

ALINE AMSBERG DE ALMEIDA

A plasticidade do corpo nos contos de Peter Carey

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de concentração História e Historiografia Literária.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva

CAMPINAS
2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL -
Unicamp

AL64p	<p>Almeida, Aline Amsberg de. A plasticidade do corpo nos contos de Peter Carey / Aline Amsberg de Almeida. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.</p> <p>Orientador : Márcio Orlando Seligmann-Silva. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Carey, Peter, 1943- -Crítica e interpretação. 2. Corpo. 3. Plasticidade. 4. Literatura australiana. I. Seligmann-Silva, Márcio Orlando. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p> <p>tjj/iel</p>
-------	--

Título em inglês: The Plasticity of the body in Peter Carey's Work.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Peter Carey; Body; plasticity; Australian literature.

Área de concentração: História e Historiografia Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva (orientador), Profa. Dra. Carmen Lucia Soares, Profa. Dra. Cristiane Pereira Dias. Suplentes: Profa. Dra. Luzia Margareth Rago, Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar.

Data da defesa: 27/04/2010.

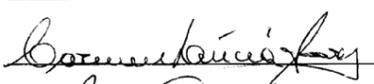
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

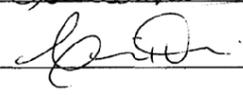
Márcio Orlando Seligmann-Silva



Carmen Lucia Soares



Cristiane Pereira Dias



LUZIA MARGARETH RAGO

Marcos Antonio Siscar

Agradecimentos

Pelo constante apoio intelectual e afetivo, Carmen, Carô, Cris, Gudrun, Márcio, Mário,
Raquel e Susel.

Pelo apoio financeiro, FAPESP.

Resumo: Baseada nas reflexões de autores como David Le Breton, Denise Sant'Anna, Katherine Hayles, Jean Baudrillard, e Gilles Deleuze, problematizo a relação entre o corpo e a subjetividade nos contos do australiano Peter Carey, relaciono a modificação e mutação do corpo às teorias pós-modernas. Segundo Donna Haraway, na pós-modernidade as tecnologias nos habitam, transformando-nos em ciborgues, sendo a escrita (e, portanto, a literatura) a tecnologia própria dos ciborgues. David Le Breton explica que o corpo é o "rascunho a ser corrigido", complementando a afirmação de Peter Pál Pelbart de que "o eu é o corpo", ao referir-se à relação entre o ser humano e o corpo na contemporaneidade. Tal relação está presente na obra de Peter Carey, especialmente nos contos reunidos no livro *The Fat Man in History*, edição de 1993. *The fat Man in History* destaca-se no do contexto da obra do autor por dar relevância ao corpo e mostrar, de maneiras diversas, sua plasticidade e variações.

Palavras-chave: Peter Carey – corpo – plasticidade – literatura australiana

Abstract: Based on the theories of authors such as David Le Breton, Denise Sant'Anna, Katherine Hayles, Jean Baudrillard e Gilles Deleuze, I deal with the relation between the body and the subjectivity relating the body's mutation and modification to the postmodern theories. According to Donna Haraway, in the postmodern era the technology inhabits us, turning us into cyborgs, and the writing (and so, literature) is the cyborgs very technology. David Le Breton explains that the body is a sketch to be corrected, and this goes together with Pelbart's claim that "the body is me", referring to the relation between the body and the human being in the contemporary era. Such a relation is present in Peter Carey's work, mainly in the short stories collected in *The Fat man in History*, 1993 edition. *The Fat Man in History* gets a special place in Carey's work because it highlights the body and shows, in many ways, the body's plasticity and mutation.

Keywords: Peter Cary – body – plasticity – Australian literature

Sumário

1 Introdução	11
1.1 O mundo de palavras: uma leitura pelas linhas de fuga.....	11
1.2 O corpo-máquina, uma variação(?)	18
1.3 O fantástico e o maravilhoso	23
2 Corpo e tecnologia – a aceitação do novo	27
2.1 “The Chance” e a miscigenação do corpo genético	30
2.1.1 A Loteria Genética	30
2.1.2 A economia do material genético	37
2.1.3 A síndrome de Frankenstein	43
2.1.4 A quebra da fronteira entre o visível e o invisível	50
2.1.5 O controle alienígena	53
2.2 “Exotic Pleasures” – Pássaro do poder, pássaro do prazer	55
2.2.1 Linguagem, poder e assujeitamento	58
2.2.2 O corpo plástico e a função do sofrimento	61
2.2.3 Movimento da mão: a semi-paralisia do corpo	63
2.3 A corporalidade química em “The Puzzling Nature of Blue”.....	66
2.3.1 Céu e inferno da invasão corporal.....	68
3 O corpo-limite e suas transgressões	77
3.1 “Peeling” e a travessia do corpo-limite	79
3.1.1 A busca do CsO e o devir-boneca.....	87
3.2 “Do You Love Me?”: a cartografia do outro	92
3.2.1 Fronteiras apagadas e desmaterialização: o caos no corpo	100
3.3 “A Windmill in the West”: um estudo sobre a indefinição das linhas.....	105
3.3.1 O que revela o corpo?.....	107
3.3.2 A ilha dentro da ilha.....	112
4 O simulacro e o real impossível.....	117
4.1 “The Last Days of a Famous Mime” e a repetição em espiral.....	120
4.1.1 A mímica como ameaça.....	124
4.1.2 É preciso afogar-se no rio.....	128
4.2 A ação do tempo em “American Dreams”.....	134
4.2.1 Alteridade x Instantaneidade: estrangeiros no próprio corpo.....	138
4.2.2 O invólucro do segredo: a função das peles no conto.....	145

4.3 “The Fat Man in History” – da obesidade à antropofagia.....	147
4.3.1 Velocidade e lentidão.....	149
4.3.2 O gordo duplo: um estereótipo ambíguo.....	153
4.3.3 Você é o que você come.....	158
5 Considerações finais.....	161
6 Referências.....	167
6.1 Bibliografia.....	167
6.2 Linkografia.....	172

1.

Introdução

1.1

O mundo de palavras: uma leitura pelas linhas de fuga

O “corpo” é uma linha de pesquisa e não uma realidade em si.

David Le Breton

Conhecido principalmente por romances como *Oscar e Lucinda* (1988), *A História do Bando de Kelly* (2001), *Jack Maggs* (1997) ou *30 Dias em Sidney* (2001), o australiano Peter Carey ressalta em seus contos um corpo que à primeira vista parece apenas ficcional, não somente por se fazer presente em uma obra literária, mas por estar talvez tão perto do cotidiano que assumi-lo poderia significar render-se a ele. Entre corpos que desaparecem, corpos trocados, desmembrados, canibalismo e outras múltiplas formas de transformação, Carey coloca o corpo em lugar de destaque em seus contos reunidos no livro *The Fat Man in History* (1993), um volume dedicado a contos, os mais variados, e que considero, uma obra de margem na carreira de Carey, não apenas por nele dedicar-se a contos – afinal, Carey é essencialmente romancista – mas por carregar dentro de sua obra um tema que não está evidente em outras obras, a saber, a plasticidade do corpo.

Segundo Bruce Woodcock, além de ficção científica e fantasia, os contos de Carey carregam um tanto de fábula e sátira. São histórias descritas pelo próprio Carey – frase celebrada em alguns dos textos sobre seus contos – como “*what if*” stories, ou seja, histórias baseadas na proposição “e se...”¹ (WOODCOCK, 2003, p. 17). Daí vem o que Anthony Hassal aponta como a capacidade de Carey de transformar uma hipótese muitas vezes bizarra em uma narrativa perturbadora e cotidiana, mistura de pesadelo, fantasia e ficção científica² (HASSAL, 1998, p.8-9).

¹ Todas as traduções de *Peter Carey* presentes neste trabalho são de minha responsabilidade.

² Todas as traduções de *Dancing on hot macadam* presentes neste trabalho são de minha responsabilidade.

O livro diferencia-se do resto da obra de Carey também por trazer elementos de ficção científica e do fantástico, como os alienígenas³ e a tecnologia em alguns contos, a colonização do corpo pela ciência (droga), ou mesmo o período de hesitação (característico do fantástico como gênero literário, segundo Tzevan Todorov) em alguns contos. Principalmente, no entanto, acredito que no corpo que perpassa os contos reunidos na obra, a alteridade se faz latente e o processo de subjetividade por vezes é levado à borda, à fronteira – ou a uma zona de borda, construída pelo próprio texto –, tocando a própria margem em que se encontra o livro, muito mais perceptivelmente do que em seus romances. Primeira publicação em livro de Peter Carey, *The Fat Man in History* saiu da editora pela primeira vez em 1979⁴, ano de que datam também alguns contos incluídos na obra, sendo posteriormente reeditado⁵ e traduzido para outros idiomas como, por exemplo, o holandês, o alemão, o polonês⁶.

O estudo da obra de Peter Carey ainda é pouco explorado no Brasil. Sua obra no exterior é estudada norteada pelas teorias da literatura pós-colonial, abordando temas como o cativo, o estrangeiro e a mentira, por exemplo. Porém o corpo, em minha pesquisa, não foi encontrado como tema principal de qualquer estudo e, mesmo que seus romances possam virtualmente prover material para tanto, creio que é em cima de seus contos que uma dissertação desse teor encontra terreno mais profícuo. Contudo, o corpo é apenas uma das muitas dimensões possíveis, um dos diversos aspectos relevantes a serem estudados nesses contos.

A obra de arte – e portanto a obra literária – segundo Maurice Blanchot não é acabada ou inacabada, mas é obra solitária, que nada revela nem nada esconde. Nela, a palavra já não fala, apenas *é*. A literatura cria um mundo outro, mundo de palavras que não *representa* o chamado “real”, mas é a obra manifesta onde fala o ser. “O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença” diz Blanchot, conferindo à

³ De acordo com o dicionário Oxford de ficção científica, *aliens*: “um ser (inteligente) de uma localização no universo que não a própria de alguém, especialmente alguém que não é da Terra” (PRUCHER, 2007, p.2) Tradução de minha responsabilidade.

⁴ Informação retirada do site oficial do escritor www.petercareybooks.com.

⁵ A coletânea de contos intitulada *The Fat Man in History*, a qual me proponho também a traduzir, foi publicada pela primeira vez em 1979. Foi publicada mais tarde pela Editora Faber & Faber no Reino Unido em 1980 e mais recentemente em 2002, além de ter sido publicada com o nome de *Exotic Pleasures*, pela editora Picador em 1980, também no Reino Unido. Nos Estados Unidos, foi publicada em 1980 pela Editora Random House e em 1993 pela Editora Vintage. Na Austrália, foi publicada pela Editora da Universidade de Queensland, nos anos de 1990 (também com o título de *Exotic Pleasures*), 1995 e 1998. Contudo, em cada uma delas, os contos selecionados não são sempre os mesmos.

⁶ Para mais, ver: <http://catalogue.nla.gov.au>

literatura o atributo de “reino fascinante da ausência de tempo”, e explicando que tal “tempo na ausência de tempo” é um movimento não-dialético, existindo nesse mundo à parte criado pela obra literária (BLANCHOT, 1987, p.20-21).

“As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer o Eu”, afirma Deleuze (2006a, p.13). O artista está só, e lá ocorre a obra literária. E contudo existe alguém nesse lugar de solidão, sem tempo porque sem presente e sem futuro, sem começo e sem fim, de onde vem a voz narrativa. Nesse lugar de fora se chega quando o escritor é arrebatado do poder de atribuir sentido, quando ele abandona o mundo conhecido (BLANCHOT, 1987, p.23) e passa a existir naquele mundo outro de palavras que não falam, ou seja, não se referem, mas são em si mesmas o seu fim, e onde a imagem também fascina. Ver tais imagens e palavras proporciona tanto a separação pela distância quanto o reencontro que essa separação pressupõe. Escrever é dispor da linguagem, mas antes disso é, para Blanchot, uma situação extrema, é correr o risco desse lugar de solidão, desse tempo sem presença e da ausência de tempo.

