador do belo. No entanto, é mais do que isso como demonstra este capítulo: é claro que o feio implica as transgressões de um cânone e se erige como objeto de um outro. Por isso, dificilmente um Platão ou um

Plotino pensaram no advento de uma época na qual os próprios artistas clamariam pela feiura e exortariam o mundo a acolher o Feio nas suas percepções.

O século XX chega, e com ele um grupo de artistas que salientaram essa face da arte que sempre olhou agachada: o feio como motivo principal da estética e da poética. Um número importante das manifestações artísticas feias no decurso da história foram representadas, como falei anteriormente, a partir do cômico. Mas no final do século XVIII Arthur Rimbaud e o Conde de Lautréamont apresentam ao mundo uma literatura onde o feio não é mais a caricatura, mas o ponto central nas tramas: a representação artística se vê ocupada pelo sofrimento, a loucura, a tortura... o poeta, diz Rimbaud, se torna o grande criminoso, o grande maldito e o Supremo Sábio ao alcançar o desconhecido (Eco, 2007, 366). O artista se libera das cadeias do belo e abre os braços ao feio. Inclusive Isidore-Lucien Ducasse, o Conde de Lautréamont, em *Os Cantos de Maldoror*, entroniza o escatológico e acolhe o ódio.

Cedo no século XX, 1909, Filippo Tommaso Marinetti, publica em *Le Figaro*, o *Manifesto do Futurismo*, que propõe o amor à temeridade, a rebelião, o movimento agressivo, o salto mortal, o soco, entre outras. Arriscam a dizer “Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima”, (370). No começo é um chamado a favorecer a paisagem industrial, a velocidade das máquinas, a destruição que traz a guerra; visa achar no caos urbano e tecnológico o destaque daquilo que vem do seu lado: um feio aceito e transgressor não só esteticamente, mas cultural, social e humano.

No entanto, dentro desse aparente progressismo que promulga destruir a instituição artística, assolar a academia e, em geral, devastar as instituições, que ele considera culpáveis por retratar cultural e ideologicamente a Itália, houve um pensamento discriminador que glorifica o desprezo às mulheres e pretendia destruir o feminismo. É curioso que tal ato liberador fosse pensado acompanhado do militarismo. De fato, foi no final das contas uma ideia que virou ideologia em Marinetti ao ponto de se converter, como já lembram vocês, no poeta representativo do movimento fascista de Mussolini.

A pesar disso, é inegável que tal manifesto pôs o feio em outro lugar na cena cultural. Três anos depois, Marinetti escreve o *Manifesto técnico da literatura futurista*, onde é enfático em referir que a literatura não será bonita, não terá mais harmonia nem cadência, preferirá os sons brutais e os gritos da vida violenta: trata-se de um feio corajoso que mata toda solenidade (Eco, 2007, 370)²⁷. Resulta que para o movimento futurista o feio representado na arte não se transforma precisamente em belo. É um fato importante porque é esse o momento no qual o feio se faz autônomo. Não digo que viva sem o belo, a beleza também não perdura sem a feiura, mas não é mais necessário para os artistas forçarem a representação por meio de uma poética que, no final das contas, dissentia do cânone habitual. Se o espírito futurista ultrapassava o âmbito artístico e os espectadores atingiam seu ideal, a leitura das obras poderia se fazer também sob a base de uma experiência estética voltada ao futurismo.

Seja como for, no começo do século XX, o Ocidente experimenta um *Zeitgeist* que na Alemanha é evidente com o Expressionismo (alemão), na Rússia com o Futurismo, e posteriormente o movimento Dadá e o Surrealista na Alemanha e na França. Posterior ao Futurismo Tristan Tzara, 1918, também apresenta ao mundo um manifesto Dadá no qual declara, semelhante ao futurista, que a obra de arte não deve ser a beleza em si, nem que deve ser bela por decreto (Eco, 2007, 374). E seis anos depois, 1924, André Breton escreve o *Manifesto do Surrealismo*, menos violento, e mais ligado ao automatismo psíquico. Estes três manifestos estão do lado das *Ars Poética* de Horácio, porque estabelecem as características do estilo que são fundamentais para cada um. São evidentemente posturas que rejeitavam os cânones artísticos anteriores que avaliavam e definiam as obras de arte sob parâmetros nos quais a beleza era capital. Aparentemente, tratava-se de uma luta contra as regras da arte anterior, mas os manifestos, como já expliquei, são em si regras. Eis a importância das vanguardas para o feio, que aparece como oposto ao belo, mas suas

²⁷ Como em parte importante dos movimentos artísticos, por trás de tais regras, “liberadoras” neste caso, há uma luta contra uma opressão que se pretende eliminar, mas que pretende oprimir de novo. Não resulta incompreensível que Marinetti tenha confluído com o fascismo. Se o manifesto pretende “cuspir cada dia no Altar da Arte” e entrar no “domínio sem fim da livre intuição” todo isso não é possível sem novas regras que tiram a liberdade de tal intuição.

particularidades fazem com que seu lugar na arte seja mais complexo do que simplesmente um oposto.

As vanguardas apresentam uma postura radical e revolucionária que a maioria das vezes passa do artístico ao cultural e social. Desde as posturas de protesto contra as artes naturalistas e consolatórias, passando pela realização corajosa do feio, até a denúncia do “repulsivo mundo burguês”. É por isso tão importante seu aporte à estética. O que seria dos trabalhos realizados por artistas como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Herman Nitsch, Marco Evaristi, Patricia Piccinini, Marina Abramovic, Andrés Serrano, Mike Bidlo... Todos eles contribuíram para o desenvolvimento do feio nas artes.

Hoje, um número importante de obras de arte contemporânea usufrui de uma poética do feio e permite uma experiência estética diferente: foi necessária a aceitação do feio, além da rejeição da própria instituição artística. Finalmente, o que seria de *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, e *Haunted*, de Chuck Palahniuk, se o feio não tivesse ganhado seu lugar? Talvez a pergunta não faça muito sentido, talvez os romances existissem, talvez não; estão aqui e, apesar de seu fedor, permitem-nos usufruir de sensações que vão da experiência estética à poética escatológica.

4.3. Literatura e fedor: Da experiência estética e a poética escatológica

4.3.1. Do além da estética e o sentido fisionômico

O século XX representou uma magnífica loucura para a estética. O feio se instaura na arte em diversas manifestações e apesar dos esforços dos “invariantes”, como os chama Adorno, parece muito difícil desterrá-lo do lugar ao qual sempre pertenceu. O decurso da história mostra que cada época traz suas propostas novas e logo aparecem os críticos para avaliá-las; é seu trabalho e é bom que o façam, muitas vezes responsavelmente. No entanto, às vezes seus olhares divergem do que a história e as novas formas de perceber as obras instauram no mundo artístico. Umberto Eco apresenta uma lista interessante dos artistas

cujas obras foram consideradas feias pela crítica, mas que o tempo as redimiu: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Giuseppe Verdi, Charles Baudelaire, Paul Cézanne, Marcel Proust, Gustave Flaubert, Emily Brontë, Walt Whitman, H. G. Wells, Vladimir Nabokov, James Joyce, Fred Astaire... A lista traz outros nomes e nós já sabemos de mais outros.

O feio amedronta mesmo que nem sempre produza assombro. Uma das primeiras reações ante ele é rejeitá-lo: fugir dele parece ter sido a forma correta de defrontá-lo. Rejeitar ou rir: rejeitar rindo. Rejeitar ou ridiculizar: rejeitar ridiculizando. E ainda que hoje, em diversos âmbitos, se rejeite a arte austeramente, engraçada ou ridiculamente, teórica e “argumentativamente”; “invariantemente” é difícil aceitá-lo. Depois desse século passado no qual o feio implantou-se na arte para ficar, hoje é ainda difícil aplaudi-lo; quase parece como se seu mérito fosse negado.

Mas esses “invariantes” não são necessariamente néscios ou teimosos, não é de graça que em “Crise da beleza” apresento os momentos de mudança entre as teorias de vários filósofos. Tais pensadores estão longe de ser ineptos, ainda que apresentem algum grau de “invariabilidade”. Questionar as obras, as artes, a história, não é para todos um trabalho simples, e os teóricos que aqui exponho fizeram análises sérias e rigorosas. Não há tolice nos seus ditames, somente formas diferentes e, muitas vezes, inadequadas de ler as obras de arte de outros tempos. Esse parece ser o caso de Louis Sphor quando avaliou negativamente a primeira execução da *Quinta Sinfonia*, de Ludwig van Beethoven, ou de Ambroise Vollard na frente de *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso.

Muitos dos teóricos desenvolvem conceitos cuja função é avaliar as obras de arte, depreciá-las, ou, ao contrário, tentar ver se por trás delas há mais do que uma flor de um dia. É o caso de Hal Foster, Jean Baudrillard e Susan Buck-Morss. Todos trabalham conceitos próximos da estética relacionados com sua aparente insuficiência para se ocupar da arte contemporânea. Foster, em *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, 1983, trabalha o conceito de antiestética que “is the sign not of a modern nihilism which so often transgressed the law only to confirm it but rather of a critique which deconstructs the order of representations in order to reinscribe them” (1983, XV).

Há nesta ideia de Foster uma inevitável referência a um termo básico dos conceitos estéticos criados para avaliar o belo: estrutura, ordem. No entanto, trata-se de uma tentativa de transgredir essa ordem com a intenção de fazer novas formulações sobre as obras de arte. Significa que, na perspectiva de Foster, a teoria estética desenvolvida no decurso da história é insuficiente para se ocupar da arte contemporânea. Mas estará realmente a estética impossibilitada de se ocupar da arte dos museus que frequentamos hoje? Quando a arte ultrapassa constantemente seus limites as teorias estéticas teriam de acompanhar seu percurso. No entanto, no final do prefácio de *The Anti-Aesthetic*, Foster reconhece o caráter negativo que Adorno dá à arte, é ciente de tal característica, contudo, considera a estética incapaz de avaliar a arte de hoje. Em parte, é porque a “anti-aesthetic also signals a practice, cross-disciplinary in nature, that is sensitive to cultural forms engaged in a politic (e.g., feminist art) or rooted in a vernacular – that is, to forms that deny the idea of a privileged aesthetic realm” (1983, XV).

Se para Foster a antiestética designa uma prática, e se a antiestética supre a estética, teria de se inferir que a estética é vista como uma prática. Quer dizer que vê nela a aplicação de regras de uma teoria, a *techné* que permite a criação ora da obra, ora de sua avaliação. Baumgarten vê nela uma ciência, Naukkarinen um ponto de vista e uma noção, agora Foster a considera uma prática. A objeção de ver a estética como ciência está na necessidade que Baumgarten vê de submeter o estético e o sensitivo à razão. É verdade que ele abre às sensações corporais a possibilidade de se relacionar com a experiência estética, mas sob o regime e a obrigatoriedade da razão o que, no final das contas, converte o trabalho do esteta em uma ocupação mais racional do que emocional. Quando Foster vê na antiestética uma prática, parte da ideia de uma estética como tal, convertendo-a mais em uma poiética como a de Horácio: regras para a forma correta de ver a arte contemporânea.

No entanto, não considero que essa seja a forma com que Foster vê a antiestética. Por isso, o problema de tal definição está na inadequada enunciação. Uma característica importante da antiestética é o sentido crítico desestruturador da ordem, que permite novas formulações e uma aproximação transgressiva das obras de arte. Ele alude a uma “cross-disciplinaridade”, que para ele não é nem inter, nem trans. Tal característica, mais que pertencer à antiestética, está ao lado das obras de arte de hoje: a qualidade de se fantasiar e

assumir atributos que, segundo o simplesmente estético, não lhe pertencem por serem negados por vieses unívocos como parece ser o que Foster vê na estética de Adorno. Segundo Foster, ao se liberar da estética, a arte contemporânea poderá receber leituras que a partir da antiestética permitirão a ultrapassagem nesse âmbito cross onde os dançarinos de Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, dançam com tutu o *Black Swan* sem ocultar sua penugem, nem sua maçã de Adão, ou onde uma performance se fantasia de teatro, de dança e de instalação.