Os contos de Carey não cessam de usar as palavras desse mundo à parte para dizer que, por mais enroscado nas entranhas que possa parecer estar, o corpo está irremediavelmente na superfície. São histórias ambientadas numa espécie de aura mistério que tem lógica e sustentação, com personagens presos em situações que parecem inescapáveis e atividades um tanto redundantes (WOODCOCK, 2003, p. 27). No entanto, essa aura de mistério é reservada apenas ao leitor, que experimenta um estranhamento enquanto os próprios personagens não demonstram qualquer espanto ao se depararem com as hipóteses “*what if*” construídas por Carey.

Qual é portanto a relação desse outro de todos os mundos, dessa realidade própria (LEVY, 2003), com o mundo que conhecemos? “O que se passou?” é a pergunta feita pelo leitor de novelas, mas o leitor de contos, diz Deleuze, pergunta à história “Que acontecerá?” (DELEUZE, 1996, p.63) Os personagens de Carey desafiam o leitor a fazer essa pergunta e além disso perguntam a si mesmos e uns aos outros: “o que irá se passar agora?”

Assim, para uma análise literária, considero aqui o que a literatura fornece a pensar, detendo-me naquilo que ela oferece de *diferença* em relação a outros campos

discursivos: justamente esse mundo à parte. Diferença pensada para além da linearidade, e como processo de diferenciação constante (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 15), possibilitando a análise literária pelo viés da decomposição – uma desconstrução – do texto com vistas a olhá-lo de formas múltiplas, em diversas possíveis leituras de seus elementos.

Penso também naquilo em que a literatura, uma forma de saber narrativo, tem de privilegiado em relação a outras formas de discursos do saber: a permissão de uma pluralidade nos jogos de linguagem (LYOTARD, 2008). Reflito sobre o que os contos dizem sobre a potência, a maleabilidade e as virtualidades do corpo, que é explorado em suas múltiplas faces, em sua plasticidade, traduzida como poder de mutação e potência de mutabilidade, propriedades das quais é grande detentor. Ora, a mutação é precisamente o que prova o padrão, segundo Katherine Hayles (1999), é o ponto de bifurcação presente no próprio padrão. Nesse sentido, o corpo é como que o padrão de estudo deste trabalho, multiplicado, ou bifurcado, nos 10 contos reunidos no livro de Carey, que também se comunicam de muitas.

Tanto narrador como escritor, para Hayles, podem ser considerados ciborgues, para quem a escrita é a tecnologia mais própria, noção também explorada por Donna Haraway em seu Manifesto Ciborgue. Justamente por lidar com códigos e significantes, dígitos binários, acesso à informação, é que escritor e narrador podem ganhar este título. Escrita, linguagem e narração são formas próprias de manipulação de códigos, portanto conferem ao manipulador (escritor e narrador) o status de ciborgue, fazendo com que o leitor seja um decodificador. Essa definição traz uma maneira de pensar o corpo como informatizado ou integrado à informação, principalmente hoje, quando praticamente todo e qualquer texto será computadorizado (refiro-me aqui ao computador como aparato doméstico ou empresarial) em algum momento de sua existência. Assim, nunca o texto foi tão moldável, recriável, manipulável e corrigível, condições que, não apenas paralelamente, também são conferidas ao corpo.

“O corpo é o rascunho a ser corrigido” (2003), ressalta David Le Breton, ao se referir à visão contemporânea de corpo. Corrige-se esse rascunho na contemporaneidade com o uso de diversas técnicas, desde medicamentos até cirurgia plástica, passando inclusive pela *body art*. Uma das principais metas de tal correção é aproximar o corpo da máquina, prática que em si o vê como inferior às máquinas não orgânicas. Se a

máquina é um construto humano, uns diriam que tal prática é uma inversão de valores, ainda que ela não passe talvez de uma simples inversão de posições.

Este trabalho é, além de um estudo do corpo, uma passagem pela alteridade e pela subjetividade, constituindo por isso uma reflexão sobre o “eu”, afinal, citando aqui Pelbart e Breton, o eu é o corpo, o homem é constituído por suas formas corporais. O trabalho beira também colocações sobre a existência, já que, como afirma Breton (2007, p.7), “[a]ntes de qualquer coisa, a existência é corporal.” O “eu” que na pós-modernidade não é mais apenas aquilo que existe a partir do pensamento, *cogito ergo sum*. Os eixos temáticos aqui apresentados se comunicam e se cruzam uns com os outros, como num rizoma. Logo, as divisões não são estanques, a ênfase é dada para os contos em cada capítulo por conta de uma leitura pessoal e os três eixos temáticos, bem como os assuntos neles desenvolvidos, não são encerrados em si mesmos, tão pouco encerram de tal maneira os contos.

Os dois primeiros princípios do rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari dizem que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (1995, p.15). A multiplicidade é o terceiro princípio. Assim, as ferramentas para pensar como o livro faz rizoma com o mundo fora dele colocam-se na dezenraização do verbo “ser” da identidade, trocando-o pelo verbo “estar” do processo, pressupondo movimento e fluxo constante. O “eu” contemporâneo dilui as identidades fixas, retira-se da lógica da dualidade para inscrever-se na da ambivalência, que flexibiliza o pensamento, esquiva-se do central sem se opor a ele. Sujeito e objeto caem por terra no plano de imanência, lembra ainda Deleuze (DELEUZE, 1992).

Um livro faz rupturas e cria linhas de fuga. Isso ocorre principalmente na medida em que se deixa de lado a noção de que a literatura *representa* o real ou o mundo, ou mesmo que representa algo para esse mundo; e somente assim é possível aceitar que o livro *cria* um mundo e *é* real. Desterritorialização e reterritorialização são os movimentos do fluxo desse rizoma livro-mundo, ou mesmo do rizoma livro-mundo-corpo, que pretendo aqui como possibilidade de leitura em *The Fat Man in History*, já que o livro não representa corpos, mas os cria. Criação que acontece na obra de arte quando se aceita que, como colocam Deleuze e Guattari, essa obra é uma máquina desejante (1966, p.35), e no desejo está não a falta, mas a produção.

Tendo em vista que um rizoma não é hierárquico ou estrutural, livro, mundo e corpo estão num mesmo plano de imanência, escapando ao mesmo tempo do transcendental e do essencial. Todos os três capítulos movimentam-se num mesmo nível desierarquizado do atual, do presente, e pode-se dizer mesmo que todos encontram-se na horizontal, remetendo a um nível de chão, de pele. Nível de pele no sentido dado por Paul Válerly e retomado por Deleuze: o mais profundo, o estar na superfície em oposição ao buscar significados ocultos ou profundos, afinal é na própria superfície que se encontra a experimentação. “Jamais interprete, experimente” (DELEUZE, 2008, p.109) ou “faça rizoma” aconselham Deleuze e Guattari, orientando a “fazer população no teu deserto. Experimente.” (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p.35)

Lyotard descreve a situação da ciência pós-moderna, que possui também esse caráter experimental:

Interessando-se pelos indecidíveis, nos limites da precisão do controle, pelo quanta, pelos conflitos de informação não completa, pelos “fracta”, pelas catástrofes, pelos paradoxos paradigmáticos, a ciência pós-moderna torna a teoria de sua própria evolução descontínua, catastrófica, não retificável, paradoxal. Muda o sentido da palavra saber e diz como essa mudança pode se fazer. Produz não o conhecido, mas o desconhecido. E sugere um modelo que não é de modo algum o da melhor performance, mas o da diferença compreendida com paralogia. (2004, p.108)

Descontinuidade, catastrofismo e conflitos que estão presentes nesse desconhecido produzido pela ciência. Porém, são características que não pertencem somente à ciência, mas também às artes, por configurarem elementos do mundo contemporâneo com os quais a arte precisa lidar, como Carey em seus contos. Ryan-Fazilleau inicia seu artigo sobre os contos de Carey da seguinte maneira:

Nos contos de Carey, o leitor encontra-se em terreno não familiar e freqüentemente impregnado de perversidade, mas o que é ainda mais desconcertante é que o autor deliberada e constantemente debilita nossa confiança nele, em seus textos e em nós mesmos. Essa abordagem subverte o tipo simbólico da relação autor/leitor com a qual estamos acostumados.⁷ (1991, p.51)

De fato, a autora escreve seu artigo abordando o estilo e as características narrativas dos contos de Carey, objetivo que não coincide com o meu nesta dissertação. No entanto, é notável o fato de que através da narrativa se possa deixar o leitor na

⁷ Todas as traduções de “One-Upmanship in Peter Carey’s Short Stories” presentes neste trabalho são de minha responsabilidade.

posição em que ele esperava que fosse a posição do personagem, a de incerteza, insegurança ou espanto. Não um espanto típico dos livros de suspense, mistério ou terror, mas um espanto diante dessa não-familiaridade do terreno que faz com que duvidem os do próprio narrador. Isso fica evidente principalmente no conto “The Puzzling Nature of Blue”, quando a narradora conta detalhes de uma história que não presenciou e afirma “Não posso garantir os detalhes do que segue” (CAREY, 1993, p.91) no início de sua narrativa. São narrativas de experimentações por espaços desconhecidos, conflituosos e não confiáveis dos quais o leitor não escapa (RYAN-FAZILLEAU, 1991, p.56).

Já Cornelia Schultze afirma que Carey manipula a relação com o leitor de maneira que este se sinta tão preso quando os personagens nas histórias (GAILE, 2005, p.118) e, além disso, promove uma leitura mais crítica em razão de minar a autoridade da palavra escrita (Ibid., p.121). Assim, ocorre uma leitura modificada, não pela manipulação do leitor, mas pela possibilidade dada a ele de desconfiar, pela incitação constante de Carey ao questionamento (RYAN-FAZILLEAU, 1991, p.52). Assim, com situações e narrativas que remetem a pesadelos, com cenários catastróficos e narradores em que o leitor não confia, faço minha leitura na busca das linhas de fuga.

Diz Schultze que os contos podem ser categorizados como “breves dramatizações didáticas”, abordando situações atormentadoras nas quais os próprios personagens não se dão conta do pesadelo em que vivem. O próprio Carey fala em entrevista que para essas pessoas, mesmo em seu nível mais intenso, o pesadelo lhes parece perfeitamente normal (GAILE, 2005, p.120). São histórias que combinam detalhes realistas com lógicas surrealistas (Ibid., p.121), mundos regidos por suas próprias regras internas e que funcionam muito bem. Talvez daí derive o espanto que atinge o leitor, mas não dos personagens, que estão submetidos às “intenções mais altas” das histórias⁸ (Ibid., p.122).

Em função dessa leitura pelas linhas de fuga, que percebo não apenas possível nos contos mas também incitada por eles, desenvolvo nos três capítulos deste trabalho, três experimentações, três temáticas que considero latentes na atualidade e se fazem presentes também nos contos. A tecnologia permeia o cotidiano invadindo os corpos e as relações eu-outro, está tão na ordem do dia quanto os simulacros, estes presentes no

⁸ Todas as traduções de *Fabulating Beauty* presentes neste trabalho são de minha responsabilidade.

reino das imagens quase impossibilitando a distinção de fronteiras da qual outrora a humanidade esteve certa. Concomitantemente, o corpo sofre, aprende, percebe limites e os rompe, se vê coagido a entrar no fluxo, na velocidade cada vez mais alta na era da luminosidade descrita por Paul Virilio. Assim são criadas as linhas de fuga de que falam Deleuze e Guattari, o “corpo que não agüenta mais” ativa sua plasticidade na criação e descoberta de suas possibilidades de escape.

1.2

O corpo-máquina, uma variação(?)

O primeiro eixo temático desenvolvido enfatiza a relação do corpo com a tecnologia e detenho-me especialmente em três outros contos. “The Chance” é o conto mais extenso do livro, sua estrutura assemelha-se à de um romance e trata do corpo trocado através da loteria genética, mostrando a quebra de fronteiras no “eu” corpo, de que fala Breton. “Exotic pleasures” traz o prazer do corpo em contato com a tecnologia e o estrangeiro, um pássaro alienígena é a síntese da técnica com o que vem de fora. “The Puzzling Nature of Blue” é o conto que traz o corpo modificado pela droga, quem usa a droga fica com as mãos azuis e é imediatamente identificado. Sem dúvida a relação da tecnologia com o ser humano é uma relação de forças e poder.

Caberia nessa parte do trabalho uma discussão acerca do corpo como, a um tempo, objeto e sujeito do direito. O corpo que detém direitos e deveres é o mesmo corpo objeto-alvo de disputas por sua posse ou por direitos sobre ele, sejam disputas por seu material genético, por sua força de trabalho, por seus componentes ou partes numa troca de peças defeituosas ou, mesmo, pelo controle constante e completo de suas ações diárias. No entanto, penso que essa discussão não cabe a mim neste momento acadêmico, tanto por falta de conhecimento de causa, quanto por falta de tempo para tal, já que abordar essa questão requer leituras não apenas na área da filosofia e sociologia, como também na filosofia do direito.

“O corpo que não agüenta mais” é o enfoque do eixo temático seguinte, tomando por base de início as idéias de David Lapoujade no que concerne às potências do corpo, detendo-me com mais ênfase a três outros contos. “Do You Love Me?” fala de uma onda de desmaterialização em uma cidade, incluindo prédios e corpos. “Peeling” trata

do corpo tornado objeto e desmembrado pela mão do outro. “A Windmill in the West” coloca o corpo-ilha, um soldado no deserto é a tradução dessa situação de aparente solidão, na qual fronteiras são indistinguíveis e limites são ultrapassados.

Tais fronteiras ou bordas, constantemente vazadas e fissuradas nos contos, são indistinguíveis também no rizoma, rupturas que possibilitam a criação de linhas e fuga. Estas potencializam a plasticidade do corpo – refeito, por vir, moldável –, que não é dada apenas física ou materialmente, em termos de carne, mas ocorre no corpo integrado não-cartesiano, o eu completo. De modo que é preciso que se atinja a borda para atingir toda a multiplicidade (ou a população) da qual essa borda permite a existência. É em devir que se atinge a borda e é atingindo a borda que se consegue atravessá-la. Numa situação-limite, como em alguns dos contos aqui trabalhados.

O terceiro eixo temático trata da noção de simulacro, principalmente na visão de Gilles Deleuze, e agrega três contos. “The Last Days of a Famous Mime”, traz a trajetória de um mímico com sua linguagem corporal, um artista com uma particularidade: é especialista em imitar o terror. “American Dreams” mostra a replicação do corpo feita na forma de miniaturas dos moradores da cidade. “The Fat Man in History”, por sua vez, conto que dá título ao livro, mostra o corpo antropofagizado e reincorporado, com a identidade assumida por quem o ingeriu.

A imprevisibilidade, as múltiplas possibilidades de leitura, interação e interpretação, assim como a não-linearidade, a presença de ruído, a mudança em grande escala desencadeada por pequenas flutuações fazem do texto literário um sistema complexo. Este por sua vez aparece operando dentro de outro sistema complexo: a língua. A teoria do caos, também conhecida por teoria da complexidade, é uma das diversas teorias que vêm ganhando espaço nas ciências contemporâneas, desde os anos 60. Katherine Hayles explica que não é fácil se desvencilhar das tradições culturais, principalmente porque estão fortemente enraizadas não apenas no discurso – o que por si só já constituiria uma forte amarra – mas também porque estão imbricadas nas práticas, instituições e condições materiais. São tradições que criaram, em sua lógica binária de bom *versus* ruim, a imagem negativa do caos, como oposto à ordem, significando que se ordem é bom, caos é ruim. No entanto, o caos deve ser entendido, diz Hayles, como uma *ordem*, sim, e extremamente complexa, por isso a teoria da

complexidade. De modo que a figura adotada por essa teoria é primordialmente o espiral.

Essas tradições são as molaridades ou linhas molares das quais falam Deleuze e Guattari no texto “Três Novelas ou ‘O que se passou?’” (1996), são linhas de segmentaridade dura, não maleáveis, caracterizadas por escolhas dicotômicas e binárias, nas quais baseia-se a modernidade: homem/mulher, natural/artificial, deus/humano, corpo/alma, bom/mau. A teoria do caos dará conta da multiplicidade das opções, numa lógica da inclusão e da não-oposição, das infinitas bifurcações, dos sistemas complexos, dos movimentos imprevisíveis e exponenciais, do contágio, das ilimitadas possibilidades e das rupturas de barreiras da “virada pós-moderna” ou “aventura pós-moderna” (BEST; KELLNER, 1997, 2004).

A “aventura pós-moderna”, colocada por Best e Kellner, é uma jornada pela complexidade do presente, a época contemporânea em que as fronteiras das identidades tradicionais se desfazem para dar vazão ao próprio processo de subjetivação/subjetividade, de modo que as manifestações culturais e artísticas, e portanto a literatura, reflitam também sobre isso, além de prover campo de pesquisa e análise da era contemporânea. Jornada que se dá percorrendo a desordem aparente, na procura do padrão existente nela, mapeando assim não a desorganização dos moldes modernos ou tradicionais, mas sim a sua reorganização em novos modos e estruturas (2004, p.8-9).

A virada pós-moderna consiste num movimento para longe da concepção positivista e mecanicista da ciência moderna, juntamente com um repúdio ao otimismo, fé na razão e ênfase nos valores transculturais e natureza humana do Iluminismo. Os pós-modernistas tipicamente rejeitam o fundamentalismo e as subjetividades transcendentais na teoria, a ênfase moderna em inovação e originalidade na arte⁹ (BEST;KELLNER, 2004, p.6)

Em meio a essa virada pós-moderna, como pensar o corpo-máquina e o homem-máquina hoje? Sem esquecer o *Monsieur Machine* de La Mettrie, em quem tudo é corpo, tudo é matéria, como ressalta Michel Onfray (1999, p.61). Sem cair, também, na dualidade cartesiana corpo *versus* alma, lembrando a noção de que o “eu” rizomático é o corpo não formado apenas por carne, mas agrega tudo o que possa relacionar-se a ele. Em *O Erro de Descartes*, o neurologista António Damásio explica que o ato de pensar

⁹ Todas as traduções de *The Postmodern Adventure* presentes neste trabalho são de minha responsabilidade.

não pode ser separado da carne, o cérebro é parte do corpo, e interage com os outros órgãos e, assim, o espírito é muito mais carnal do que se acreditava, no sentido de que necessita de um suporte material e não pode separar-se dele para se manifestar. Ou mesmo como coloca Richard Sennett, a respeito da destruição, ainda que não completa, do espaço romano e da dilaceração do corpo pagão pelo monoteísmo, “a alma não poderia negar a necessidade de um lugar no mundo.” (2006, p.131)

Na contemporaneidade, talvez mais do que nunca, a imagem do corpo-máquina é evidenciada e sustentada. Num sentido analítico, essa visão fragmenta os componentes do corpo e visa à sua manutenção – tanto estética quanto funcional. Temos aí as academias, cirurgias plásticas, enxertos e retirada de excessos, transplantes de órgãos, e até mesmo a *carnal art* (a artista Orlan, por exemplo, leva ao extremo a questão estética da cirurgia plástica se submetendo a várias delas, utilizando-as como arte performática). Num sentido de produção e reprodução, a máquina produz fluidos, sangue, suor, esperma, dinheiro; reproduz a si mesma dando à luz outros seres humanos; serve de cobaia e máquina de testes da ciência. Por fim, no sentido biotecnológico, essa noção permite que a máquina seja habitada ainda por outras máquinas, é a fusão do orgânico com o inorgânico. Ao corpo é dado então um valor inestimável, ele é “visto como um outro diferente do homem que encarnara” (BRETON, 2007, p.71), uma construção cultural e social.

Bernard Andrieu escreve sobre a construção corporal baseado da noção de *handicap*¹⁰, expandindo sua fala para todos os tipos de seres híbridos, ou seja, aqueles que têm alguma intervenção corporal, seja de apoio físico, químico ou psicológico. Os híbridos de Andrieu inspirados a partir dos ciborgues de Donna Haraway. O *handicapped*, o ciborgue, o gênero (masculino ou feminino), são construções sociais que produzem discursivamente os corpos em sua materialidade, explica Andrieu (2007, p.35).

O corpo híbrido é constituído, portanto, pela união do corpo à prótese (algo externo, juntado a ele após seu nascimento), resultando numa unidade e funcionalidade social, cultural e simbolicamente integradora do indivíduo. “É híbrido todo dispositivo ou disposição que modifica o corpo na sua materialidade inicial e seus funcionamentos psicofisiológicos”, escreve o autor, “não existem *handicaps* ou deficientes, apenas uma

¹⁰ Em francês: deficiência, inferioridade. O termo *handicapped* em inglês (*handicapé* em francês) significa deficiente ou portador de deficiência.

via híbrida provavelmente menos autônoma, mas que testemunha a *adaptabilidade do vivente*¹¹ (id., p.33). Tal hibridação, vinda da união da tecnologia ao corpo, faz transformar a relação com os objetos e o outro (ibid.) e o corpo em sua forma outrora considerada natural ou original já não serve de referência ou como modelo para uma existência humana completa, pois a hibridação não configura mais apenas um fator dessa existência, mas um fato que compõe o humano em suas funções e relações com o mundo.

Assim, também aparece a possibilidade de renovação e completude do corpo em seu novo esquema de existência (ibid.). O ciborgue de Haraway, para Andrieu, é revolucionário por agregar a prótese ao orgânico, por acrescentar à produção (principalmente do trabalho) um terceiro gênero: o da máquina.

O corpo pode ser tomado como uma máquina no sentido das máquinas desejanças descritas por Deleuze e Guattari. Máquinas de produção. Produção de desejo. Produção que é “imediatamente consumo e destruição” (1966, p.21). Sempre ligadas, conectadas uma à outra, as máquinas desejanças estão no universo esquizo, no fluxo deslizante e no fazer correr do movimento constante. O produzir é inscrito no produto. Numa superfície de inscrição em que “há algo da ordem de um *sujeito* que se deixa referenciar. É um sujeito estranho, sem identidade fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejanças” (Ibid., p.21). Um sujeito descentrado, localizado nos contornos, que passa por inúmeros estados intensivos e troca constantemente de círculos, não se fixa, é nômade.