A antiestética tenta substituir a estética por considerá-la incapaz de interpretar a arte contemporânea. É importante considerar duas questões no pensamento de Foster. Primeiro, ele ainda vê a arte de hoje como arte ou, ao menos, isso parece porque não se refere à morte dela ou à antiarte, nem desqualifica tais produções artísticas – não parece obvio no seu discurso que a toda antiestética corresponda a uma antiarte. Segundo, sua consciência sobre a arte de nosso tempo tem particularidades que dificultam sua leitura na linha dos princípios clássicos da estética. Ao considerar caduca a estética reconhece que estamos em outro momento onde o contexto sociocultural das obras merece outras dinâmicas de análise, não só mais abrangentes, mas com a capacidade de discernir a heterogeneidade, ou a simplicidade que contém um número importante das obras contemporâneas, e que Foster denomina como cross-disciplinar.

Se Hal Foster legitima a arte contemporânea, Jean Baudrillard a desqualifica. Sem entrar em detalhe, considera que Marcel Duchamp e Andy Warhol fazem antiarte. Está-se referindo, mormente, aos *Ready-made* e à Arte Pop: um período de quarenta e nove anos desde o primeiro *ready-made*, 1913, a *Pá para neve*, e a primeira exposição de Warhol em 1962. É verdade que do lado desta “antiarte”, outros artistas continuam a fazer “arte”, no entanto, se manifestações artísticas dessa classe já são catalogadas como diferentes à arte, as obras do final do século XX serão para ele ainda mais problemáticas.

No ensaio “Transtético”, em *A Transparência do Mal*, de 1990, mostra-se irritado com a ideia de que a mídia, a informática e o vídeo tornam todo mundo potencialmente criativo. Mas, o verdadeiramente problemático, é que “Até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro se estetiza, culturaliza-se, ‘musealiza-se’” (2004, 23). Há, no fundo, uma crítica à mercantilização da arte e à convulsividade com que hoje se produz arte, que ele considera

vazio, pois trata-se de obras sem caráter, nem valor referencial que representem uma cultura (22). Baudrillard considera que estamos em uma época de “vertigem do artifício... [onde] fabricamos uma profusão de imagens em que não há nada para ser visto... são imagens sem vestígio, sem sombra, sem consequência” (24). No entanto, o que eu considero inconveniente nessa posição é a generalização. Baudrillard dá como exemplos de antiarte obras de Duchamp e Warhol, mas logo se refere à arte do seu tempo em geral. Não há nenhum artista fazendo alguma obra “artística”?

Que a mídia, a informática e o vídeo tornem todo mundo potencialmente criativo faz com que a capacidade poética daqueles “criativos” tenha a possibilidade de se manifestar. Lembremos que Passeron diz que a diferença entre o artista e os outros é que ele chega à ação, executa, cria uma obra de arte, usufrui da *techné*. Desse modo, as esculturas digitais de Adam Martinakis, artista polonês, dificilmente serão consideradas como arte no olhar baudrillardiano. Além disso, não parece haver um jeito nada neoquínico em Baudrillard. Não é que todos estejam obrigados a ter tal característica, mas ele segue na linha de pensamento clássico com respeito à arte, o que é evidente quando desclassifica o marginal, o banal, e o obscuro estetizado. Mas não especifica nenhum conceito desses. Somente o “importante” tem de se representar? Por que o marginal das fotografias gigantes de Jr, artista francês, não podem ocupar os tetos de várias casas em uma favela de Rio de Janeiro? O que é banal, são banais os *Video-Portraits*, de Robert Wilson onde vários artistas executam movimentos quase imperceptíveis? Isso seria trivial? Obscuro? A nudez grega não é, mas os corpos despidos de Marina Abramovic e Ulay o são? É marginal a vida sexual do João Imaculado? É banal a transformação de homem para mulher? É obscuro o relato do sexo com sua esposa, com seus parceiros, com o engenheiro? É obscuro porque não é heterossexual? Em seu texto, Baudrillard deixa muitos pontos no ar ou quiçá os desenvolveu em outros ensaios, mas esse, em particular, resulta mais enunciativo que argumentativo.

Indignado, Baudrillard questiona a representação do feio na arte, e mais ainda quando considera que “não estamos nem no belo nem no feio e sim na impossibilidade de fazer esse julgamento” (Baudrillard, 2004, 25). Tal impossibilidade de fazer esse julgamento parece correta, e é uma ideia que facilmente inquieta. Mas o problema não é tentar explicar o que é belo e feio (ao qual lhe reconhece um valor estético), mas a tentativa de julgar o feio a partir

das noções de “verdadeiro” e de “real”. O belo é “verdadeiro” e “real”? O estético pode ser julgado a partir do verdadeiro ou do real?

Baudrillard apresenta a arte contemporânea como uma bagunça, como um caos, e a considera como ultra ou infraestética: vê nas obras de arte de nossos dias, criações além do estético ou menos que estéticas. Em todo caso, “Hoje, essa escalada engloba todas as formas de arte e todos os estilos sem distinção, que entram no campo transestético da simulação” (25). Se para ele “o que nos fascina no transexual é o apagamento ‘ainda sob forma de espetáculo’ da diferença sexual” (24), o transestético teria de se compreender como uma simulação e como o apagamento de uma diferença. Tratar-se-ia de uma arte que não é tal, mas que simula ser, tratar-se-ia de uma arte que não existe mais.

Se dentro da teoria do gênero, de acordo com Judith Butler, é evidente que tanto o corpo como o sexo estão sendo reconfigurados constantemente (2002, 19), a transsexualidade é um desses ícones que bem identificam tal reconfiguração, antes que ser somente simulação. Há travestis que nascendo homens adotam formas e atitudes femininas sem pretender ser mulheres. Não se trata de homens simulando ser mulheres, mas de seres humanos que defendem esse estado “trans”, transgressivo da norma. Sob esta perspectiva, considerar a arte de hoje como uma simulação pode ser aceito somente se seguimos olhando-a desde os parâmetros clássicos.

Gostaria de não repetir tanto algumas ideias de Adorno, não imaginei que seu pensamento seria capital na minha pesquisa, mas repito que as características das obras de arte de uma época são diferentes às de épocas anteriores e posteriores. É por isso que sua reconceitualização é tão importante. Em outros momentos já o enunciei, se a arte muda, muda sua teoria e muda a estética. E podemos continuar hoje lendo *Haunted* ou *Acenos e Afagos*, sob a poética aristotélica ou horaciana, mas quanto dessas obras poderíamos perder ao não levar em conta outras teorias e outras possibilidades poéticas como as de Valéry, Todorov ou Brooks? A arte de hoje não simula nada que não seja ela mesma; estes romances não simulam nada que não seja a literatura que os escritores estão escrevendo hoje.

Antiestética, transestética e agora anestética. Susan Buck-Morss realiza um trabalho sumamente rigoroso em *Estética e Anestética: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter*

Benjamin Reconsiderado, (1992). Na releitura que faz sobre este texto de Benjamin passa pelo conceito de anestésica, e para isso considera que

'A estética nasceu como um discurso do corpo' [antes do que artístico]. É uma forma de cognição alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca, algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior. Este aparato físico-cognitivo, com os seus sensores... é o “terreno frontal” (“out front”) da mente, encontrando o mundo prelinguisticamente, portanto, anteriormente não apenas à lógica como também à significação (meaning) (1996, 13-14).

Duas vozes claras, leitores, há nessa citação. A primeira pertence a Terry Eagleton que salienta, em *Ideologia da Estética*, uma ideia inferida do texto capital de Baumgarten várias vezes aqui citado, e que eu percebi com menor intensidade: “A estética nasceu como um discurso do corpo”. É o que a segunda voz, a de Susan Buck-Morss explica e aprofunda: antes que a estética fosse relacionada com a arte, permitiu aos seres humanos perceber e exprimir o mundo e seu significado. Em “Crise da beleza” eu destaquei o fato de que para Baumgarten os sentidos desenvolvidos facilitarão uma avaliação justa da “experiência estética”. Nesse momento da tese, em troca da experiência estética eu escrevi “belo”, porque é o que para Baumgarten interessa à estética, mas neste momento, compreendo que se trata de diversas emoções que o “aparato sensório do corpo” percebe desde o belo, ou o feio e o escatológico, ou o medroso, ou a incerteza e outras possibilidades representadas na obra de arte. O que é isso se não a *aisthesis* se fazendo presente, para que nossa faculdade poiética estimule a *techné* e nos permita criar a obra de arte?

Mas Buck-Moss continua sem se referir ainda à obra de arte. Seguindo com o aparato sensório e sua relação do corpo com o mundo considera necessário chamar “este sistema estético da consciência sensorial... ‘sistema sinestético’ [que] é aberto... não apenas ao mundo através dos órgãos dos sentidos, como também às células nervosas dentro do corpo (1996, 19-20). A percepção dos seres humanos não é somente corporal ou somente racional – onde o racional nos permite a interação com os conceitos –, é tanto corporal sensível quanto conceitual, o que no decurso destes quatro capítulos já enunciei várias vezes ao me referir à percepção como um tópico teórico e intersubjetivo porque não somente implica minha subjetividade, mas os rastros de outros sujeitos.

Aproximando-se por fim da arte, Buck-Morss comenta sobre as fantasmagorias cujo auge se dá no começo do século XIX: “Descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos através da manipulação técnica” (27), mas vai se transformando da ilusão óptica com lanternas mágicas da Inglaterra de 1802 em figuras, texturas e cores dentro das casas que embriam as classes burguesas em prazeres sensuais; uma “fantasia que funcionava como um escudo protetor para os sentidos e as sensibilidades desta nova classe dirigente” (27). Buck-Morss começa enunciando aqueles artifícios de manipulação técnica, salienta os enfeites das casas e vai se propagando ao mundo espacial e temporal: shoppings, parques temáticos, jogos de vídeo...

[As] Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são ‘reais’ o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda ‘natural’ de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos (27).

Em *Se o clima for favorável*, IX Bienal do MERCOSUL, Porto Alegre 2013, se apresentou *Regiões sem sinal*, de Tarek Atoui, uma performance sonora. No terraço da Usina do Gasômetro instalou-se uma grama artificial. Sobre ela umas cadeiras de praia permitiam um conforto diferente ao da relva de falso verde vegetal. Na frente, fora do gramado, uma mesa com um laptop conectado a caixas parecidas com circuitos elétricos: interruptores e alavancas para puxar ou apertar. A obra consiste em sons eletrônicos produzidos pelo artista libanês com “The Metastable Circuit”, um instrumento musical inventado por Atoui, que produz um fluxo estável de vibrações que, ao ser manipulado, se transforma em sons criando paisagens sonoras. Minha experiência foi caótica, tensa, densa, imensa no começo. Fui experimentando sensações diversas que esses sons sem ritmo aparente iam produzindo em mim. Por isso o balãozinho que alguma criança liberou em algum lugar e voou pelo céu, era mais do que a borracha enchida de hélio: as nuvens receberam a mancha vermelha e sumiu. Às vezes, fechar os olhos era sentir os sons ainda batentes com um ritmo esquisito. As vozes das pessoas por perto eram caladas pelo vento, ou pela música ou pelas imagens de turmas de pássaros em “V” que acompanhavam o vento. Concordo com o olhar de Buck-Morss quando diz que uma fantasmagoria é uma tecnoestética que manipula os sentidos. A percepção que oferece é real, compensatória, inclusive como é, a maioria das vezes, a arte.

Houve, não tenho dúvidas, uma manipulação do meu sistema sinestético e houve uma inundação dos sentidos; não me entorpecí e também não experimentei o anestético, porque tal alteração sensorial não podia ser coletiva. Buck-Morss salienta que na fantasmagoria “Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total [...] a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo [...] cuja] intoxicação se torna ela própria a norma social. A adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social” (1996, 28).

Essa, em parte, é a crítica que Baudrillard faz quando diz que na arte de hoje não há nada para ser visto. No entanto, é claro que nem todas as obras de arte contemporânea produzem esse efeito, nem que as fantasmagorias produzem efeitos coletivos em lugares habitados por coletivos. Quero dizer que por ser a percepção um assunto teórico, uma obra como *Haunted* repleta de tantos acontecimentos escatológicos, poderia produzir em algum leitor um efeito anestético. Não obstante, como ter certeza de que isso não foi o que aconteceu quando *Os Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, Isidore Ducasse, foram publicados em 1869 na Bélgica! Difícil saber. No século seguinte, tal obra, que foi difícil de comercializar, seria considerada pelos surrealistas como precursora. Feio e nojento, um texto assim pôde ser lido por algum leitor e levado à anestésica.

Pablo Fernández Christlieb, da Universidad Autónoma de México, em “Anestésica de la violencia”, diferencia entre a atração imediata e a mediata. Sem citar Baudrillard, concorda com ele a respeito do prazer “a primera vista” que alguns objetos produzem e que é aquele que produz a violência. Posteriormente, afirma que “lo que hace el mercado económico de la sociedad actual es impedir o bloquear esa segunda forma de atracción estética que consiste en encontrar las bellezas interiores de las cosas, y mantener a la gente en la primera, la del sobresalto, la violenta [...]” (2008, 28). Defende a diferença entre o que anteriormente chamei de prazer sensível e prazer reflexivo, e acha problemático que a violência atual das sociedades, que é apresentada sem moderação pela mídia, esteja sendo representada, por exemplo, no cinema. Fernández Christlieb não alude às outras artes como as visuais e a literatura, mas já vimos, leitores, como a violência está presente cada vez mais em todas as artes.

... la estética más atractiva e impactante se hace progresivamente insensibilizadora de tan fuerte y tan tupido que pega, así que, en vez de hablar de una estética de la violencia que de bonita no tiene nada, que no sensibiliza sino que desensibiliza, resulta más adecuado hablar de una anestésica de la violencia, que consiste en el adormecimiento o atrofia de la sensibilidad fina merced a tantas impresiones burdas, y al hecho de que cada vez tienen que ser peores (31).

Seu olhar é pessimista, no entanto, ele não está se referindo diretamente à arte. Essa violência que é causa importante do escatológico em *Acenos e Afagos*, e *Haunted*, poderia levar os leitores à anestésica. Trata-se de uma insubstancialidade, da vertigem que Baudrillard comenta.

No entanto, ficar tanto na transtética e na anestésica, e nesse olhar desesperançado da irremediabilidade da arte contemporânea, é negar possibilidades à arte. É por isso que o espírito neoquímico, através do sentido fisionômico, pode nos levar a perceber essas obras como reprodutoras de um significado ora social, ora ético, ora estético, além da imediatez. Esta tese está mais perto da antiestética explicada por Foster, mas eu acredito mais na suscetibilidade tanto da arte quanto da estética para se reconfigurar e ultrapassar seus limites constantemente, sem necessidade de criar mais uma paraestética²⁸. Considero importantes essas tentativas de gerar novos termos que poderiam ser mais abrangentes com as produções artísticas que vão se desenvolvendo com o fluir das épocas, mas acredito na possibilidade de ressignificar aqueles que já existem e que, no caso das artes, precisam de adequações constantes. Entender a arte como esse ente vivo que evolui paralelamente ao contexto sociocultural em que os seres humanos a produzem é permitir valorizar as produções artísticas sob pontos de vista estéticos desenvolvidos também. Eu já disse que não se trata de desvalorizar as teorias anteriores, mas conhecê-las para observar a arte de sua época e tentar compreendê-la em seu contexto. Esse exercício será útil no momento de observar as obras de arte contemporâneas, quando nos “desinteressamos” e as percebemos corporalmente, e tentemos explorá-las a partir de olhares igualmente contemporâneos.

²⁸ Em meio desse jogo paradoxal de rejeitar a configuração de novos termos, neste caso quando me refiro à paraestética, uso o prefixo “para-” no sentido de “ao lado de” ou “a par de”, e nunca como “além”, “acima de” ou “à volta de”. Não considero nem que antiestética, transtética ou anestésica sejam exclusivamente possíveis na arte contemporânea, mais ainda quando o feio acompanhou as artes desde o começo.

Nesse exame, encontraremos produções artísticas e teóricas que serão “flor de um dia”, mas acharemos também obras com níveis estéticos sólidos cuja representação constitui uma obra de arte com elementos de significação valiosos, tanto para a arte, quanto para as axiologias que possam ser inferidas delas. Significa que a partir de teorias estéticas inovadoras é possível seguir construindo elementos teóricos em concordância com as mudanças, as interferências, tudo aquilo pluri-, multi-, inter-, trans-, cross- (e outras formas que desconheço). Estes elementos permeiam nosso entorno, nossa vida, nossa cultura e nossa sociedade, portanto são representadas na arte contemporânea que, às vezes, resulta difícil de ser compreendida.

No decurso desta tese, a questão do corpo tem sido muito importante. E se o corpo é importante, o são as sensações. E se as sensações são capitais, o é a percepção. E se a percepção é primordial, o é a teoria. E se a teoria é fundamental, o são os filósofos, teóricos e artistas aqui enunciados. Desde o primeiro capítulo comecei a salientar o espaço que o corpo ganha no campo estético. Primeiro, com Hume e Baumgarten, quando disse que, graças a eles, se começou a considerar a importância dos sentidos corporais para a experimentação e a avaliação do belo. Neste momento, considero importante trocar parte dessa ideia para reformulá-la assim: “...considerar a importância dos sentidos corporais para assumir a experiência estética”. Lembrem, leitores, que a base filosófica a partir da qual estabeleço as categorias basilares escatológicas no segundo capítulo, é o materialismo pantomímico, por ser imprescindível nele a representação por meio de figuras e gestos corporais. E se o corpo é capital na representação e na comunicação, o é também na percepção. No materialismo pantomímico a ação é o melhor argumento. No entanto, nossas práticas culturais ocidentais fazem com que, em contextos acadêmicos como estes em que vocês e eu estamos, tais argumentos possam e devam ser explicados teoricamente: isso é esta tese.

O materialismo pantomímico, na figura de um Diógenes de Sinope contemporizado, prefere a argumentação corporal e, nesse sentido, é necessária a insolência vista como uma agressividade produtiva que lhe facilita ao ser humano expressar o desafio das normas que cooptam a expressão animal e corporal. É necessária a atitude neoquínica de um

personagem que conta ao mundo que teve sexo com muitos homens, mulheres, inclusive idosas, cabras e na solidão. É indispensável contar tudo de frente, sem rodeios, com a linguagem justa que expressa a forma em que foi experimentado. Há uma insolência tão grande e produtiva naquilo que eu, como leitor, com uma profunda tomada de ar, busco assumir, e tentar compreender “desinteressadamente” para recriar a obra de arte que eu interpreto e que João Gilberto Noll criou. Eis a melhor das insolências, tosca sim, vulgar até, pura e produtiva sem dúvida. Trata-se de uma insolência que ironiza as normas da beleza corporal ocidental. É por isso que os personagens de *Haunted* ao transgredir esses parâmetros com a ironia de suas atitudes, são parte fundamental de outro cânone, que poderia se constituir como outra beleza. No entanto, não se trata mais de beleza, mas de se erigir como um valor maior que desde a feiura, passando pelo escatológico, tenta instaurar outro paradigma estético.

Considero que eu já fui claro ao referir que não necessitam todos vocês, nem ninguém, se atribuir tal insolência para ler e compreender do jeito em que eu assumo compreender *Acenos e Afagos*. Mas penso que, para usufruir este romance, a estética escatológica é importante, porque vai facilitar o desenvolvimento de uma pulsão que é coerente com a abertura daquele sistema sinestético que faculta meus sentidos para uma percepção do mundo próxima à natural animalidade do ser humano. Lembremos que, no campo fisionômico, todos os sentidos estão entretrecidos, segundo Peter Sloterdijk. Neste caso tal animalidade se refere a um estado no qual somos seres humanos ainda dotados dos atributos dos seres civilizados que somos, mas menos preconceituosos ou, inclusive, até menos “conceituosos”. É isso o que pode dificultar a tarefa dos que Adorno chama “invariantes”. O excesso de preconceitos e a dificuldade de se afastar de tantos conceitos no momento certo, poderia até aproximar a percepção de uma anestésica, onde terminamos por experimentar sensações iguais ou, ao menos, muito parecidas, com “fantasmagorias,” feitas só para causar determinados efeitos, distantes daquele sentido fisionômico onde eu ainda sou corpo e como tal existo, percebo, secreto e excreto.

4.3.2. Do sentido fisionômico e a experiência estética

Existo, percebo, secreto e excreto. É, sem ir tão longe, um processo de comunicação. Tenho vida, estou aqui escrevendo sobre um tema do meu interesse para vocês que estão lendo: Respiro, inalo e exalo. Percebo o vento frio do ventilador que gira e gira e gira, e torna agradável estar no meu quarto, aqui sentado na cadeira, com os pés descalços, com bermuda e sem camiseta: é verão e é de noite. Escuto *Goodnight Moon*, de Shivaree, do sound track de Kill Bill 2: uma voz feminina que não interrompe meus pensamentos. Ao tempo minhas glândulas salivares secretam líquido na minha boca que ajuda a que os restos de biscoito integral de morango se solte das cúspides informes dos meus molares. A língua ajuda, depois virá o palito dental. E de tempo em tempo, inclino meu corpo, sentado (não esqueçam), ao lado direito para que meu glúteo esquerdo se levante o suficiente para que a liberação dos flatos seja tranquila. Organismo flatulento! Natureza, natureza! Diria Goethe. “Controlar os alimentos” – recomenda minha doutora do SUS – “mas é difícil mesmo evitar”. Conseguiram me imaginar? Existo, percebo, secreto e excreto.

Meu sentido fisionômico me permitiu, muitas vezes, exprimir livremente minha naturalidade animal. Regulo-me claro, não tenho costume de arrotar, mas se acontecesse, vocês não escutariam. Meu sistema digestivo me fez perder a vergonha e me ajudou a desenvolver meu sentido fisionômico no âmbito físico da realidade referencial, por isso sei onde ficam os banheiros da UFRGS e dos shoppings. Os lugares públicos não me amedrontam mais. Fui tolerante muitas vezes com o mau hálito dos estudantes ou dos amigos; com o fedor, por exemplo, de Lúcio, um habitante da rua que entrou uma vez no SUS da Rua Jerônimo de Ornelas em Porto Alegre: urina, fezes, suor. O rosto batido e marcas velhas de sangue. Sabia que Simon Bolívar libertou meu país, sabia de Shakira, de Juan Pablo Montoya, de Gabriel García Márquez. O aroma ficou até depois de ele ir embora. Também no âmbito teórico e acadêmico o sentido fisionômico está presente, por isso trabalho o escatológico em *Haunted* e *Acenos e Afagos*, e leio e releio as coisas nojentas que nos dois romances acontecem. Dificilmente experimento nojo com minhas secreções e excreções; tolerei o perfume de Lúcio, mas experimentei nojo; ainda, às vezes, sinto abjeção na leitura de algumas passagens dos romances.

O que eu considero importante nisso é a possibilidade de abrir as sensações em diferentes acontecimentos da vida cotidiana e também quando estou em frente das obras de arte. Estar ciente do sentido fisionômico permite aceitá-lo e trabalhar para seu desenvolvimento. Eu nem sempre fui assim. E posso não experimentar nojo por algumas coisas, mas sim quando me sujo, por exemplo, com os líquidos da comida cozida. Crua não. Sou feliz tirando a carne da geladeira, coloco o pedaço na tábua, pego a faca e faço fatias, jogo-as na frigideira e curto o crepitar dos sucos ao contato com o óleo. E quando está pronta, posso comer, mas evito o contato direto com a pele, não pela possibilidade de me queimar, mas para não me untar da gordura e dos sucos que ainda ressumam. E claro, consigo ultrapassar esse limite nos “asados” na Colômbia ou no churrasco aqui, mas só nesses momentos.

O sentido fisionômico não somente é útil com o escatológico. Mas para o desenvolvimento desta tese é capital, por isso minha ênfase. É interessante como no decurso da pesquisa fui descobrindo bibliografia e conceitos afins a meus interesses. Não consigo lembrar como cheguei a *Da estética à Poiética*, de Rene Passeron, nem ao livro de Luiz Costa Lima com a tradução do texto de Hans Robert Jaus “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis, aisthesis e katharsis*”. Sei que se passou muito tempo para a leitura. Mas enquanto ia conhecendo esses conceitos, ficava maravilhado por ver a relação com muita da bibliografia que vinha trabalhando. É como abrir janelas cuja paisagem externa desconhecemos e encontrar, justo na frente, a imagem necessária para esse momento.

Janelas que me permitiram reiterar as diferenças entre os tipos de prazer, ou terminar por confirmar essa possibilidade de experimentar um prazer sensível que eu não acho desprezível, mas necessário para entrar no prazer reflexivo. Consegui compreender que de fato o prazer dos sentidos não é gratuito, porque para chegar nele é indispensável essa *aisthesis*, as sensações que se contém nos prazeres da *hedonê*, segundo Passeron; o discurso do corpo exprimiria Eagleton. E esse aparentemente simples sentir, vai ficando mais complexo e para Buck-Morss é também uma forma de cognição alcançada via gosto, audição, visão, olfato e tato; e que finalmente para Jaus designa um prazer estético da

percepção reconhecedora. Hedonê, discurso, cognição e percepção, que me levam ao final de “Crise da beleza”, ao momento em que Merleau-Ponty afirma que os seres humanos são consciência e corpo.