Máquina de produção que também é máquina literária, ou máquina de obra de arte, produtora de “certas verdades” que são assim procuradas (DELEUZE, 2006e). Deleuze e Guattari atribuem a Blanchot a proposição rigorosa do problema: fragmentos que tenham relação entre si e que essa relação seja a diferença, sem referência a uma totalidade original (1966, p.45). Em *Proust e os Signos*, Deleuze explica a máquina literária a partir de Marcel Proust, quando este diz que a *Recherche* é uma máquina, que o que o leitor está lendo não é a obra literária, mas sim a si mesmo. Dessa maneira, a máquina literária tem, para Deleuze, um problema de uso e não de sentido (2006e, p.138), sendo que o que movimenta a pensar, como colocado em *O que é a Filosofia?*, é aquilo que toca, o que faz sentir. Assim, a obra literária deixa de ser uma representação

¹¹ Todas as traduções de “L’intégration des hybrides” presentes neste trabalho são de minha responsabilidade.

do mundo ou de tipos no mundo, para tornar-se local privilegiado de uma leitura de si, o mundo de palavras que descreve Blanchot. “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE, 1991, p.213)

A literatura é caótica no sentido de que tem a complexidade como requisito para acontecer. Basta lembrar do computador em *E se numa noite de inverno um viajante...*, de Ítalo Calvino, que “organizava” as palavras dos romances de acordo com a frequência de sua ocorrência (Katherine Hayles lembra desta obra em *How We Became Posthuman*). O resultado eram seqüências mais seqüências de “a, a, a, a, a, a”, “de, de, de, de”, uma completa e literal desconstrução do texto. Assim, a produção de sentido da máquina literária não pode ocorrer na ordem pura, no sentido de ordem simples, ou seja, organização de elementos. Não pode também ser desordem pura, pois então teríamos a total aleatoriedade da recorrência dos elementos, o que resultaria efetivamente na falta de sentido. A ordem emerge da desordem, é a teoria da auto-organização, de acordo com Steven Best e Douglas Kellner (2004, p.121), teoria válida principalmente para os organismos vivos. De acordo com isso, o sistema complexo cria suas linhas de fuga em tempo de turbulência e instabilidade, se auto-organizando assim e criando novas formas de comportamento.

Os eixos temáticos propostos e desenvolvidos neste trabalho, em cima da literatura, relacionam-se com a visão maquínica do corpo, ainda que esta não seja propriamente uma novidade, porém ganha força total e outros sentidos na atualidade. Cultua-se o corpo, cultua-se a *imagem* do corpo. Nos três primeiros contos é perceptível a relação da tecnologia com o corpo humano, ao ponto que torna-se difícil imaginar o ser humano sem as intervenções/invasões tecnológicas. Em seguida, através da reprodução e repetição maquínica e da perda do original, entra em xeque a alteridade da qual participa o corpo-máquina. Assim, e por fim, dado estar sempre imbricado “na trama social de sentidos” (BRETON, 2007, p.32) e no sistema de significações, com a exacerbação do estatuto de máquina, manifesta-se o corpo-limite por excelência, ele “não agüenta mais”.

1.3

O fantástico e o maravilhoso

*Só importa o livro, tal como é, longe dos
gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia,
romance, testemunho, sob os quais ele se recusa
a se alinhar e aos quais nega o poder de lhe
fixar o lugar e determinar a forma.*

Maurice Blanchot

A citação acima é lembrada por Tzevan Todorov e pertence a Maurice Blanchot, em *O livro por vir*. No entanto, precisamos admitir que é muito difícil sair das categorizações de gênero, formato, movimentos literários às quais as obras escritas são submetidas na academia. Um trabalho de pesquisa acadêmico precisa se adequar a algumas normas, mesmo para que se possa chamar acadêmico. Esta dissertação não deve fugir à regra, no entanto, não pretendo aqui enquadrar os contos de Carey em uma categoria literária simplesmente. Vejo, contudo, como venho ressaltando, inúmeras possibilidades de leitura e acredito que algumas características do fantástico na literatura abordadas por Todorov podem se aplicar aos contos que analiso aqui.

Os contos de Peter Carey são muito singulares, não tanto em termos de escrita ou formato, mas sim no que se refere aos acontecimentos dados nos mundos de palavras criados pelo autor. São acontecimentos incomuns, para se dizer o mínimo. Desmaterialização, descascamento, troca de corpo, mãos tingidas de azul, alienígenas que dão prazer, antropofagia, entre outros. Nem todos os contos estão permeados desse tipo de elemento, entretanto, é deles que falarei agora, pois acredito serem aquilo que dá aos contos essa característica de “incomum”.

De acordo com Tzevan Todorov, o gênero fantástico na literatura ocorre no terreno da ambigüidade. Quando o leitor se depara com um mundo semelhante ao dele, no qual ocorre um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis que regem o seu próprio mundo, esse leitor encontra a hesitação. Uma ressurreição, o aparecimento de um demônio, de um fantasma, de um monstro, são exemplos bem simples. Na incerteza entre aceitar tal acontecimento como possível e rejeitá-lo, relegando-o à categoria de ilusão dos sentidos, aí ocorre o fantástico (2007, p.31).

Portanto, o fantástico clássico acontece, segundo Todorov, na hesitação entre a explicação natural e a explicação sobrenatural. É uma hesitação presente simultaneamente no leitor e no personagem (2007, p.47), ou seja, o fantástico implica

também numa *maneira de ler*, e não somente nos acontecimentos no mundo da obra literária (2007, p.38). A hesitação do leitor encontra-se frente a duas possibilidades de solução: o estranho, ou seja, o fenômeno ocorrido na obra pode ser explicado pelas leis do mundo do leitor; ou o maravilhoso, quando as leis deste mundo não servem para explicar o ocorrido e então admite-se outras leis para torná-lo possível.

No limite entre esses dois gêneros, antes de ter uma autonomia independente dos mesmos, localiza-se o fantástico. Quanto aos contos de Carey, a hesitação está presente no leitor, por breves instantes, o tempo de uma fala, porém não nos personagens – característica possível ao fantástico atualizado de Kafka, segundo Todorov, apoiado em Sartre. Ele ocorre quando o narrador de “Do You Love Me?” conta pela primeira vez que um corpo físico desmaterializou; em “The Last Days of a Famous Mime” quando o mímico voa; em “Peeling” quando a primeira camada do corpo de Nile é retirada; em “The Chance” quando o narrador conta que trocou de corpo 4 vezes; em “The puzzling nature of blue” com as mãos tingidas de azul ou mesmo em “Exotic Pleasures” quando o pássaro dá um prazer indescritível a quem o toca.

Ora, o fantástico ligado ao “insólito” e ao “sobrenatural” não está presente em todos os contos, dependendo muitas vezes do próprio leitor, ou dessa “maneira de ler”, apontada por Todorov. Entretanto, o fantástico tampouco se opõe à verossimilhança, diz ainda o autor, e neste caso poderíamos pensar nas miniaturas tomando o lugar das pessoas em “American Dreams”, ou no soldado dando tiros no moinho ou até mesmo vendo o pôr do sol no oriente em “A Windmill in the West”.

No entanto, é de Kafka que Carey mais se aproxima, na concepção explicada por Todorov. “Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. [...] Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem.” (2007, p.181) Temos uma reconfiguração ou atualização do fantástico, e então Todorov se refere ao fantástico apontado por Sartre em Kafka e Blachot: para eles, segundo Sartre,

não existe senão um objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado apenas pela metade no mundo, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que saúda respeitosamente um cortejo fúnebre à sua passagem, que se põe de joelhos numa igreja, que marcha dentro do compasso atrás de uma bandeira. (Ibid., p.181)

Ou seja, o homem fantástico torna-se regra, diferentemente dos clássicos em que ele é a exceção. O espanto e a hesitação não estão no personagem, mas, em seus breves momentos de existência, encontram-se exclusivamente no leitor. Eis a particularidade do fantástico de Kafka, segundo Todorov e Sartre, que pode ser aplicada aqui aos contos de Peter Carey.

2**Corpo e tecnologia – a aceitação do novo**

Falando sobre o império contemporâneo como uma megamáquina de produção de subjetividade, Pelbart discorre também sobre o nomadismo segundo uma lógica esquizo. Desterritorializado, o nômade “faz da própria desterritorialização um território subjetivo” (2002, p.252), ou seja, encontra seu processo de subjetividade, ou subjetivação, no nomadismo, na exploração do rizoma que também é formado pelas “redes de vida” (Ibid., p.253) que caracterizam a era de acesso em que estamos vivendo.

Dessa era de acesso também fala Katherine Hayles, ao explicar que na pós-modernidade a posse, extremamente valorizada na modernidade como posse de bens e valores, cede seu lugar ao acesso {à informação} e ao reconhecimento de padrões. À informática e à cibernética devemos essa virada, que não se pode pensar de maneira exacerbada ou estanque, mas sutil e dissimulada, uma tomada de lugar significativa quando se pensa no poder e na biopolítica de que falou Foucault em suas aulas que resultaram n’*O nascimento da Biopolítica*. O poder que penetrou o corpo (FOUCAULT, 2002). É a era da sociedade de controle, descrita por Deleuze em 1990.

Foucault dissecou as sociedades disciplinares, onde se passava de um meio de confinamento a outro: família, escola, caserna, hospital, prisão, fábrica. São sociedades dos séculos XVIII e XIX, observam tanto Deleuze quanto Foucault. Logo após a Segunda Guerra, as “sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser” (DELEUZE, 2008, p.220). Manifestação dessa troca da disciplina pelo controle (que também não penso de modo generalizado, mas antes de modo geral) é a crise cada vez mais profunda em que se encontram os meios de confinamento. Basta lembrar a dupla escola-educação, pensada aqui como instituição e formalização do confinamento e da disciplina. A fábrica, por exemplo, símbolo do trabalho excessivo e subumano, viu seu posto tomado pela empresa, que agora tem até mesmo uma alma (Ibid., p.221).

Na sociedade de controle, nunca se termina nada, ao passo que na sociedade disciplinar, reinava o eterno recomeço, afirma Deleuze, o controle é uma modulação, uma moldagem, à qual o corpo se vê irremediavelmente ligado. O corpo é controlado e

moldado também pelas cifras, ao contrário da velha “palavra de ordem” da disciplina, que aos poucos perde sua força. A cifra, ou senha, é aquilo que marca o acesso à informação, explica o autor, numa época e numa sociedade regidas por códigos, do macro ao micro. Podemos pensar o corpo como um código, já que é o macro formado pelo micro: o DNA, a informação. Pelo controle dos códigos desse corpo, que o transformam em corpo genético, se faz possível a tomada de controle que domina o corpo, ao invés da antiga formação característica da disciplina.

Pensando a informação que se manifesta no corpo e a interação entre o corpo e a tecnologia, acredito ser importante colocar a noção dos *feedback loops*, exposta por Katherine Hayles, já que nesse caso, nem corpo nem tecnologia podem ser o centro, mas a relação entre os dois se dá no espaço entre ambos. É sem dúvida um abalo às estruturas materiais e visões materialistas do corpo, afinal, o “eu” rizomático aqui já não é mais apenas tudo o que poderia ser chamado de “humano” e “natural” no homem, mas é o corpo com suas próteses sem as quais já “não agüenta mais”, já não pode ser. São os laços entre corpo e tecnologia que ensinam ao corpo, através da pele, ou seja, das fronteiras, que ele pode se conectar à simulação, à informação da máquina, de modo a formar um circuito (HAYLES, 1999, p.27). Os *avatares*, por exemplo, simulações computadorizadas de seus usuários humanos, são aqueles que estão e não estão (Ibid., p.27), assim como os *corpos de informação* (Ibid., p.229), criaturas existentes somente no espaço virtual, que não são representações de algo fora do computador, mas são seus próprios códigos, e têm corpo no sentido metafórico.

Tudo isso dá ao corpo humano, com sua organicidade, sua mortalidade, suas “imperfeições”, sua materialidade, ao mesmo tempo a sensação de obsolescência e a necessidade de criar suas linhas de fuga, de perceber-se integrado. Indivíduo conectado à tecnologia, mas também a outros indivíduos, tão orgânicos e tão *individuais* (DELEUZE, 1990) quanto o primeiro, de modo que essas relações configurem seu processo de subjetivação. O império contemporâneo, coloca Pelbart, não só vende ou empurra “toneladas de subjetividade” à população, mas faz com que esta a deseje e sinta que a precisa.