Eis que a *aisthesis* começa no que alguma vez parecia o mais básico, nas sensações corporais. Como enunciei em páginas anteriores, é isso que tantos filósofos e teóricos da estética temem, ou seja, a sensação singela de desfrutar um abacaxi no palito uma tarde de parque e não ir além, ser invadidos por uma anestésica que, com tanta imagem, bloqueia meu sistema sinestético. Hedonê, discurso, cognição e percepção que eu posso potencializar, por exemplo, com meu sentido fisionômico, e a partir da carniça jogada no chão experimentar uma abjeção e um nojo que podem se erigir como produtores de sensações que confluem em um prazer nem antiestético nem transtético e menos ainda anestético: um prazer estético.

Haunted apresenta episódios em que os personagens vão tirando unhas, falanges, dedos, orelhas e narizes, pênis; onde um bebê desaparece e se faz uma piada sobre ele ter sido comido sem nunca saber se era deboche ou verdade; onde pessoas caem em lagos de água fervente e a pele se desmancha, e a carne produz fluidos para dissipar o calor e os ossos ficam limpos sem tendões nem nada. Acontecimentos assim, por exemplo, que ao serem lidos produzem manifestações aisthéticas, passam pela conduta criadora poiética para depois, a *techné* levar o ser humano à criação da obra de arte, seja romance, performance, pintura, escultura, peça teatral, dança ou qualquer outra possibilidade. Através dessa faculdade criativa que tanto artistas quanto espectadores temos, é possível a realização da obra de arte, de *Haunted* como romance escrito por Chuck Palahniuk, e a partir disso uns *Hauntings* como romance lido pelos leitores. A faculdade criadora de Palahniuk o leva à escritura do romance, ele lê, procura informação, assiste a filmes, e na frente do seu computador digita e digita, durante dias ou semanas ou meses e em concordância com o que soube em relatos de jornais e pessoas conhecidas escreve, por exemplo, “Guts”: por inverossímil que pareça, houve alguém que se masturbou enfiando parafina na uretra e precisou de uma cirurgia; alguém que masturbou o ânus com uma cenoura e o objeto grudento e fedorento foi encontrado pela mãe; e alguém cujo intestino grosso foi absorvido pelo cano de água do fundo da piscina: cada caso foi real. Mas se convertem em literatura

quando Palahniuk inventa um conto com os três exemplos. E depois disso, vem nosso processo criador. Nossa conduta criadora poética se ativa. Como é o conto que eu crio? Como o de vocês? Quanta abjeção podemos experimentar, quanto nojo ante tais episódios grotescos que acontecem nos corpos de três garotos que, por exemplo, eu imaginei sem um rosto claro. Alguém colocou neles rosto, sardas talvez, cor nas suas peles. Mas o importante é que nossa conduta criadora toma os eventos daquele conto e a partir do nosso imaginário, dos conhecimentos cotidianos, psicológicos, matemáticos, “piscinísticos”, masturbatórios, literários e demais, nos permite elaborar nosso próprio conto, nossa própria interpretação. Houve alguns leitores que não chegaram ao final, outros esqueceram, outros como eu, não esquecem. E claro, nossos contos tem diferenças quiçá importantes, mas somente graças ao “Guts” de Palahniuk há um conto com similitudes importantes e capitais nas nossas interpretações. De modo que fazemos tal criação poética a partir das sensações, da *aisthesis*, com as quais percebemos “Guts”, aquilo que sentimos com o corpo, mesmo que somente na leitura é-nos permitido criar o conto que Chuck Palahniuk criou.

E nisso nos libertamos, experimentamos a *katharsis*. As sensações nos permitem criar nossa obra de arte e sentimos arrepio na pele, damos uma salva de palmas, levantamo-nos da cadeira, fechamos o livro e olhamos a paisagem urbana ou rural do outro lado da janela do ônibus, fumamos, brindamos com um drink de vodka, choramos, sentimos no fundo uma tristeza profunda ou uma felicidade transbordante, abraçamos alguém que está ao lado, ligamos o telefone, gritamos um siiiiiim ou um nãoooooo, levamos as mãos à cabeça, batemos as palmas contra as pernas, jogamos o livro na cama, respiramos profundo e olhamos à vizinha de cadeira para ver se ela curtiu tanto quanto nós (ou desgostou tanto quanto nós), dançamos abraçados com os atores e o público desconhecido enquanto a chuva cai, sentimo-nos tão cheios de alguma coisa que não compreendemos imediatamente, ou tão vazios que ficamos perguntando o que aconteceu aí. Emocionados, ficamos com vontade de aplaudir porque hoje no cinema ninguém bate mais palmas, fazemos uma careta de nojo insuportável que não sabemos se algum dia desaparecerá... *Katharsis*, que talvez transforme nossas convicções ou não, mas que nos liberou por um momento curto ou longo, que nos tirou da cotidianidade e mesmo sem nos afastar da realidade em sentido estrito, nos levou para outro momento e conseguimos fazer o pacto de achar que essa obra de arte representa algo que conseguimos compreender, ou não, mas que fez com que experimentássemos,

criássemos e nos liberássemos daquilo que somos sempre. Na *katharsis* isso acontece, por segundos, horas ou dias, a arte tem a possibilidade de nos levar a um estado não habitual onde o eu que somos sempre se transforma em outro que somente revisitaremos quando outra obra nos produzir um prazer estético.

Eis leitores a experiência estética. Vocês já a experimentaram alguma vez, ao menos.

4.3.3. Da experiência estética e a poiética escatológica

Aisthesis, *poiesis* e *katharsis*: experiência estética; não é tão matematicamente que a experimentamos. É fácil pensar que se trata de uma experiência meramente subjetiva, mas ao ser a “percepção um assunto teórico”, acontece que a soma do conhecimento tanto sensitivo quanto cognitivo, faz com que a experiência estética possa ser considerada intersubjetiva. Para mim, nesta tese, vai depender não somente de algumas ideias de Platão, que é o primeiro filósofo trabalhado em “Crise da beleza”, passando por minúcias lhanas de todos os dias e pelos artistas, os músicos e as pessoas que tenho enunciado no decurso destes quatro capítulos, mas de Gayatri Chakravorty Spivak, que é a última teórica que li.

Minha experiência estética a partir da escatologia presente em *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, e *Haunted*, de Chuck Palahniuk, tem elementos que avaliam o belo tanto quanto o escatológico, que analisei no estudo poiético (poético em termos de Todorov), “Extraordinária escatologia: corpos mutilados e transformados”, terceiro capítulo desta tese. Naquele momento observei detalhadamente as tramas dos romances e a partir das suas estruturas tomei seus discursos literários para apresentar, em termos de Todorov, “um possível literário” onde o escatológico determina parte importante de tudo quanto ali acontece.

O escatológico, que identifico nesses romances, é evidente por meio das categorias basilares. A partir disso a primeira constante nos dois romances é o grotesco apresentado através de seus discursos literários. Uma harmonia que se fratura desde o começo, por exemplo, quando João Imaculado relata os jogos infantis, sexuais e meio inocentes com seu amigo por quem, anos depois, decide virar mulher. Há tal mistura entre o desejo e o medo,

entre a virilidade e o jogo homoerótico, que se infere do romance uma moral contrafeita, deformada, em um homem que não somente se transforma em mulher, sem hormônio ou cirurgia nenhuma, e que vai envelhecendo. É um exemplo apropriado de corpo grotesco, aquele que produz outros corpos. Um corpo masculino ressuscitado que dá vida a um corpo feminino.

Eis um ponto de relação com os personagens de *Haunted*. Os romances têm vínculos importantes, mas diferenças interessantes, porque neste livro de Palahniuk os produtos produzidos pelo corpo grotesco não acontecem por transformação, mas por mutilação. São mesmo produtos que vão transformando o corpo original, que perde a integridade até a desfiguração. A partir da transgressão dos corpos, gera-se o que Bakhtin enuncia como “un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, [que] franquea los límites de la unidad” (2003, 49), onde não é mais a beleza regular e regulada a que é procurada pelos personagens, mas um estado oposto reconhecido como feiura que, ao se instaurar como uma categoria tão estruturada (na desestruturação), ultrapassa a simples qualidade de oposição para se consolidar como um ponto capital na nova estrutura vital, nesse outro cânone que garante outra ordem mundial, distinta, capaz de produzir emoções experimentadas esteticamente pelo leitor.

Eis o feio na cúspide desse cânone. Eis o escatológico evidente em qualidades e características que desde a irregularidade, desregra a harmonia, a ordem, a proporção e adquire vida própria, tão independente quanto a dependência do outro permite. Adorno afirma que o belo convive com o feio, com sua negação. É verdade que os vanguardistas renunciaram ao belo, mas o feio não parece eliminar seu oposto, o que constitui uma diferença capital. Na vagina nova do João Imaculado com bichinhos incluídos, o engenheiro encontra o fôlego para, depois de muitos anos, ter uma nova ereção. É uma vagina que pode parecer nojenta por não ser “natural”, que não somente menstrua, mas produz seres diminutos como centos de filhos, e que é também desejada e penetrada pelo guarda. É nojento o que produz desejo e que inevitavelmente me leva à ideia de William Lam Miller de “Lo asqueroso es hermoso”. O desagradável da vagina “inatural” atrai. Como algo assim, como tantas coisas na arte e na cultura que se consideram nojentas, podem produzir tanto desejo? Hoje, não concordo completamente com essa ideia de Miller. Compartilho sim, a

ideia de que o asqueroso e o feio são atraentes. Tal fato é considerado tanto por Aristóteles quanto por Adorno, assim como a ideia de que quando o belo chega à arte se transforma em belo. Não somente a feio artístico gosta. Como vimos com Naukkarinen, o ponto de vista estético faz com que muitas coisas sejam factíveis de despertar gosto em diversos campos. Mas um personagem ingerindo o pênis cortado de alguém, além de gerar nojo, como pode ser belo por estar presente em uma obra de arte? Os fetos de cadáveres de cavalos da escultura do grupo SEMEFO, de México, são belos ao virar escultura? O cadáver produz nojo e que o pai ou a namorada ainda achem “lindo” o corpo do morto, não faz dele algo belo. É importante o trabalho estético do tanatopraxista que passou horas enfeitando-o até tirar com maquiagem a facada do colo e as manchas roxas da cara, mas não é bonito. Será bonito para alguém o cadáver da João Imaculado, daquela mulher barbuda, quando está sendo coberta de terra pelo guarda? Porque ainda a necessidade de relacionar arte com beleza quando o feio é capaz de produzir tantas emoções estéticas?

Emoções como o nojo e a abjeção são conceitos, como desenvolvi no terceiro capítulo, percebidos através das sensações corporais. O flato que expeli no começo deste último subtítulo quiçá produziu nojo em algum de vocês, mais ainda se conseguiram me imaginar; e a abjeção que tento produzir em vocês com a invenção do buraco na rua pela qual os ponho a caminhar em “Olhar ou não olhar, eis a questão”, no segundo capítulo, são experimentados no corpo. Nojo e abjeção podem ser produzidos por textos ou por imagens de nossa realidade referencial, mas se experimentam no corpo. Isso significa dizer que lendo os romances de Noll e Palahniuk, lendo somente as citações deles que eu faço, ou lendo as palavras que escrevo nesta tese, vocês podem experimentar nos seus corpos a abjeção (e mais outras coisas). Se for assim, experimentaram atração e repulsão no mesmo instante, o que os levou a um estado que Kristeva denomina de “fora de si” onde o conforto que vocês têm de ser os sujeitos que são se faz confuso. Olhar ou não olhar, eis a questão, e continuaram lendo e vão comigo nesta página pertinho do final.