A ficção da literatura e do cinema discute tanto as questões de tecnologia em interação com o corpo, quanto as implicações desta no processo de subjetivação do indivíduo, é recorrente a visão da biopolítica e da sociedade de controle. Podemos

lembrar aqui de obras como *O admirável mundo novo*, *A ilha do Dr. Moreau*, 1984, *Frankenstein*, *Solaris*, *Neuromancer/Matrix*, para citar os mais conhecidos.

É claro, na avalanche de romances e filmes contemporâneos que escritores e outros criadores de cultura popular freqüentemente são capazes de dramatizar vivamente as ilusões e perigos da busca moderna para ‘controlar’ a natureza, quando ilustram a tecnociência, o capitalismo global e militar como fora do controle. (BEST;KELLNER, 2004, p.103-104)

Utopia e distopia nas produções culturais têm relação direta com o avanço tecnológico: as questões da imortalidade relativas ao avanço da medicina e cuidados éticos; a exploração desenfreada do universo, em busca de água, atmosferas e territórios habitáveis pelo ser humano e principalmente a busca de formas desconhecidas de vida. Acredito que obras como as supracitadas levam ao limite do imaginário de cada época as conseqüências do avanço científico para a humanidade, criando também ambientes muitas vezes hostis e claustrofóbicos para o ser humano, em função de estarem lidando com o desconhecido que muitas vezes parece ameaçador.

Destaco, para fins de esclarecimento, que não percebo qualquer posicionamento categoricamente partidário por parte de Peter Carey em relação a uma oposição dualista que sugere um favorecimento que penda para o lado da visão positiva ou negativa do fenômeno da mistura da tecnologia inorgânica ao orgânico na época contemporânea. Os personagens nas histórias vivem em sua realidade criada pelo autor – Carey – e encontram-se em situações de prisão ou sufocamento, muitas vezes com ralação à invasão tecnológica (e talvez essa “invasão” seja apenas uma entrada pela porta da frente, antes de ser o rompimento de uma proibição), mas não percebo os contos como uma apologia às novas tecnologias nem tampouco como uma crítica negativa às mesmas. Vejo os contos como realidades criadas, permeadas de situações e personagens que lidam com suas amarras, com seu corpo (e também com seu Corpo sem Órgãos) e suas linhas de fuga da maneira como as situações lhes são apresentadas ou mesmo impostas pelo autor.

No caso dos contos analisados neste capítulo, creio que não venham a exacerbar tais conseqüências, porém lidar mais precisamente com o contato entre humano e técnica, a interação homem-tecnologia, e as implicações destes no processo de subjetividade e na formação da corporeidade. Processo que é feito das relações do homem com outros homens, com sua época, sua cultura e sociedade. Dado ou

manifestado no próprio corpo que a ele dá movimento e continuidade, é processo de corporeidade, quando alienígenas trazem à Terra uma Loteria Genética que permite aos humanos realizar a troca de seus corpos por outros; quando uma espécie de pássaro vinda do planeta Kennecott 21 dá aos humanos imenso prazer ao tocarem suas penas; quando a droga Eupholon colore as mãos dos usuários de azul, de forma a denunciá-lo.

2.1

“The Chance” e a miscigenação do corpo genético

2.1.1

A Loteria Genética

Artigo 1

O genoma humano constitui a base da unidade fundamental de todos os membros da família humana bem como de sua inerente dignidade e diversidade. Num sentido simbólico, é o patrimônio da humanidade.

Artigo 3

O genoma humano, evolutivo por natureza, é sujeito a mutações.

Artigo 4

O genoma humano em seu estado natural não deve ser objeto de transações financeiras.

Declaração Universal sobre o Genoma Humano e os Direitos Humanos¹²

“Meu rosto no espelho de manhã não era o rosto com que minha mente havia começado a viver” relata Paul, e acrescenta: “[e]ra um rosto maltratado, vermelho, de nariz quebrado, marcado por grandes sobrancelhas zombeteiras, olhos negros intensos, e cabelos emaranhados” (CAREY, 1993, p.57-58) O narrador do conto “The Chance”

¹² Adotada unanimemente por aclamação em 11 de novembro de 1997 pela 29ª sessão da Conferência Geral da UNESCO Revisão da Tradução para o português: Volnei Garrafa e Ana Maria Tapajós. Cátedra UNESCO de Bioética da Universidade de Brasília. Texto integral disponível online.

conta que trocou de corpo quatro vezes, todas elas através da nova tecnologia que veio do espaço juntamente com os alienígenas: a Loteria Genética:

Então agora, por dois mil dólares intergalácticos (IG\$ 2,000) podíamos entrar na Loteria e sair com uma idade diferente, um corpo diferente, uma voz diferente e ainda carregar nossas memórias (permitindo um pequeno vazamento) mais ou menos intactas (Ibid., p.57)

Assim explica Paul, também protagonista do conto, logo nas primeiras páginas da história. É também no início da narrativa que Paul relata, sem qualquer entusiasmo nem espanto tampouco, como os Fastas chegaram ao planeta Terra e nele fizeram morada e negócio. No começo, a tecnologia *Fasta* era preferível às outras já conhecidas, e os próprios alienígenas eram preferíveis aos americanos, com seus “modelos de carro do ano e isqueiros de duração bi-semanal” (Ibid., p.56).

A comparação entre a colonização alienígena e a colonização americana continua: em aparência, os Fastas eram muito menos ameaçadores do que os americanos. A ameaça era sutil, mesmo sendo difícil acreditar neles, por conta do modo infantil como vestiam suas roupas, por exemplo, ou da sua música, que “não era a música de um opressor desumano,” mas fazia pensar nos sentimentos que carregavam seres que estavam tantos anos-luz longe de casa (Ibid., p.56). Contudo, eram suficientemente persuasivos para controlar toda a raça humana com sua tecnologia de manipulação genética.

A Loteria Genética era obviamente um truque, ressalta o narrador. Porém a falta de argumento de seres tão “acostumados a não entender”, fazia com que todos realizassem suas Chances sem fazer perguntas. E não perguntar havia se tornado hábito a partir da compra dos aparelhos de TV americanos, uma tecnologia impossível de entender ou controlar. Falta de entendimento, ou capacidade de entendimento, que talvez viesse do desinteresse na maneira como as coisas funcionavam – desde as folhas caindo das árvores até as astronaves descendo do espaço.

Dessa confusão nasceram vários grupos revolucionários. Embora a narrativa não especifique quais são os ideais de cada um deles, certamente estão relacionados a temas marxistas, como coloca Foucault acerca dos discursos revolucionários de hoje, e aí entra o corpo como peça fundamental (2002, p.147-148). Um desses grupos é essencial no conto: os Hups. Desse grupo participa Carla, a namorada que o narrador conhece logo ao início da história. Os Hups acreditam que a almejada revolução deve ser conseguida

através de luta, mas para isso é preciso ter um corpo grotesco e deformado, um corpo de “povo” ou de “gente” (Ibid., p.62)¹³.

Portanto, a preparação dos humanos para receber uma tecnologia como a Loteria Genética resumia-se a uma atrofia da curiosidade tamanha que “era suficiente que alguém em algum lugar entendesse essas coisas” (Ibid., p.59). Não se sabia, nem havia qualquer interesse em saber, aponta o narrador – que já fez 4 Chances –, “os nomes das partículas subatômicas das quais [os] próprios corpos eram compostos” (Ibid., p.57). O funcionamento tanto das árvores ou dos televisores quanto dos corpos humanos era irrelevante, explica Paul, numa época de confusão, de fragmentação e da busca desesperada por outra Chance.

Outra busca desesperada ocorreu, por assim dizer, fora da literatura e teve seu ápice em 2001, quando foi anunciado o primeiro mapa completo do genoma humano (KECK; RABINOW, 2008, p.88): a corrida pela cartografia do DNA humano. O genoma é aquilo que carrega toda a informação hereditária de uma pessoa, o seu DNA. 2% desse genoma são compostos pelos genes – informação genética sobre as características de um ser humano, ao passo que os outros 98% são a porcentagem do genoma que foi chamada, em 1920, de ADN-lixo ou *junk DNA*, por ainda não ter uma função definida pela ciência.

O DNA é uma molécula formada por muitas unidades que se repetem – os nucleotídeos, diferenciados entre si pela presença de uma das 4 bases nitrogenadas: guanina, adenina, timina e citosina, as conhecidas siglas A C T e G. O Genoma humano é composto de 23 pares de cromossomos, estes contêm os genes e toda essa informação é codificada no DNA. É a combinação ou seqüenciação, ou seja, a ordem desses pares de bases na cadeia do DNA, que torna os seres humanos diferentes entre si. São estes os nossos genes, uma verdadeira análise combinatória, como os números de uma loteria.

E que se passa com os outros 98% do genoma? Ainda não se sabe. “Pouco se sabe sobre a função dos genes, como interagem uns com os outros” (BEST;KELLNER, 2004, p.107). Ou seja, se conhece apenas 2% da função das partículas subatômicas de que nosso próprio corpo é composto. Porém, no que concerne a essa pequena porcentagem, muito poucos são os que sabem explicar o que efetivamente são tais

¹³ No original “people’s body”, que tanto pode ser traduzido como “corpo de povo” ou “corpo de gente”.

componentes químicos, e em grande número os que gostariam de recombiná-los, mudar seu corpo, fazer uma Chance.

Campos de pesquisas científicas como a engenharia genética, a biotecnologia, a robótica, nanotecnologia, biônica, informática, etc. possibilitam as metamorfoses contemporâneas do corpo humano. Dentre eles, a engenharia germinal, que faz alterações permanentes no código genético, de modo que essas alterações sejam transmitidas para as próximas gerações. Por se tratar de uma loteria genética, a Chance também trabalha no genoma, fazendo modificações diretamente nos genes para mudar o corpo.

Paul Rabinow e Frederick Keck, em texto publicado em 2008, perguntam: “em que é que a genética nos diz respeito?” (p.84), ou seja, o que no genoma liga os seres humanos entre si de forma a uni-los por meio de algo que não enxergam, embora acreditem? Paul, no conto de Carey, complementa: “Se nos dissessem que podíamos comprar uma segunda ou terceira Chance na Loteria, a maioria de nós aceitaria, mesmo que não soubéssemos como funcionava ou se funcionava do modo como eles diziam.” (CAREY, 1993, p.56) De alguma forma, a Loteria Genética liga os seres humanos – e somente os seres humanos – por meio do que há em comum neles: seu genoma.

Nenhum dos personagens do conto, em qualquer momento reivindicou seus direitos sobre o próprio material genético. A crença desvairada na próxima Chance e a atrofia na curiosidade parecem abafar qualquer preocupação referente ao assunto, ou qualquer impulso para um movimento que não seja aquilo que alguns grupos idealistas chamam de “revolução”. A manipulação genética é prontamente aceita em nome de um propósito pessoal (ainda que possa ser ditado por um grupo). Afinal, o que no genoma é efetivamente humano e individual? O que nele dá, e a quem, o direito ou propriedade para modificá-lo, manipulá-lo e comercializá-lo?

Pensando nisso, Baudrillard provoca: “Compartilhamos 98% dos nossos genes com os gorilas e 90% deles com os ratos. Baseado nessa herança comum, que direitos devem reverter para os gorilas e os ratos?” (2001, p.28). Em “The Chance”, a Loteria Genética é usada somente pelos seres humanos, excluindo alienígenas e animais, o conto traz então o que liga os humanos através do genoma – a vontade de mudar o corpo, o ímpeto de ativar essa plasticidade através da tecnologia, ou seja, a mutação no

que chamo de “meu corpo” é possível e, ressaltado, nos dias atuais essa possibilidade é infinitamente alargada graças ao avanço científico.

De acordo com Steven Best e Douglas Kellner (2004), a premissa da ficção científica é trabalhar com o modo *e se...*, extrapolando as conseqüências do avanço científico e da inovação tecnológica. As questões centrais no caso do conto de Carey são: “e se o contato com outros seres vivos do universo resultasse numa colonização da Terra e do corpo humano?”; “e se fosse possível construir uma loteria genética que pudesse mudar o corpo instantaneamente?”

Essa exposição do corpo à cena científica ocorre na contemporaneidade de modo quase banal. Exposição ilustrada por Rabinow e Keck (2008, p.84) com o exemplo das associações de doentes que se unem pela mesma causa, colocando-se à disposição no cenário médico com vistas à descoberta da cura para sua doença – associações que poderiam ser também catalogadas como grupos revolucionários. Lugar da formação do “eu”, o corpo é exposto geneticamente no palco das ciências médicas, políticas, econômicas e tecnológicas, de forma que o estudo da genética venha de fato transformando o olhar sobre o homem. O corpo precisa passar pela genética para tornar-se *visível*, tanto no cenário social quanto no da economia e do direito. Visibilidade que quebra e transgride a pessoa (Ibid., p.105) assim que sobe nesse palco, exteriorizando o que tem de mais íntimo aos olhos da ciência.

Declarado o genoma humano como patrimônio da humanidade, a quem fica o direito de nele intervir ou de proibir sua intervenção? De qual humanidade estamos falando e quem está inserido nela de modo que possa fazer uso desse direito? Assim, Peter Carey traz à Terra os não-humanos, os alienígenas, os inscritos fora da humanidade, para inserir mutações no genoma e usar um direito do qual estão destituídos ao manipular o corpo humano geneticamente. E, pergunto, quem são esses *aliens* que tomam tão sutilmente e quase à força o corpo humano e seu patrimônio genético, declarando-o patrimônio universal?

Falando da genética das populações, os autores visualizam o horizonte desse tipo de investigação, a imagem do corpo escolhido, mais belo ou mais inteligente. Conhecer o gene muda o comportamento, induz a uma mudança de atitude e a uma *escolha* de vida. Escolher mudar de dieta, caso haja uma predisposição genética para doenças cardiovasculares, por exemplo, escolher parar de fumar no caso de uma inclinação para

o câncer de pulmão. Decidir fazer uma Chance caso o corpo atual não sirva ao momento. No entanto, numa loteria se aposta, porém o resultado não pode ser escolhido.

Aparentemente, entrar na Loteria é uma opção, fazer uma Chance é uma escolha entre permanecer com o mesmo corpo ou submeter-se à intervenção alienígena para trocá-lo. Contudo, ao longo da narrativa, através dos olhos do protagonista, percebe-se o cair da máscara: entrar na Loteria não é tão facultativo assim. Afinal, tão logo os *Fastalogians* chegaram à Terra, as mutações genéticas começaram se multiplicar, proliferando-se no cenário urbano. A confusão se generalizou e a Chance tornou-se praticamente um vício.

Caiu a última gota. O acolhimento total de uma filosofia cancerosa de mudança. As pessoas tornaram-se como mercúrio nas mentes e braços umas das outras. [...] Aqui também estavam os sinais da fragmentação, da confusão religiosa, de seitas decadentes e estritas. [...] Era um grupo irritadiço e desconfiado que formava nossa sociedade, motivado por nada além de sua auto-preservação e a fé cega em sua próxima Chance. (CAREY, 1993, p.57)

As implicações da tecnologia no corpo causam essa “confusão” por dissolverem fronteiras outrora mais definitivamente delimitadas. Viemos assistindo a uma transposição de limites pela ciência contemporânea numa velocidade sem precedentes, a quebra de barreiras milenares é colocada frente a nossos olhos diariamente, causando espécie de incômodo derivado talvez da impotência que o expectador experimenta. E, entretanto, nessa troca o novo corpo é tão “eu” quanto o anterior, não se podendo atribuir um estatuto de “eu” mais “verdadeiro” ao corpo novo do que ao velho.

Paula explica as duas tradições da tecnociência moderna contemporânea, retomando a explicação exposta pelo sociólogo português Hermínio Martins em 1996. Valendo-se das figuras de Prometeu e de Fausto, Hermínio Martins identifica duas linhas de pensamento sobre a técnica. A tradição prometeica e a tradição fáustica. Lembrando que Prometeu foi o titã que forneceu o fogo e, junto com ele, a tecnologia aos homens, recebendo por isso a ira dos deuses. E que Fausto foi quem que compactuou com o diabo, entregando sua alma, aquele que perdeu o controle das suas energias.

A tradição prometeica é aquela que visa a dominar tecnicamente a natureza, acreditando na possibilidade de uma sociedade baseada numa racionalidade relacionada

com a ciência. Para essa linha de pensamento a técnica é meramente instrumental e a ciência é vista como “pensamento puro”. Para a tradição prometeica, há um limite para o que pode ser conhecido, feito, criado; a técnica deve ser aperfeiçoada, existe a fé no progresso material e a ciência como conhecimento racional da natureza, visa ao melhoramento da vida do ser humano, busca o bem comum. Dessa linha de pensamento resulta um aperfeiçoamento do corpo, porém sempre de acordo com os limites impostos por aquilo que chama de “natureza humana” e jamais ultrapassando o possível de ser criado. Afinal, para essa tradição, a vida jamais poderá ser compreendida completamente, como os objetos e as leis mundo físico, que podem ser mecanizados e completamente desvendados.

O “moderno prometeu” de Mary Shelley, por exemplo, Victor Frankenstein, recebe o castigo (que não vem dos deuses e sim da própria ciência, do resultado de sua ambição científica) por haver profanado essa esfera dos domínios divinos, descobrindo o segredo da criação da vida e posteriormente faltando com os cuidados éticos necessários para com a sua criação. Mostrando que a tradição prometeica permite a busca do funcionamento dos processos orgânicos, mas deixa que certos assuntos sigam pertencendo ao domínio divino.

A tradição fáustica, todavia, tenta desmascarar os preceitos prometeicos. O prometeísmo acaba por entrar em decadência mais recentemente. Principalmente quando a linha fáustica mostra o caráter tecnológico do conhecimento científico, revelando que ciência e técnica são interdependentes, ao contrário do que o prometeísmo acreditava: que a técnica era meramente instrumental, um subproduto da ciência. A tradição fáustica, então, não tem por objetivo o simples conhecimento dos mecanismos da vida, ou a decifração daquilo que é permitido ao ser humano e à ciência, mas sim a compreensão dos fenômenos para a prevenção e o controle dos corpos.

Entretanto, na quebra contemporânea de fronteiras, na atual fragmentação e ultrapassagem de limites, uma linha jamais suprime a linha seguinte, são duas tradições em perpétua tensão, que se sobrepõem uma à outra e podem mesmo estar presentes no mesmo período. Contudo, Paula Sibilia destaca a tradição fáustica para caracterizar a ciência e tecnologia contemporâneas, relegando o corpo a um estado que ela chama de “**pós-orgânico**”, por tratar-se de um corpo mesclado à tecnologia e não mais inteira e puramente orgânico como outrora.

Sibília associa a tradição fáustica, com seu impulso em direção ao conhecimento ilimitado, sua busca ávida por sempre ultrapassar o limite já atingido, limite mutável e em certo sentido cada vez mais largo, ao capitalismo, com seu ímpeto para a acumulação infinita de capital. Hoje a corrida tecnológica é paralela à busca infindável pela acumulação de capital – mesmo um capital humano, como veremos a seguir – e ao incessante investimento no capital já existente para que cada vez mais produza renda. Prevalece a tradição fáustica no que concerne à transgressão de limites que condena o corpo orgânico e biológico a um estado de obsolência.

É assim que a tecnologia Fasta invade a Terra e os seres humanos. Ultrapassando os limites conhecidos da corporeidade humana, oferecendo aos homens o fogo, sim, porém levando-os também à perda de controle de suas energias, fazendo com que busquem avidamente uma próxima Chance, entregando seu corpo na mão de seres extra-terrestres, à mesa de um laboratório de critério incerto, de técnicas desconhecidas e permitindo a manipulação de seu íntimo, sua informação, seu código genético.

2.1.2

A economia do material genético

A teoria do capital humano, surgida a partir do neoliberalismo americano, agrega à análise econômica campos até então considerados não-econômicos, como o trabalho, a educação, o consumo como consumo de satisfação, a criminalidade, entre outros. Para isso, segundo Foucault, foi preciso que a economia se situasse do ponto de vista do trabalhador, do aluno, do consumidor, do traficante, etc. O trabalhador, por exemplo, precisa ser visto como um “sujeito econômico ativo” (2008, p.308). Desse ponto de vista, o trabalho gera para o trabalhador uma renda, o salário como renda fruto do capital humano. Assim como o consumo deve gerar para o consumidor uma renda fruto também de um investimento em capital, uma renda de satisfação pessoal; ao passo que a mãe que cria um filho garante a sua renda psíquica (Ibid., p.334-335).

O casamento, por exemplo, compõe uma unidade de produção, um contrato que permite fazer uma “economia dos custos de transação” (Ibid., p.336-337). Paul e Carla firmam esse contrato de casamento indo morar juntos depois de uma história “longa e previsível” (CAREY, 1993, p.65) omitida pelo narrador, ao relatar que prefere ir direto

ao ponto, contar quando começou sua “loucura”, sua “insanidade”, aquilo que o levou a armar para Carla uma armadilha em sua própria casa. O contrato, para Paul, constituía a supressão da transação: eu fico com você, arrumo sua casa e faço sua comida, e você, de sua parte, desiste de fazer a Chance e permanece com o corpo que tem para que eu também possa fazer uso dele. Mas isso não era dito explicitamente.

Assim que os dois decidem morar juntos, inicia o contrato, juntando ambas as partes: “Para resumir uma história longa e previsível, nos demos bem juntos, se deixarmos de lado a mentira ímpar de minha parte e o que deve ter sido mais do que uma considerável supressão de senso-comum da parte dela.” (Ibid., p.65). Ou seja, ambas as partes contratuais concordam em suprimir a realização de transações e se conformam com a vida de casal:

Não mencionei nada sobre os Hups ou a revolução e ela, *fazendo sua parte*, parecia haver esquecido o assunto. *Minha suposição* [...] era que ela adiaria sua Chance indefinidamente. As pessoas raramente pulavam nos rigores da Loteria quando estavam felizes com suas vidas. Eu estava deliciado com a minha e *supunha* que ela estava também com a dela. (Ibid., p.65, ênfase minha)

A discussão sobre fazer ou não fazer uma Chance surgira logo no primeiro encontro, quando Carla revelou a Paul seu desejo de trocar de corpo e ele, por sua vez, respondeu que ela tinha um corpo bonito, querendo dizer que uma troca seria desnecessária. Isso desencadeou entre os dois uma discussão acerca de conceitos de beleza que apresentarei a seguir, acabando numa conversa rápida sobre a experiência de fazer uma Chance e o que aconteceria caso o contrato de casamento fosse firmado.