Quanta abjeção experimentamos no decurso da nossa vida nos acontecimentos cotidianos, e quanta abjeção experimentamos nas visitas aos museus, nas salas de cinema e de teatro, na leitura de romances e poemas! Muita dessa abjeção foi produzida por acontecimentos que depois nos levaram ao nojo, alguns vomitaram, outros simplesmente

saíram da sala, outros continuaram lendo. Mas, muitas vezes depois de tal ínfimo instante onde desejo e repulsão convivem, se produziu o nojo. Nojo. Quanto nojo! Nojo experimentado no corpo e percebido com as nossas sensações. E tanto a abjeção quanto o nojo podem ser produzidos por coisas não necessariamente feias. Lembrem, por favor, da minha amiga que não consegue ver morangos, vermelhinhos com essa forma que às vezes parece como um coração, suculentos com seu penacho verde e que tão gostosos parecem banhados por chocolate. Mas, para ela, produzem nojo. No entanto, é comum que nojo e abjeção sejam produzidos por elementos que consideramos asquerosos ou fora da norma que regularmente é considerado belo. E se o escatológico, que está do lado do feio, pode produzir emoções experimentadas esteticamente, porque ainda a necessidade de relacionar arte com beleza quando o feio é capaz de produzir tantas emoções estéticas?

Emoções como as que podem ser experimentadas ao encontrar uma orelha no chão, um “cãoso mem” fazendo o sexo oral com um guarda no meio da noite e do mato, um idoso que morre com o estômago estourado por comer tanta carne liofilizada de peru e que reaparece vivo, ao final do romance, para nos contar que é tão só um garoto com progeria. Lembrem, leitores, o estranho. Aquilo que segundo Schelling teria de permanecer secreto e oculto, mas veio à luz. Aquilo familiar em um contexto, mas não em todos. Aquilo supersticioso ou recalcado que se manifesta. Tão simples como o verme na goiaba, como a minhoca saindo pelo ralo do banheiro, como minha porta marrom se abrindo sozinha. Vários desses exemplos não são nem feios nem escatológicos. Nem todos são produzidos por algo nojento nem necessariamente produzem nojo. Não obstante, como exprimi em “Oculto revelado e desprazer agradável”, no terceiro capítulo, há coisas nojentas que conseguem produzir o estranho. É talvez o que podemos experimentar quando em “Cassandra, Another Story by Mrs. Clark”, em *Haunted*, sabemos da senhora Clark triste e silenciosa pelo segundo desaparecimento de sua filha, sabemos da denuncia do desaparecimento à policial e da busca por parte em busca de agentes policiais. E no final do conto, sabemos quão triste está a senhora Clark que foge da lei por ter sido encontrada falando no buraco de uma enorme árvore com o cadáver de sua filha que ela própria assassinou.

Igual que com as categorias basilares escatológicas anteriores, as obras de arte podem nos produzir o estranho. Quando estamos na frente de algumas obras podemos atingir um

estado de conforto onde permanecemos como os sujeitos que somos, e temos certeza de conhecer o que há no nosso mundo real. E quando algum dos objetos com os quais estamos habituados aparece na obra de arte, o conforto se desmancha, a certeza se desloca e tudo se turva, e não conseguimos estar por um instante no lugar que estávamos: é o estranho se apresentando. Algumas das manifestações escatológicas, presentes na arte, que produzem estranheza podem também produzir prazer estético em nós, caso contrário, as performances como as de Marina Abramovic não seriam consideradas arte (apesar de que vários críticos questionem seu trabalho) ainda que longe de poder ser catalogadas como belas. Se é feio e é escatológico, então porque ainda a necessidade de relacionar arte com beleza quando o feio é capaz de produzir tantas emoções estéticas?

Emoções como as que se podem experimentar a partir da dor. A dor como produtora de uma sensação posterior que ultrapassa toda beleza, e que desde o monstruoso, para Hegel, do fenômeno natural, para Kant, da violência física, para Schiller, leva a um estado superior à beleza quando sabemos que aquilo monstruoso, assustador ou doloroso, não vai nos consumir: o sublime. Não é inútil lembrar que o sublime não é belo e que foi considerado em alguns momentos inclusive seu oposto, porque se trata de um prazer incomensurável que se engendra em algumas manifestações que se acham opostas ao belo.

Para Schiller os valores morais são capitais na experimentação do sublime porque é preciso ser consciente de sua transgressão. Quando a dignidade de um ser humano é magoada pela surra que recebe João Imaculado, quando essa dignidade representada na integridade física, começa a ser destruída pela automutilação do grupo no retiro para escritores, existe a possibilidade de experimentar um prazer que não se relaciona com o belo, mas com a dor superada, o sublime. Nesse momento, parecido com a abjeção e o estranho, quando o sujeito deslocado retoma seu lugar, a dignidade e uma integridade se não igual, parecida à inicial, expressa-se o sublime. Dor, monstruoso, medo: categorias consideradas feias que despertam um prazer que pode mesmo ser estético, reflexivo, complexo, portanto mais uma experiência estética advinda daquilo que não é belo. Porque ainda a necessidade de relacionar arte com beleza quando o feio é capaz de produzir tantas emoções estéticas?

A razão está provavelmente em toda a história da arte e da estética. Apesar do século XX dar lugar ao feio no estético, filósofos como Adorno consideraram que o feio na arte se torna belo. No entanto, no fundo, é ainda um olhar clássico. Ele é inovador ao afirmar que o belo nasce do feio, mas é difícil para ele valorizar o feio como um estético que não simplesmente nega seu oposto. Já referi várias vezes a interdependência entre belo e feio, mas ainda é difícil reconhecer que o feio artístico não vira belo necessariamente. Os artistas podem ser magníficos em suas artes e representar o feio majestosamente, mas não por isso a carniça no poema é bela, nem o Cristo dentro do copo de urina é belo, nem a mulher no topo de um morro de ossos representa algo belo. Cada exemplo desses segue conservando sua feiura. Podemos curtir o discurso literário que nos permite saber que João Imaculado ejacula no peito de uma mulher idosa, mas ainda essa imagem artística continua a ser feia. Podemos rir e experimentar prazer sensível e prazer reflexivo quando Baroness Frosbite conta para a turma de escritores que quem matou a Mrs. Clark não pode ter fome porque o assassino comeu a maior parte de sua perna esquerda, mas essa imagem continua a ser feia. O escatológico é feio.

O cadáver do engenheiro se descompondo é feio. Os cadáveres dos escritores que não escreveram sua ópera prima são feios. *Haunted* e *Acenos e Afagos*, podem ter trechos bonitos e, repito, passagens engraçadas, podem ter imagens muito bem descritas, coloridas, cheias de emoções do lado do belo, ideias maravilhosas, mas uma alta porcentagem do que neles acontece é escatológico e por serem escatológicos, são feios.

Que eu goste desses romances não faz deles belos romances. São romances bem escritos, com tramas bem construídas e estruturas perfeitamente desenhadas. Eu considero os dois romances como boas obras literárias onde a poética escatológica, que é minha proposta de leitura, me leva à experiência estética e pode levar outros leitores a experiências estéticas similares. E ainda que o gosto não se discuta, a beleza sim. Por isso insisto, leitores, se vocês ainda não leram estes romances, ou se já leram, acharão ou acharam que se trata de romances escatológicos, feios.

No entanto, pergunto pela última vez, porque ainda a necessidade de relacionar arte com beleza quando o feio é capaz de produzir tantas emoções estéticas? É preciso lembrar que a arte de hoje não expressa mais o belo, mas as emoções humanas. De novo, René

Passeron parece ter compreendido esse aspecto quando afirma que a estética medita sobre o qualitativo e “elucida as grandes estruturas do sentir: a admiração, o ódio, o amor, a esperança, o luto, sentimentos todos que dão um sentido à vida e tantas vezes condicionam a conduta criadora, o objeto tópico da poiética...” (1997, 105). Passeron elenca a admiração, a esperança e o amor que já inspirou tantas obras de arte consideradas belas. Mas, dentro desse grupo de “estruturas do sentir” estão o ódio e o luto que são consideradas emoções não necessariamente do lado do bom. O bom e o belo depois de quatro capítulos? Sim, logo falarei disso.

O feio, segundo críticos de cada época, dominou as obras de arte dos impressionistas, dos futuristas, dos dadaístas, dos surrealistas... Esses movimentos de vanguarda levaram o feio à cúspide da arte e não deixou de ser arte por ser feio, e nem deixou de ser arte elaborada com altos valores estéticos. Eram cientes da existência do belo, mas, insolentemente, pretenderam negá-lo. Cansaram-se. Pretendiam desregrar os sentidos, como diria Rimbaud; não tiveram mais vontade da arte naturalista e consolatória, nas palavras do Conde de Lautréamont.

Arte e belo também tiveram uma relação simbiótica durante muito tempo porque na perspectiva em que o estético e o ético guardam alguma relação, o feio ainda se relaciona com o mal e com o ruim. Por isso, expressar que *Haunted e Acenos e Afagos*, por apresentar tal nível de escatologia são romances feios, poderia parecer, em uma primeira visada, que se trata de romances ruins. Mas eu já mostrei a forma em que as qualidades da poiética escatológica fazem deles obras literárias boas.

O feio não necessariamente é mal nem mau. Quanta maldade há no belo Dorian Gray! Quanta bondade há em Quasimodo O Corcunda de Notre Dame! Quantos textos considerados literários, com o passar do tempo foram relidos e excluídos do patamar literário ou foram esquecidos! Quantos textos com características literárias importantes foram desqualificados na sua época e hoje são considerados clássicos! O feio na arte dos surrealistas, na arte pop, em muitas das obras da nossa arte contemporânea, é um feio galhardo com valores estéticos e com uma solidez que não merece ser considerado simplesmente como o oposto do belo, e ainda menos como embelezado por estar presente na arte.

O feio na arte contemporânea tentará ser embelezado, quando não rejeitado, enquanto pretendemos seguir lendo com parâmetros equivocados. Arthur Danto reconheceu o valor das *Brillo Box*, de Warhol, e das *Brillo Box*, de Bidlo, porque compreendeu que essas obras não obedecem mais aos parâmetros clássicos nem gregos, nem medievais, nem iluministas, nem modernos. Esse é o desafio para os críticos e os leitores contemporâneos. Estudar as obras de arte de hoje é mais complexo que lê-las com as teorias de tempos passados. No entanto, e por felicidade, o século XX viu o nascimento de muitas teorias inovadoras que estão levando a compreensão da cultura e suas produções artísticas por outros caminhos. Teorias como a feminista, a teoria de gêneros, as teorias do pós-humanismo, as teorias da afecção permitem leituras diferentes e mais apropriadas, não somente das obras clássicas, mas, principalmente, da arte contemporânea.

Na perspectiva desta tese, não pretendo rejeitar o belo, nem considerar o escatológico como uma vertente do feio como simples oposto do belo. É verdade, como salienta Umberto Eco em *História da feiúra*, que muitos autores futuristas retornaram às formas neoclássicas ou aderiram à arte celebratória do fascismo (2007, 368), mas foram precursores de estilos feios que hoje são considerados estéticos. A estética não discrimina o feio, mas os seres humanos sim.

A introdução de *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, de Gayatri Chakravorty Spivak, me fez pensar, ao menos, em mais duas razões para pensar no feio como uma categoria digna de ser considerada estética, sem se relacionar com o belo. Somos sujeitos de hábitos, de costumes, e nos custa muito trabalho tentar mudá-los. Em uma citação de *Steps to an Ecology of Mind*, de Gregory Bateson, Spivak salienta

By superposing and interconnecting many feedback loops, we (and all other biological system) not only solve particular problems but also form habits which we apply to the solution of classes of problems. We act as though a whole class of problems could be solved in terms of assumptions or premises, fewer in number than the members of the class of problems. In other words, we (organisms) learn to learn... [The] rigidity [of habits] follows as a necessary corollary of their status in the hierarchy of adaptation. The very economy of trial and error which is achieved by habit formation is only possible because habits are comparatively “hard programmed”. The economy consists precisely in not re-examining or rediscovering the premises of habit every time the habit is used. We may say that these premises are partly “unconscious”, or – if you please – a habit of not examining them is developed (2012, 6).

Há muitas ideias nesta citação. De um lado, está a importância dos hábitos para a resolução de problemas da vida em geral. Os hábitos são importantes para o desenvolvimento das atividades da nossa profissão e do nosso bem-estar na sociedade, já que eles estabilizam o nível de civilização que desenvolvemos culturalmente. Igual aos costumes dos povos, os hábitos são importantes na consolidação da nossa espécie. No entanto, atuamos como se todos os problemas fossem resolvidos da forma com que se resolvem os problemas do mesmo tipo. Por exemplo, um dos hábitos que criamos, como sociedade, consiste em ensinar às crianças a ir ao banheiro para eliminar suas secreções, mas por mais tentativas que se faça, algumas vezes as encontramos jogando com suas fezes como se fosse argila ou massa de modelar. E apesar da instauração desse hábito, algumas vezes se chega à vida adulta com o gosto da manipulação da matéria fecal.