“Dói?” ela perguntou repentinamente.
 “O quê?”
 “A *Chance*. É dolorida ou é mesmo como dizem?”
 “Faz você vomitar bastante, sentir-se doente, mas não dói. É um período difícil mais para a cabeça.”
 Ela secou a cerveja e começou a sorrir para mim. “Eu estava apenas pensando,” disse.
 “Pensando em quê?”
 “Pensando que se você tiver qualquer coisa mais algo comigo será um período difícil para a sua cabeça também.”
 Olhei para seu rosto sorridente, incrédulo.
 Descobri mais tarde que ela não estava brincando. (Ibid., p.64)

Comportamento social tradicionalmente não-econômico, o casamento passa, na visão neoliberal, a ser analisado em termos econômicos. Afinal, o que funda um contrato de longo prazo como este, diz Foucault, é a possibilidade de “evitar renegociar

a cada instante e sem parar os inúmeros contratos que deveriam ser firmados para fazer a vida doméstica funcionar” (2008, p.336). O contrato de casamento resolve, então, o problema do custo econômico, derivado das constantes renegociações que seriam feitas pelo casal fora de um laço como este.

A sociedade contemporânea que tem por base a desigualdade, como descrita no conto e como a percebemos hoje, é bem colocada por Foucault ao dizer que “uma política econômica [...] deve deixar a desigualdade agir” (Ibid., p.196). No conto “The Chance”, é visível essa desigualdade principalmente quando o narrador explica que a Chance custa IG\$2.000, ou seja, nem todos têm acesso à tecnologia: só entra nessa roleta russa que pode. É nessa sociedade empresarial que se encontra o indivíduo capaz de produzir a si mesmo – o empresário de si mesmo precisa investir em seu capital humano desenvolvendo suas competências e habilidades para estar sempre no jogo. Carla, no conto, como boa empresária de si mesma, investe em seu capital humano ao reunir-se com os Hups, planejar a revolução, e preparar-se para usar a tecnologia oferecida pelos Fastas para trocar de corpo.

Foucault ressalta, ironicamente, “é evidente que não temos que pagar pelo corpo que temos, ou que não temos que pagar pelo equipamento genético que é nosso. Isso tudo não custa nada. Bem, não custa nada – será mesmo?” (Ibid., p.312-313) Para Paul, transformar seu equipamento genético, sua máquina, significava um custo, já que para ele eram necessários certos sacrifícios em vista da Chance: “Um engradado de cerveja me colocava para dormir. Eu não tinha dinheiro para drogas mais requintadas e deveria estar economizando para uma Chance. Mas guardar dólares para uma Chance significava seis meses sem um trago ou qualquer outro consolo.” (CAREY, 1993, p.55) Mesmo assim, a “Loteria era a vida naqueles dias e todos nós, ou a maioria, estávamos guardando dinheiro para fazer outra Chance” (Ibid., p.62), ou seja, uma vez dentro do jogo, compactua-se com as regras. É o homem que investe em si mesmo, em seu próprio capital: o homem econômico.

Grandes investidores são também, segundo Foucault (2008, p.316-317), os migrantes, aqueles indivíduos com a capacidade de deslocamento e adaptação. Portanto, a migração é um custo, um investimento que faz do migrante, claro, um investidor em seu capital humano. Nesse sentido, os Fastas são migrantes, investindo nas suas competências ao ganhar dinheiro dos humanos operando na manipulação de seu corpo;

viajando para outros planetas. E também investindo no capital humano que encontram na Terra, os indivíduos-empresa-alienígenas manipulam justamente aquilo que une todos os seres humanos: seu genoma. Logo, o investimento em capital humano gera renda para os *Fastalogians*, decorrente do controle do corpo, feito através da sua invasão: invasão do corpo, controle genético, Loteria Genética. O que acarreta então a “balança de pagamento intergaláctico altamente favorável” colocada por Paul, ao explicar que para os *Fastalogians*, os seres humanos são “nada mais do que gado” (CAREY, 1993, p.57) por exercerem essa função econômica.

Essa função de gado está presente nas relações entre governantes e governados, também, fora da literatura. O que fazem as políticas públicas, por exemplo, ao criar campanhas de prevenção de doenças, programas para a boa alimentação (ou somente alimentação para aqueles que não conseguem usar suas competências para conseguir a própria), ao incentivar o uso da camisinha, promover a boa educação, a educação superior, continuada, à distância, alertar para a segurança doméstica, expandir a inclusão digital, proibir ou reprimir o uso de drogas lícitas e ilícitas, ao multiplicar os sistemas de vigilância, senão alimentar, tratar e vacinar o “gado” para que ele sirva para alguma finalidade?

Em “The Chance”, o investimento em capital humano vem de fora, um investimento que também é fruto da tecnologia e seu avanço, relegando assim os humanos à mera condição funcional de “gado”, gerador de renda, ou “fluxos de renda”, como coloca Foucault (2008, p.309-310). Tais “fluxos de renda” são produto de uma máquina, o homem-máquina entendido aqui como corpo que se une à tecnologia, aparecendo também na ficção científica. Contudo, a função de “gado” no conto caracteriza os parceiros ideais do tipo de governamentalidade baseada no modelo econômico, o homem econômico, aquele que é seu próprio capital e investe em si mesmo. Carla encontra a possibilidade de investir em si mesma, por exemplo, comprando um corpo morto no necrotério, como explica ao narrador em seu primeiro encontro: “Comprei por três IGs” diz ela, “O melhor investimento que já fiz.” E assim, conquista imediatamente Paul, que “admirava a astúcia naqueles dias, movimentos espertos, cartas do final do baralho, qualquer coisa que enganasse os bastardos – e “os bastardos” eram todos que não eu.” (CAREY, 1993, p.59)

Nos dias atuais, é alarmante a semelhança entre ficção científica e “realidade” (e trato aqui como “realidade” aquilo que não é ficção literária). O controle sobre a vida e sobre a morte, com suas múltiplas variações, invade o cotidiano, administrando processos biológicos e manipulando a vida, como fazem os alienígenas no conto “The Chance”. É a tomada de poder sobre o corpo vivo, sobre o homem enquanto ser vivo, de que fala Foucault (2001, p.134). O corpo-máquina e o corpo-espécie (suporte dos processos biológicos) são alvos de dominação tanto no âmbito da ficção quanto fora dela – na assim chamada “realidade” – sendo as disciplinas dominações voltadas para o corpo-máquina, o individual, e as biopolíticas (regulações da população) voltadas para o corpo-espécie, a gestão da população. A disciplina, contudo, não fica de fora da biopolítica, pelo contrário, é por causa dela que a biopolítica encontrou vias de implantação, visando a um controle tanto do indivíduo quanto da população: “[a]s disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida” (Ibid., p.131)

O biopoder é fundamental para o desenvolvimento do capitalismo, ele objetiva multiplicar e fazer crescer a vida; produzir e incrementar as relações de forças. Sua função é investir sobre a vida, sua gestão calculada, utilizando técnicas para o aumento da força, utilizabilidade e docilidade dos corpos sem diminuir sua sujeição, como fica claro em algumas descrições nos contos de Carey. No conto “The Chance”, as pessoas compravam as Chances quase como bens de consumo, não discutiam a espera de 6 meses pela próxima Chance, não reclamavam o corpo que ganhavam, mas estavam sempre motivadas a juntar dinheiro para comprar outra passagem pela Loteria. Os grupos, sim, brigavam entre si e também faziam suas reuniões, como os Hups, que se encontravam para falar da Chance como meio de realizar a revolução, através dos corpos deformados que conseguiam na Loteria, como conta Paul:

Na noite seguinte, cheguei em casa e encontrei o lado de fora da casa alaranjado brilhante e o lado de dentro preenchido com uma coleção de pessoas tão romanticamente feias quanto nenhuma que eu já avistara [...] Falhas e enfermidades eram mostradas com um orgulho que seria estranho a qualquer um que não fosse um Hup. [...] Um anão deitava-se em uma cadeira de estilo dinamarquês [...] Ao lado dele [...] estava [...] Daniel. Os buracos grotescos em seu rosto orgulhosamente acentuados pelo uso sutil de maquiagem [...] Então, uma mulher alta e magra com a mais protuberante curvatura da espinha e um rosto macilento dominado pelo mais extraordinário nariz-de-gancho. (CAREY, 1993, p.70-71)

A mulher de nariz-de-gancho, ao encontrar-se sozinha com Paul, repete um verso que mostra o sentido pretendido pela revolução dos Hups:

“Quais árvores são bonitas?
 Todas as árvores que crescem.
 Qual pássaro é o mais belo?”
 [...]
 “O pássaro que voa.
 Qual rosto é o mais belo?
 Os rostos dos amigos das pessoas da Terra.”
 [...]
 “Quais formas são obscenas?
 As formas dos donos.
 As formas dos exploradores.
 As formas dos amigos dos Fastas.” (CAREY, 1993, p.77)

Todas as árvores que crescem são bonitas, todos os pássaros são belos, assim como belos são os terráqueos. Em contrapartida, obscenos são os Fastas e seus amigos. Aqui, a palavra “belo” é usada como sinônimo de “bom”, aquilo que é esteticamente agradável é bom e deve ser preservado, ou antes, protegido. Ao passo que todo “obsceno” é inimigo do “belo” e deve ser combatido. O verso sintetiza as idéias revolucionárias dos Hups, colocadas em forma de poesia, com palavras de julgamento ou distinção estética, já que a revolução seria feita contra os alienígenas através da própria tecnologia Fasta, sendo utilizada pra dar formas consideradas por eles grotescas, ou seja, nesse caso esteticamente desagradáveis.

Os corpos que passam pela Chance estão circunscritos na esfera de alcance dos mecanismos de poder. Submetem-se à tecnologia que controla, embora não totalmente, a vida, o homem enquanto ser vivo, seu material genético. Quem é o dono da informação genética do corpo humano? No conto, os Fastas figuram como controladores da genética da população, são os únicos capazes de intervir no corpo. E de onde vêm esses controladores? Certamente, como coloca Paul, de fora da Terra e de “mundos inimagináveis”, já que talvez seja por demais problemática a decisão de dar ao homem o direito sobre o humano. Mesmo que a prática dos Fastas seja um aprendizado sobre o corpo humano na Terra, ele vem majoritariamente pelo controle da vida, é a ligação íntima entre saber e poder de que fala Foucault. “O corpo da população é um corpo em movimento que a ciência deve reduzir a um pequeno número de variáveis pela medida matemática: introduz-se assim o controle social na diversidade biológica dos corpos”, como observam Rabinow e Keck (2008, p.98).

O controle aparece também na relação conjugal entre Paul e Carla. Principalmente ao final da história quando, para fazer com que Carla perdesse o dia marcado para sua Chance, Paul decide colocar uma porta para construir uma espécie de cativeiro no qual poderia trancar a namorada por um dia.

uma porta que eu poderia arranjar na tarde antes do dia antes de sua Chance, uma porta para mantê-la prisioneira por pelo menos um dia. Uma porta pela qual o senhorio seria culpado, uma porta pintada de alaranjado, uma cor pela qual os pintores seriam culpados, uma porta para fazê-la perder sua hora marcada, uma porta que fecharia com o menor clique, mas finalmente cederia apenas ao mais forte machado. (CAREY, 1993, p.81-82)

No entanto, em seguida aparece o vigia do vigia, o anão, (também um Hup). Aquele que observa as atitudes de Paul em toda sua pretensa astúcia e não pretende desmascará-lo, mas mostra que numa sociedade de controle não há lugar sem vigilância:

“Com uma porta como esta, você poderia trancar alguém com alto estilo, hein?”

Não respondi. O anão não era nenhum tolo, mas nem era tão louco quanto eu. Meu segredo estava protegido por minha insanidade.

“Já ocorreu a você,” disse o anão, “que pode ser um problema levar alguém a atravessar uma passagem guardada por uma porta como esta? Uma boa armadilha deve ser atraente ou, ao menos, neutra, se entende o que quero dizer.” (Ibid., p.83)

Numa relação de vigilância pós-panóptica, um não vigia todos, mas todos vigiam-se mutuamente, como em *1984* de George Orwell. É na sociedade de controle que tal rede de vigilância é possível e imprescindível.