Os hábitos são fortemente programados em nós mediante o método de ensaio e erro. Há no fundo uma necessária economia de tempo e esforço que nos dissuade de submeter os hábitos a exame constante, por isso tentamos uma e outra vez resolver problemas parecidos que não são necessariamente iguais. É essa facilidade, que às vezes nem acreditamos que seja tal, que dificulta a aplicação de outras formas para a leitura da vida cotidiana. Quanto ao que me compete, os filósofos, os teóricos e as experiências anteriores têm levado a hábitos, na hora de avaliar as obras de arte, segundo os quais o belo é aceito e o feio é rejeitado. É por isso que pensar em relacionar a arte com o feio ainda é difícil. Para os espectadores leigos pode funcionar, não é seu trabalho. Mas para os críticos vira uma prioridade escutar Danto quando considera indispensável olhar a arte contemporânea no contexto de teorias contemporâneas. É preciso romper o paradigma arte-beleza e pensar em arte-emoção para abrir o leque e compreender assim, porque o feio também nos leva à experiência estética autêntica. Talvez se repensarmos o “desinteresse” kantiano, poderíamos chegar a esse “hiperinteresse” e abandonar, por momentos, as ideologias que nos governam para perceber nas obras de arte escatológicas o valor estético que podem atingir.

Spivak toma da psicologia o conceito do “double-bind”, ou duplo vínculo, para generalizá-lo na cultura globalizada da nossa contemporaneidade. Esse conceito consiste em um dilema no qual uma pessoa tem de decidir entre dois elementos contraditórios, e onde o

um nega o outro. Trata-se de uma situação angustiosa porque a eleição exitosa de um desqualifica o outro que tem um valor igual ao eleito, o que faz com que exista uma sensação de mal-estar seja qual for a seleção. O duplo vínculo me lembra da tragédia grega, *Antígona*, de Sófocles, por exemplo. Grosso modo, sua tragédia consiste na eleição de enterrar ou não seu irmão, traidor da nação. Fazê-lo é ir contra a lei do rei, mas não enterrá-lo é ir contra a lei natural. Spivak tem “the conviction that the humanities could... learn to resolve double binds by playing them” (2012, 2). É esse um dos seus objetivos na sua proposta da educação estética

Only an aesthetic education can continue to prepare us for this, thinking an uneven and only apparently accessible contemporaneity that can no longer be interpreted by such nice polarities as modernity/tradition, colonial/postcolonial. Everything else begins there, in that space that allows us to survive in the singular and the unverifiable, surrounded by the lethal and lugubrious consolations of rational choice (2).

Spivak enuncia algumas “Double binds” como modernidade/tradição, colonial/pós-colonial, e posteriormente individual/coletivo, humano/animal, racional/irracional, abstrato/concreto. Eu acrescento bonito/feio, limpo/sujo, bom/mau, que estão alinhados com a poiética escatológica, minha proposta de leitura de *Acenos e Afagos* e *Haunted*. E como Spivak disse, o conhecimento, no Ocidente, é criado e ensinado pelo viés desses dois olhares, onde aprendemos que o sujeito é uma singularidade, um sujeito cuja possibilidade de ser intersubjetivo é questionada, onde o humano desmancha o animal, onde o masculino ainda é absurdamente superior ao feminino e onde o masculino não pode ser feminino, nem o feminino masculino. E onde uma “racionalidade” conveniente nos leva a escolher entre um ou outro. Há mudanças importantes, e o melhor e repetido exemplo é o dos gêneros. Mas nas artes, por exemplo, o escatológico, o feio, presente desde sempre, é ainda visto pela dicotomia do belo/feio e bom/mau.

No segundo capítulo sou persistente em demonstrar como a maioria das categorias basilares escatológicas fica em um entre. O grotesco entre humano/animal/vegetal, entre forme/informe; a abjeção que está nesse entre desejo/rejeição; o estranho entre próprio/alheio; e o sublime que se experimenta no estado posterior da relação desprazer/prazer. No decurso sobre todo dos dois capítulos finais, baseado em Merleau-Ponty tento desmanchar outras polaridades que neste caso viram capitais: mente/corpo ou

razão/sensação. Desde Ponty fui compreendendo que nosso corpo não é independente do pensamento, ou que os conhecimentos, inclusive racionais, não são inimigos das sensações. Por isso uma frase que com o percurso dos quatro capítulos foi sendo cada vez mais importante é “a percepção é também um assunto teórico”. Significa que não é somente teórica, mas também não só sensorial. Somos um corpo que percebe o mundo por meio do sistema sinestético, mas que cria conceitos baseado nele e no conhecimento teórico que outros sujeitos desenvolveram graças a sua qualidade de usufruir do tempo da razão e das sensações, ainda que muitos deles tenham negado e condenado o mundo sensível.

Bonito/feio leitores? Platão o negava; Aristóteles o embelezou; Plotino e Agostinho o juntaram ao belo divino; Baumgarten lhe deu ingresso somente para ser estudado e evitado; Kant e Hegel o colocaram no sublime; e Adorno faz nascer o belo do feio. Bonito/feio na arte, vocês ainda acham? Hoje a estética conserva o objetivo baumgartiano de procurar a perfeição do conhecimento sensitivo, só que não mais pela via do belo, mas das emoções percebidas pelo corpo e que nos levam à experiência estética. Por isso, não se trata de fazer uma ode ao feio a partir do escatológico. Tratou-se de ver como a partir da poética escatológica evidente em *Haunted*, de Chuck Palahniuk, e *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, pode se tentar compreender que a experiência estética vai além da procura do belo, do feio ou de alguma outra polaridade que o ser humano possa inventar. Uma nova transgressão dessa polaridade poderá nos levar a perceber no corpo mutilado e transformado o direito que tem o feio de se erguer como o pináculo de outro cânone.

Considerações Finais

A imagem à qual assisto enquanto penso no começo da última parte desta tese é a seguinte: um homem de cabelo vermelho e rosto branquíssimo canta: “It’s a god-awful small affair/ To the girl with the mousy hair/ But her mummy is yelling “No”/ And her daddy has told her to go...” Caminho três passos, avanço, tem tantas coisas para olhar sobre este artista na exposição do Museu da Imagem e do Som, de São Paulo, que é melhor passar à seguinte parte... Mas na escuridão incompleta do lugar experimento a necessidade de voltar esses três passos e ficar na frente da tela: “Now she walks through her sunken dream/ To the seat with the clearest view/ And she's hooked to the silver screen/ But the film is a saddening bore/ For she's lived it ten times or more...” Perto da televisão há capas de discos, uma delas apresenta em primeiro plano um “cãosomem” e sorrio e lembro do filho do João Imaculado no mato e vou percebendo sensações que conheço e que me levam a esta tese, ao meu trabalho de quatro anos, aos textos dos filósofos: Adorno, Sloterdijk, Danto, Kant, Baumgarten, Schiller, Aristóteles... “Sailors fighting in the dance hall/ Oh man! Look at those cavemen go/ It's the freakiest show...” Dos teóricos como Kristeva, Naukkarinen, Spivak, Bakhtin, Todorov, Brooks... “It's on Amerika's tortured brow/ That Mickey Mouse has grown up a cow/ Now the workers have struck for fame/ 'Cause Lennon's on sale again...” Dos escritores: Noll e Palahniuk. “To my mother, my dog, and clowns/ But the film is a saddening bore/ Cause I wrote it ten times or more/ It's about to be writ again/ As I ask you to focus on...” Dos artistas: Duchamp, Warhol, Serrano, Abramovic, Nitsch, Evaristi, de Chirico, Praxiteles, os irmãos Limbourg, A. T. Hung, Limberger, B.B. King, Piccinini... E é impossível não relacionar a escultura *The Young Family*, desta artista australiana com o meio humano-meio cão da capa de *Diamond Dogs*. “Beating up the wrong guy/ Oh man! Wonder if he'll ever know/ He's in the best selling show/ Is there life on Mars?” E quando a música termina alço meu olhar “dessa capa”, e olho de novo a televisão para ver o magro David Bowie nos segundo finais do videoclipe de *Life on Mars?* O cabelo vermelho do videoclipe, e o olhar do cantor são iguais aos da capa onde aparece a feia figura grotesca que não é só cachorro nem só humano. Tão parecido e tão diferente da mãe “cãomulher” da escultura de Patricia Piccinini!

Esses três animais humanos (o filho de João Imaculado, o ente metade cão metade humano, de *Diamond Dong*, e a mãe “cãomulher”, de Piccinini) me fazem levar em conta várias reflexões necessárias para terminar esta tese, relacionadas com as expectativas que eu tive quando apresentei o projeto três e quatro anos atrás, quando concorri pela vaga na UFRGS e quando fiz a qualificação do projeto; os rumos por onde o texto escrito (esta tese), as leituras, as análises e a orientação da professora Rita Schmidt me levaram; as surpresas que fui encontrando, muitas vezes com aspectos evidentiíssimos; e as dívidas temáticas e analíticas com que fico como autor desta tese.

No projeto aprovado em 2011 apresentei o seguinte objetivo geral: “Estabelecer a presença e os componentes de uma poética escatológica nos romances *Haunted*, de Chuck Palhaniuk, e *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll, levando em conta os princípios da estética de hoje e as representações do corpo na literatura”. Vocês, leitores, poderiam encontrar nesse enunciado vários questionamentos, mas eu saliento somente dois: “componentes da poética escatológica” e “princípios da estética de hoje”. É curioso que apesar de estudar literatura durante vários anos, fazer análises, inclusive publicadas, dar aulas de literatura e avaliar trabalhos analíticos, em 2011 eu ainda considerasse a poética ao modo de Horácio, mais como as características necessárias para a criação da obra de arte, que como o caráter criador do artista feito obra graças à *techné*. Não significa que meus trabalhos anteriores consistissem em elencar características de um romance, por exemplo, sem análise alguma. Inclusive, desde cedo, eu fiz comparações entre obras literárias e entre literatura e outras artes; analisei tramas de romances e contos; estabeleci juízos sobre as estruturas das obras; e fui rigoroso no estudo dos discursos literários. No entanto, não me preocupava em pensar se essas análises podiam constituir-se como uma poética. No decurso destes quatro anos, esse vazio conceitual parece ter sido solucionado: o terceiro capítulo desta tese é minha proposta de leitura com a qual apresento não uma poética, mas uma poética escatológica, por encontrar maior proximidade entre este termo e a *poiesis*, que é, ao tempo, o conceito a partir do qual Rene Passeron e Hans R. Jauss desenvolvem seus estudos.

Quando nesse objetivo geral me referia aos “princípios da estética de hoje” eu não conhecia muita teoria sobre estética. Eis a razão pela qual no segundo ano do doutorado,

após o primeiro ano cursando disciplinas, fiz muita leitura sobre a estética e o belo; eu passava o dia inteiro dividindo o tempo entre a biblioteca da FACED, da Economia e de Direito (e quando tinha aula ia à BSCSH). Várias vezes passei o dia inteiro lendo um parágrafo só: reescrevendo-o no caderno, separando frases, escrevendo-as de novo segundo minha interpretação e fazendo esquemas como árvores. Curtia tanto! Mas o interessante dessa frase do objetivo geral é que ainda sem saber tanto de filosofia nem de estética, naquele momento em 2011 eu escrevi “princípios da estética de hoje”. Com o termo ‘princípios’, me referia aos fundamentos e leis que constituíam a estética, a “estética de hoje”. E eis que no capítulo final da tese questiono as “paraestéticas” como antiestética, transestética e anestética por considerar que a estética sem prefixo algum, pode estudar as artes contemporâneas. No entanto, como vocês já leram, não trabalhei diretamente a estética por preferir a experiência estética, que inferi mais relacionada com meu interesse sobre a poética escatológica, na qual o sentir é fundamental.

Segundo o cronograma do projeto com que comecei o doutorado, eu planejava escrever três capítulos: estética na literatura hoje, categorias basilares (que nesse momento e durante muito tempo se chamaram “categorias disciplinares”), e poética escatológica. Realizei a segunda e a terceira parte, mas, com relação à estética não pensei em dividir entre belo e feio como finalmente fiz. A direção da tese tomou outro rumo, necessário, sei agora, que põs o escatológico em um lugar diferente para ser analisado: e o feio, no quarto capítulo, ganhou uma força que não imaginei. Como acontece com tantos pesquisadores da literatura, o resultado final da tese não é o que se pensou no começo: para mim foi assim, positivamente.

Os rumos foram outros desde o início da tese. Eu não tinha muita certeza do que fazer com a informação obtida em anos de leituras sobre filósofos cujas teorias elenco, relaciono, afasto e analiso no primeiro capítulo (trabalho árduo de ler, sublinhar, comentar nas margens, fazer resumos, catalogar informação, discriminar com cores, reescrever, analisar... o que me levou a rejeitar outros filósofos como Schiller, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger). Porque não fazer um capítulo sobre a crise da beleza? Me disse de forma amabilíssima minha orientadora; já conhecem o resultado daquela pergunta. Vocês podem considerar que faltaram outros filósofos, mas a beleza não era meu único interesse e

minha cabeça estava lotada dessa velha informação que para mim era nova e tentava acomodar e assimilar nas minhas estruturas cognitivas, como diria Jean Piaget.

Assimilar e acomodar informação com os conhecimentos que eu tinha, trocar uns, descartar outros: refazer, reformular, “re” que é talvez a melhor parte das pesquisas. O belo não é para mim mais o que foi antes de “Crise da beleza”. Hoje, o feio é tão diferente para mim como nunca imaginei, e só fui compreendendo-o a partir de “Feiura: o pináculo de outro cânone” e “Literatura e fedor: da experiência estética e a poiética escatológica”. No projeto de 2011, na qualificação da tese de 2013, e no terceiro capítulo que comecei a escrever no segundo semestre desse mesmo ano, o feio não foi propriamente capital. Esteve presente sempre, na minha frente, sem se esconder, nos romances, na teoria, na filosofia... mas eu não estava pronto para olhá-lo, para ver seu corpo contrafeito, seu rosto disforme, suas extremidades viscosas... Acho que me aconchegou sempre no seu colo, passou seus dedos informes sobre meu rosto, seus pelos grossos e meigos me fizeram afagos para dormir: acordei e vi quão importante é na estética e na arte: de tal forma que proponho considerá-lo o pináculo de outro cânone. O feio se tornou fundamental para a experiência estética que a poiética escatológica pode produzir.

A partir da leitura de Merleau-Ponty comecei a compreender que a poiética e a estética não atingiam propriamente o que eu pretendia em relação à experimentação e à percepção. Considerei isso antes de conhecer os textos de Rene Passeron e Hans Robert Jaus. Mas tais leituras deram um significado a esses termos, que me levaram a pensar na conduta criadora poiética e nas sensações prazerosas aisthéticas. A partir disso, fui sopesando que a importância da estética teria de ser relegada a outro momento, e considerei necessário me focar na experiência estética: aisthesis, poiesis e katharsis, pela possibilidade de transformar o “prazer simples”, que poderá ser questionado em outro momento, em um prazer reflexivo que se traduz, para mim, nesta tese.

Vários aspectos me produziram surpresas agradáveis. Surpresa é uma forma de indicar sobressalto por chegar a pontos de análise inesperados. O primeiro deles foi encontrar na teoria de Maurice Merleau-Ponty a linha teórica para chegar a compreender que as sensações que experimentamos com a arte são sentidas no corpo. Nos primeiros capítulos pensei que o belo se sente no corpo, mas quando por fim compreendi que a arte

atinge as emoções, antes que o belo ou o feio, o belo deixou de ser para mim o patamar ou o objetivo da arte. Experimentar no corpo a beleza de uma escultura de Michelangelo ou a feiura de uma das pinturas de Hierônimo Bosch significa submeter tais obras de arte ao exame que pode nos permitir passar do prazer corporal ao prazer reflexivo, estético.

Parece simples, mas não é: um número importante de pessoas procura ainda hoje na arte o belo grego. Em diversos contextos artísticos, procuramos nas obras harmonia, ordem, delimitação e proporções justas. Algumas dessas características ainda estão presentes em obras contemporâneas, mas há outras que nos levam a perguntar onde estão. No entanto, com essas características deslocadas ou desmanchadas, pelo motivo que seja, podemos experimentar sensações agradáveis e prazer reflexivo diante do *Impression, soleil levant*, de Claude Monet, ou de *Balkan Baroque*, de Marina Abramovic, ou de *Solipsist*, de Andrew Thomas Huang, ou de *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, ou de *Haunted*, de Chuck Palahniuk. Cada um de vocês está no direito de experimentar a sensação do belo nessas obras, mas, em algumas, resulta difícil de encontrar. Tal experiência pode ser uma das causas da frustração que a arte contemporânea produz no espectador.

Perto do final da tese percebi que o feio tem seu lugar na estética e na arte desde o início. Esta é uma dessas surpresas que nasce de uma ideia muito básica, porque há muito vemos esculturas, pinturas, romances, e contos, por exemplo, com tramas grotescas e estruturas alheias à norma. No entanto, muitos filósofos consideraram necessário “embelezar” o rosto criado com frutas por Archimboldo, que representa o verão, por exemplo, se o belo nasce do feio, diz Adorno. Mas minha proposta está do lado dos vanguardistas: perceber o feio como feio, sem embelezá-lo, permitindo-nos experimentar sensações a partir do grotesco, do nojo, da abjeção, do estranho e do sublime sem associá-lo a beleza alguma, mas às emoções que o feio produz: é o que faz dele o pináculo de outro cânone.

De outro lado, não imaginei que várias das ideias da *Teoria Estética* de Theodor Adorno, atingiriam um papel capital na minha pesquisa. Elas estão presentes com frequência, cito trechos de seu pensamento em todos os capítulos. Foi com as ideias de Adorno que entendi a constante transgressão que a arte faz de seus próprios limites, que

comecei a perceber o feio de outro ponto de vista, que compreendi que não existe mais uma época artística melhor do que outra.

Finalmente, quiçá a maior surpresa esteja em encontrar uma relação tão íntima entre a escatologia e o feio. Durante parte importante da pesquisa tentei embelezar o escatológico, inclusive o terceiro capítulo chegou a se chamar de “Bela escatologia: corpos mutilados e transformados”. Mas enquanto lia a teoria sobre a feiura e a analisava à luz de outras teorias filosóficas e artísticas, os olhos iam ficando cada vez maiores e a boca cada vez mais aberta e as ideias iam se transformando. Quando atingi essa compreensão, considerei oportuno trocar várias ideias nos quatro capítulos, mas deixar outras que deixassem evidente esse processo de transformação. Se o feio pode produzir sensações tão particulares, ainda conservando a feiura nas obras de arte, não merecia ser convertido em belo.

Finalmente, leitores, curti muito escrevendo esta tese. Nunca me dediquei tanto a uma pesquisa. Fazer um doutorado é um trabalho que requer muitas vezes tanta dedicação que nem mesmos os doutorandos imaginam. Fazer disciplinas e escrever trabalhos resulta, no final das contas, a parte mais simples, nem que seja um assunto fácil. Dedicar horas inacabáveis a leituras e analisar essa informação precisa de níveis importantes de inferência. Depois, chega o momento de se enfrentar à folha virtual branca na tela do computador, e quando os dedos começam a receber as ordens do cérebro para escrever, as ideias vão se conjugando na mente e a escrita começa. É meu caso. Depois de superar várias vezes a “síndrome da folha em branco”, eu escrevia e escrevia e até me perguntava como podia escrever tanto. Tantas leituras e horas de análise e comparação deram como resultado esta pesquisa que espero seja sentida nas vísceras por vocês tanto quanto eu senti.

No entanto, suponho o destino de muitas teses: serem concluídas porque tem de ser concluídas, e ficar com dívidas porque a relação entre os diversos temas poderia ser infinita; aqui somente saliento quatro. A primeira delas tem a ver com o animal humano. Desde o começo pensei em me aproximar à animalidade, e era fácil, na verdade, porque o sentido fisionômico nos permite ficar mais perto do ser primitivo e desses comportamentos que aparecem, às vezes, como vindos de um além-latente que sempre está conosco. Considerei desenvolver o tema do animal humano com a teoria Merleau-Ponty, depois com a de

Bakhtin, Sloterdijk (Diogenes) e Brooks, mas as leituras me levaram sempre por outras rotas. Há alguma referência à animalidade, mas não a desenvolvo, e nem li alguma teoria mais relacionada com o tema.

Desde a primeira leitura de *Acenos e Afagos*, acreditei que uma transformação tal de homem a mulher poderia ser analisada de outra forma a partir da teoria de gênero. Confirmei a ideia com *Cuerpos que importan*, de Judith Butler e quase o lamentei quando Hal Foster enuncia a possibilidade de uma “crossdisciplinaridade”, e Jean Baudrillard se aventura com a “transestética”. No entanto, logo descartei a ideia porque, ainda que os personagens de *Haunted* se transvistam algumas vezes, neste romance o questionamento do gênero não é fundamental. Outras teses já trabalharam o assunto do gênero na obra de Noll, mas nenhuma delas focada no escatológico. Talvez tivesse sido interessante ver os resultados que uma pesquisa com essas características produziriam, mas esta tese não era o lugar. Quiçá algum dia retome a complexa teoria de Butler e chegue a outros resultados.

A pesar de meu estilo discursivo em primeira pessoa, de conversar frequentemente com vocês, na tentativa de fazê-los experimentar as sensações que eu ia trabalhando (nojo, abjeção, estranho...) e de expressar meus sentimentos e sensações para fazer desta tese algo mais visceral, não descobri a tempo a teoria dos “affects”. Eu estava ciente, já no começo, da minha necessidade de conversar com os leitores e de fazer uma teoria literária hedônica, como propõe Thomas Anz. Mas nem pensei em procurar teoria sobre “affect” porque decidi trabalhar as afeições somente no estilo. Por isso, os textos de Teresa Brennan e de Eve Kosofsky Sedgwick, por exemplo, terão de fazer parte da minha biblioteca para, no futuro, levá-los em conta nas análises de outras obras de arte, ou para teorizar sobre as afeições. É talvez uma das dívidas que logo pretendo começar a pagar.

É provável que se eu tivesse tirado o pó virtual do texto de James Dawes que a professora Rita me deu vários meses atrás, e se não tivesse me negado a revisar a teoria sobre o gótico e neogótico, hoje conheceria mais, não somente sobre as afeições, mas sobre o gótico. Lendo o texto de Dawes vi que muito da poética escatológica pode estar presente nas obras desta modalidade narrativa. Eu enuncio informação breve sobre Mary Shelley, Bram Stoker e Charles Brockden Brown, mas são exemplos mínimos que não permitem relacionar minha proposta de leitura escatológica com a literatura gótica. Outro será o

momento de saldar minhas dívidas: o resultado que apresento a vocês me permite experimentar uma grande satisfação no corpo inteiro.

Agora vocês vão me imaginar criança, digamos sete anos. Vão me imaginar com uma tia e uma avó. Religiosíssima a mãe do meu pai (seu quarto na casa da fazenda estava lotado de estátuas de santos e sempre tive medo de entrar nele). Estamos em Bogotá, 1980. Obrigatório ir de mão com as duas. Caçulinha eu, desfrutava do algodão doce e das vermelhíssimas maçãs carameladas no palito (maçã do amor, dizem no Brasil). Minha avô achou necessário acalmar sua ânsia espiritual visitando o Cristo caído, na Basílica del Señor de Monserrate, que fica no alto do morro com o mesmo nome, que custodia minha cidade (o morro, não a estátua). Subimos no teleférico, entramos na igreja e começamos uma fila longa e lenta. Lembro muitas pessoas subindo, descendo, rezando... um monte de pessoas. Nesse momento foi quando a tia considerou (seria eu?) uma boa ideia comer uma maçã caramelada e saiu da igreja para comprá-la. ¡Qué niño tan afortunado! Devo ter pensado em termos de criança de sete anos. A tia voltou quando estávamos perto desse senhor caído, entregou para mim a maçã e, quando eu ia dar a primeira mordida, uma voz não sei de onde “El niño no puede comer aquí”, e sem o mundo se importar com meu aborrecimento, a tia guardou a maçã para depois. Mas foi um depois que esse dia não conheci, porque chegamos ao lado daquele senhor caído e minha avó toda enchida da emoção e pranto não parava de acariciar a estátua ensanguentada de madeira. E passava as mãos pelas feridas desse corpo, e pelo peito manchado de vermelho e pelos pés sujos de escuro e vermelho. “Hermoso! Divino! Señor nuestro! Lávame com tu sangre! Lindo!” E eu passei da chatice por não poder comer minha maçã ao nojo de não querer comer a fruta do pecado original, não por isso, mas por estar coberta toda dessa substância que me fazia pensar no sangue. Culpei tanto esse senhor!

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa, 2008. Pg. 226. Ed Alemã, PUC

_____ *Teoría Estética*, Ed. Akal, Madrid, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*, Ed. Globo, Porto Alegre, 1966. Pg. 251.

_____ *Metafísica*. Edipro, São Paulo, 2012.

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Ed. Alianza, Madrid, 2003.

BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*, "Oeuvres complètes X", Ed. Gallimard, Paris, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal*, Ed, Papirus, São Paulo, 2004.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética. A lógica da arte e do poema*. Ed Vozes, Petrópolis, 1993.

BECH, Josep Maria. Merleau-Ponty. *Una aproximación a su pensamiento*, Ed. Anthropos, Barcelona, 2005.

BIBLE: Latin Vulgate. Disponível em: <http://www.fourmilab.ch/etexts/www/Vulgate/>. Acesso em: 13 de março de 2013.

BÍBLIA. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/>, Acesso em: 19 de fevereiro de 2013.

BORGES, Jorge Luis. "El inmortal", em *El Aleph*, Ed. Alianza, Barcelona, 1998.

BRASIL, Ubiratan. "Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll". *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, 27 jul. 2003. Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mmc.htm, Acesso em: 31 de outubro de 2013.

BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*, Ed. Cornell University Press, Ithaca, 2004.

BRESSANE, Ronaldo. "Em busca da obra em aberto". *Revista A*, 2000 Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevista_revista_a.htm. Acesso em: 31 de outubro de 2013.

BROOKS, Peter, *Reading for the Plot*, Ed. Harvard University, New York, 1984.

_____ *Body Works*, Ed. Harvard University, London, 1993.

BUCK-MORSS, Susan. "Estética e Anestésica: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin Reconsiderado", em *Revista Travessia*, N 33, agosto – dezembro, Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2002.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*, Ed. Ática, São Paulo, 2007.

_____ "Encontros na Travessia", em *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n 7, Porto Alegre, 2005.

CHAPLINSKY, Joshua. *Strange but True: a Short Biography of Chuck Palahniuk*. Disponível em: <http://chuckpalahniuk.net/author/bio>. Acesso em: 17 de setembro de 2013.

CHIODETTO, Eder. *Depoimentos*, Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html>, Acesso em: 30 de outubro de 2013.

COPO DE MAR. *Sou um velho hippie, Entrevista a João Gilberto Noll*, Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mar2.htm, Acesso em: 30 de outubro de 2013.

CROSS, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Ed. Gredos, Madrid, 1986.

DANTO, Arthur. *El mundo del arte*, Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/55496775/El-Mundo-Del-Arte-Arthur-Danto>. Acesso em: 12 de dezembro de 2013.

_____ "Tres cajas de Brillo", em *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, editado por Francisca Pérez, Ed. Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.

DAWES, James. "Fictional Feeling: Philosophy, Cognitive Science, and the American Gothic", em *American Literature* V 76, #3, 2004.

DELEUZE, Gilles. “Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana” em *Crítica e Clínica*. Editora 34, São Paulo, 1997.

DUARTE, Rodrigo (org). *O Belo Autônomo*, Ed. UFMG, Belo Horizonte, 1997.

EAGLETON, Terry. “Cultura y Naturaleza” em *La idea de cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001.

ECO, Umberto. *História da Beleza*, Ed. Record, Rio de Janeiro, 2010.

_____ *História da Feiúra*, Ed. Record, Rio de Janeiro, 2007.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. *Merriam-Webster, English Dictionary*, Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/>, Acesso pela última vez em: 23 de fevereiro de 2014.

FARLEX INC. *The Free Dictionary*, Disponível em: <http://www.thefreedictionary.com/>, Acesso pela última vez em: 23 de fevereiro de 2014.

FAURE, Élie. *A Arte Antiga*, São Paulo, Ed Martins Fontes, 1990.

FERGUSON, Euan. “Chuck Palahniuk: 'I wrote the book while my mother was dying of cancer'”, em *The Observer*, 4 de setembro de 2011, Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2011/sep/04/chuck-palahniuk-fight-club-interview>. Acesso em 17 de setembro de 2013.

FERNÁNDEZ Christlieb, Pablo. “Anestética de la violencia”, em Revista *El alma pública*, N 1, 2008.

FERRATER Mora, José. *Diccionario de Filosofía*, Ed, Sudamericana, Buenos Aires, 1975.

FERRAZ, Marcus Sacriní Ayres. *O transcendental e o existente em Merleau-Ponty*, Ed. Humanitas, São Paulo, 2006.

FERREIRA, A. B. H. *Dicionário do Aurélio*, Dicionário da Língua Portuguesa, Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>, Acesso pela última vez em: 23 de fevereiro de 2014.

FREUD, Sigmund. Tres ensayos de teoría sexual, em *Obras Completas* volumen VII, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.

_____ Três Ensaio Sôbre a Teoria da Sexualidade, em *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* volume VII, Ed, Imago, Rio de Janeiro, 1972.

FOSTER, Hal (Ed). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. Bay Press, Washington, 1983.

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *Se o clima for favorável*, Porto Alegre, 2013.

GUILLÉN ,Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Ed. Crítica, Barcelona, 1985.

HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*, Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php>. Acesso em: 31 de outubro de 2013.

HEGEL, Friedrich. *Estética. A Ideia e o Ideal*. Ed. Nova Cultura, São Paulo, 1988.

HORKHEIMER Max e ADORNO Theodor. *Dialéctica del Iluminismo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

HUANG, Andrew Thomas. *Solipsist*, Video arte, Disponível em: <http://vimeo.com/37848135>. Acesso em: 13 de março de 2013.

HUME, David. *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Ed. Liberty, Fund, Rio de Janeiro, 2004. Pg 254

JAUSS, Hans Robert. "O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*", em *A Literatura e o leitor*, seleção de Luiz Costa Lima, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1995. Pg, 128

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco*. Ed. Nova, Buenos Aires, 1964.

KING, Riley B. *Rock me Baby*, Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F4OXrmxDp44&feature=kp>, Acesso pela última vez em: 23 de fevereiro de 2014.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Ed. Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1989.

KUHN, Cynthia e RUBIN, Lance. *Reading Chuck Palahniuk. American Monsters and Literary Mayhem*, Ed. Routledge, New York, 2009.

LA SOCIÉTÉ ÉDITIONS LAROUSSE. *Dictionnaire de Français*, Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>, Acesso pela última vez em: 14 de fevereiro de 2014.

LEITH, William. "A writer's life: Chuck Palahniuk", em *The Telegraph*, 21 de outubro de 2003, Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3604888/A-writers-life-Chuck-Palahniuk.html>, Acesso em: 17 de setembro de 2013.

LE ROBERT. *Le Robert Micro. Dictionnaire de la Langue Française*, Ed. Le Robert, Paris, 2006.

MAUSS, Marcel. "As Técnicas Do Corpo", em *Sociologia e Antropologia*, Ed. Cosac Naify, São Paulo, 2003.

MELLO, Ramon. "A linguagem como experiência. Entrevista a João Gilberto Noll", *Saraiva Conteúdo*, Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10400>, Acesso em: 28 de outubro de 2013.

MENINGHAUS, Wilfred. *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*, Ed. State University of New York, New York, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2004.

MILLER, William Ian. *Anatomía del asco*. Ed. Taurus, Buenos Aires, 1998.

MOREIRA, Hilia. *Antes del asco*. Ed. Trilce, Montevideo, 1998.

NAUKKARINEN, Ossi. "Aesthetics and Mobility. A Short Introduction into a Moving Field" em *Journal of Contemporary Aesthetics*, December, 2005. Disponível em: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=350>. Acesso em: 13 de março de 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*, Ed. Ediouro, Rio de Janeiro, 1998.

NINA, Cláudia. “A literatura vive um renascimento”, em *Jornal do Brasil*, Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_jb1.htm, Acesso em: 28 de outubro de 2013.

NOLL, João Gilberto. *Acenos e Afagos*, Ed. Record, Rio de Janeiro, 2008.

O'HAGAN, Sean. *Fright Club*. Em “The Observer” do jornal *The Guardian*, Londres, 8 de maio de 2005, Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2005/may/08/fiction.chuckpalahniuk>, Acesso em: 17 de setembro de 2013.

OLINTO, Heidrun Krieger. “Uma Historiografia Literária Afetiva”, palestra no *VII Seminário Internacional da História da Literatura*, PUCRS 2008. Documento eletrônico.

ONFRAY, Michel. *Cinismo. Retrato de los filósofos llamados perros*, Ed Paidós, Buenos Aires, 2002.

PALAHNIUK, Chuck. *Haunted*, Ed. Anchor Books, New York, 2006.

_____ *Fantasma*, Ed. Mondadori, Barcelona, 2006.

_____ *She Breaks Your Heart. Chuck Palahniuk on Amy Hempel*, Em www.laweekly.com publicado o 18 de setembro de 2002, Disponível em: <http://www.laweekly.com/2002-09-26/art-books/she-breaks-your-heart/>, Acesso em: 17 de setembro de 2013.

PASSERON, René. “Da estética à poética”, em *Porto Arte*, revista do Instituto de Artes da UFRGS, V8, N°15, pg 103-116, Porto Alegre, 1997.

PERES Alós, Anselmo. “Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedade e incertezas”, em *Revista Organon*, #52, Vol. 27, Jan-jun, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

PLATÃO. *A República*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2009. Pg. 249,

PLATÓN. *Diálogos*, Ed. Porrúa, México, 1996.

PLOTINO, *Sobre la belleza*, Ed José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2007.

PRIBERAM INFORMÁTICA S.A. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, Disponível em: <http://priberam.sapo.pt/dlpo/default.aspx>, Acesso pela última vez em: 23 de fevereiro de 2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia Española*, Disponível em: <http://www.rae.es/> Acesso pela última vez em: 23 de fevereiro de 2014.

RESENDE, Douglas. “Um cultor do sensualismo”, em “Magazine”, do *Jornal O Tempo*, Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/um-cultor-do-sensualismo-1.243733>, Acesso em: 30 de outubro de 2013.

REWALD, John. *História do Impressionismo*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1991.

RODDENBERRY, Gene. “The Devil in the Dark”, *Star Trek, The Original Series*, Capítulo 25, Temporada 1, 1967.

SARTAIN, Jeffrey A (Ed). *Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk*, Ed. Cambridge Scholars, Newcastle, 2009.

SCHILLER, Friedrich. *On the Sublime*, Disponível em: <http://www.colchestercollection.com/titles/chunk/A/aesthetical-and-philosophical-essays/sublime.html>, Acesso em: 14 de dezembro de 2012.

SIMMONS David e ALLEN Nicola. Reading Chuck Palahniuk’s *Survivor* and *Haunted* as a Critique of ‘The Culture Industry’, em *Reading Chuck Palahniuk*, Ed. Routledge, New York, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*, Ed. Siruela, Madrid, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Na Aesthetic Education in te Era of Globalization*, Harvard University Press, London, 2012.

TEXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, Ed. Presença, Lisboa, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1970.

TRIGO, Luciano. “Entrevista a João Gilberto Noll”, em *Máquina de escrever* da www.globo.com, Disponível em:

<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/09/25/entrevista-joao-gilberto-noll/>,

Acesso em: 31 de outubro de 2013.

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*, Ed, Visor, Madrid, 1990.

VOYTEK, Bradley. *Scanning the Zombie Brain*. Palestra, Disponível em: <http://vimeo.com/19716014>, Acesso em: 8 de abril de 2012.

WARHOL, Andy. *A Filosofia de Andy Warhol: de A a B e de volta a A*, Ed. Cobogó, Rio de Janeiro, 2008.

WHITE, Eric. "Once They were Men, now They're Land Crabs: Monstrous Becomings in Evolution Cinema", em *Posthuman Bodies*, editado por Judith Halberstam, e Ira Livingstone, Ed. Indiana University Press, Indiana, 1995.

ZILBERMANN, Regina, URBIM, Carlos, e RUAS, Tabajara. *Fascículos de Autores Gaúchos 23*, 1990, Disponível em: http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_au.htm, Acesso em: 31 de outubro de 2013.