2.1.3

A síndrome de Frankenstein

Cunhada por David Le Breton em 1993, a “síndrome de Frankenstein” é caracterizada por Best e Kellner como a obsessão científica em controlar a vida, ou os “processos naturais” (2004, p.162), como denominam os autores, a busca indiscriminada de conhecimento, separada de um cuidado ético, político e conseqüências potenciais. Desse modo aplicam-se hoje as figuras de Victor Frankenstein e de sua criatura aos estudos e pesquisas científicas que visam não apenas

conhecer os processos orgânicos, mas extrapolar esse conhecimento, fazendo também parte da tradição fáustica supracitada.

Referente ao controle da vida, peguemos o exemplo dos casos hospitalares em que o paciente em coma perdeu as funções cerebrais. Conservado organicamente vivo, por questões de utilidade médica, seus rins, pâncreas, córneas, coração, etc. permanecem alimentados e conservados em bom estado para que outros corpos possam beneficiar-se desses órgãos, recebendo o devido transplante e seguindo assim a própria vida. De acordo com Breton, aí está a redivisão do ser humano. Outrora cartesianamente dividido em corpo e alma, hoje se encontra dividido medicamente: as funções biológicas constituem o corpo, enquanto as funções cerebrais definem a alma.

A medicina define a morte desse indivíduo bipartido ao cessarem as funções cerebrais, é o momento em que a máquina já pode ser “desligada”. A explicação é dada pelo cirurgião americano Norman Shumway na década de 70: “eu digo que alguém cujo cérebro está morto, está morto. É um ponto universalmente aplicável, porque o cérebro é o único órgão que não pode ser transplantado.” (BRETON, 1993, p.61) Ora, se o fim das funções cerebrais define a morte do indivíduo e a medicina conserva a vida do corpo, o corpo passa a ser um conjunto de funções orgânicas e o homem é separado. Logo, esse dualismo permite a intervenção ilimitada no corpo do além-comatoso, o morto cerebral, um corpo que não é mais indivíduo, no sentido das relações e produção de significação, mas um organismo. Nesse contexto, Breton cita o exemplo de uma mulher californiana que deu à luz um bebê por cesariana em março de 83, nove semanas após ter sido considerada morta-cerebral. Foi mantida viva em razão de uma segunda vida que carregava dentro de si, e em nome dessa segunda vida, a mulher conheceu uma segunda morte: depois da cesariana, ela foi “desligada”.

Desse modo, um indivíduo conservado funcionalmente vivo pode ter seus órgãos retirados e transplantados em outros corpos. Com o coração em um corpo, um rim em outro, noutro o fígado e os pulmões em outro ainda: um mesmo corpo fragmentado em vários. É procedimento oposto daquele utilizado por Victor Frankenstein, na história de Mary Shelley, porém segue o mesmo princípio: o de que o corpo pode ser dividido e reagrupado, não aleatoriamente, mas organizado – formando um organismo – e assim a vida é capaz de seguir, cessar ou surgir. Portanto, enquanto

em *Frankenstein* a origem da vida aparece como a inexistência da escolha, em “The Chance” temos a aleatoriedade dessa origem, a análise combinatória.

No conto também aparece a comercialização do corpo-máquina, do qual as peças podem ser retiradas e reutilizadas em outras máquinas, desde que se respeite a hierarquia maquinária ou mecânica. Um corpo que outrora era chamado de máquina maravilhosa, hoje se mistura à tecnologia/máquina e com ela se confunde, tornando-se um híbrido que cada vez mais dilui os limites entre orgânico e não-orgânico. Uma concepção que possibilita também o ajuste e troca dessas peças, uma vez detectados os possíveis problemas do equipamento. Portanto, a máquina de produção de fluidos também produz peças e comercializa seus fragmentos para que circulem em outras máquinas, como o corpo (re?)feito, (re?)construído, na Chance, que toma não apenas os membros e os órgãos como partes do corpo, mas também a própria memória como peça da maquinaria, já que ela está inscrita no corpo.

Ao ser questionado por Carla sobre seu conhecimento, Paul a lembra novamente de que certas partes de sua máquina já foram trocadas:

A primeira estrela apareceu.

“A primeira estrela,” eu disse.

“É um planeta,” disse ela.

“Qual a diferença?” perguntei.

(...)

“Como diabos você sabe tão pouco?” ela disse. (...)

“Acho que apenas esqueci,” falei. “Talvez metade de minha memória esteja caminhando por aí em outros corpos. (CAREY, 1993, p.67)

Sendo assim, apenas sendo corpo a memória pode estar “caminhando por aí em outros corpos” (Ibid., p.67). Não há informação sem corpo, afirma Hayles.

Portanto, a atrofia na curiosidade da qual fala o narrador no início do conto, explicando que a sociedade em que vivia estava acostumada a não entender, pode ser mais que uma simples falta de interesse no funcionamento das coisas, ou nos mecanismos que regem o mundo. Pode ser efetivamente um sintoma da mutilação nessa peça da máquina, a memória com lacunas, vazamentos, espaços em branco. A constatação é feita pelo próprio Paul, quando explica que Carla tentara fazê-lo ler alguns livros mas por fim, diz ele, “cada novo livro que ela me dava revelada uma centena de espaços em meu conhecimento que deveriam ser ligados a outros livros” (Ibid., p.67)

Exemplo dessa comercialização é dado por Rabinow e Keck (2008, p.102-103), falando do caso de John Moore, que moveu um processo contra a Universidade da Califórnia por haver patenteado células produzidas a partir de seu material genético. Isso ocorreu na década de 70, durante um tratamento, quando o médico descobriu que o tecido do baço de John Moore podia produzir uma substância capaz de combater o câncer e, sem avisá-lo, produziu outras células a partir desse tecido, patenteou e vendeu. John Moore processou a Universidade e perdeu a causa porque, segundo a decisão judicial, uma vez que as células haviam deixado o corpo do paciente, já não mais pertenciam a ele.

É desse modo que um indivíduo ao passar pela Loteria Genética abdica de suas células, deixando a tecnologia intervir, abdicando assim do próprio corpo, com vistas a receber um novo “equipamento genético”, como diria Foucault. E a memória permanece “mais ou menos intacta” (CAREY, 1993, p.57), o que dá a entender que certas partes do corpo anterior seguem pertencendo ao novo corpo para que o indivíduo siga lembrando de si próprio, como mostra o final do conto, quando Carla reaparece com seu novo corpo, uma mulher gorda, voltando ao quarto de Paul, como numa despedida antes de partir para a revolução.

O psiquiatra Willard Gaylin oferece um adendo à “Síndrome de Frankenstein” e à noção maquínica do corpo no artigo intitulado “Colhendo os mortos”¹⁴. Publicado em 1974, o artigo sugere a criação de fazendas de novos cadáveres ou bancos de neomortos (aqueles corpos nos quais cessaram as atividades cerebrais), os lugares seriam chamados “bioempórios”. Os corpos ali conservados necessitariam alimentação e manutenção para serem utilizados como matéria-prima de estudantes de medicina, que utilizariam esses corpos para experimentação de transplantes, injeção de vírus, manipulação de tecidos, teste de medicamentos, etc. Os neomortos seriam indistinguíveis de pacientes em coma, porém com a diferença de que já haveriam atingido aquela zona indeterminada chamada “morte cerebral” e, portanto, tecnicamente mortos.

Diz o psiquiatra que há muito tempo já existe uma tradição de bancos de partes do corpo: olhos, sangue, pele, portanto o banco de neomortos faria apenas ampliar essa situação, com a vantagem de se ter corpos inteiros para a prática médica e, portanto, salvar muito mais vidas. Além disso, a idéia não é algo que se possa chamar de

¹⁴ As traduções do artigo “Harvesting the dead” presentes neste texto são de minha responsabilidade.

“inovador”, podemos constatar ao voltar um pouco no tempo e ver o que ocorria nos campos de concentração, por exemplo. A diferença reside no fato de que hoje se fala abertamente no discurso do avanço da medicina, em nome de um “bem comum”, aquilo que outrora não se ousava dizer tão publicamente. No conto “The Chance”, não há garantia de que os próprios Centros de Chance não sejam alguma espécie primitiva de “bioempórios”, afinal o corpo entra no lugar e, sem saber exatamente por que procedimentos, sai diferente, como se tivesse trocado todas as suas partes por outras, substituído quase todas as peças da máquina. Além disso, comprar um corpo morto, como fez Carla no início do conto, é uma prática comum e de fácil acesso.

Uma breve lista das possibilidades viáveis, ou da utilização dos neomortos em um “bioempório”, é dada no artigo de Gaylin: *1- treinamento*: prática dos estudantes de medicina, fazendo desde procedimentos simples como auscultação, exames de retina, do reto, da vagina, até exames que não estão disponíveis na residência típica: cirurgia coronária, cirurgia facial e dos olhos, amputação de membros, enfim. tudo à exceção de exames neurológicos, já que o cérebro já cessou suas funções. *2- teste*: os estudantes poderiam testar drogas e procedimentos cirúrgicos que normalmente são feitos como teste em prisioneiros, crianças com problemas mentais e voluntários. *3- experimentação*: para os novos procedimentos médicos, que dificilmente são feitos em corpos humanos e geralmente em animais. Isso daria mais confiança ao médico e ao paciente, depois que um tratamento fosse aprovado, e evitaria o uso de animais em laboratórios. *4- depósito*: o depósito de componentes do sangue, de rins e outras partes do corpo que requerem ser guardadas com custo alto, poderão ser mantidas na “embalagem original” por mais tempo, proporcionando assim o fácil armazenamento de órgãos para transplante futuro. *5- a colheita* propriamente dita: os órgãos, mantidos nas condições do corpo “vivo”, poderiam ser coletados e transplantados. O sangue, por exemplo, mantido em circulação constante, seria fonte de plaquetas, leucócitos e células vermelhas. Conectando um neomorto a um separador celular da marca IBM, seria possível extrair as células a um baixo custo. A transmissão de hepatite deixaria de ser um risco na transfusão de sangue. A coleta de medula óssea, pele, córneas, cartilagem, etc. seria mais acessível e “fresca”. *6- manufatura*: os neomortos serviriam como uma unidade de manufatura, já que alguns componentes oferecidos por eles seriam constantemente renovados e regenerados, como hormônios, antitoxinas, anticorpos, etc.

Os pesquisadores do câncer, por exemplo, encontrariam um campo ilimitado de pesquisa.

Uma famosa frase de Willard Gaylin aparece mais tarde 1997, no filme *Gattaca: a experiência Genética*: “Não só acho que devemos interferir na mãe natureza, como acho que é isso que ela deseja.” Trata-se de um filme de ficção científica sobre um homem chamado Vincent que desafia um sistema obcecado com a perfeição genética. Vincent assume a identidade de um integrante de uma elite genética que persegue a meta de viajar pelo espaço através da Corporação Aeroespacial Gattaca.

No Arizona, na década de 80, teve início o “Movimento pela extensão da vida”. Os chamados “extensionistas da vida”, participantes desse movimento, proclamam que a “morte natural” é um genocídio, um holocausto, uma afronta, uma contradição em termos e uma forma de chacina contra a humanidade. Afinal, ela mata 50 milhões de pessoas por ano, num ritmo mais rápido do que qualquer doença, guerra ou massacre, é o que clamam os adeptos ao movimento, portanto a “morte natural” é um crime que deve ser combatido.

Após esse movimento, a organização Alcor, que tem sede também no Arizona. Fundada em 1972 com o nome de “Sociedade Alcor pela Hipotermia em Estado Sólido” (*Alcor Society for Solid State Hypothermia*), mais tarde passou a se chamar “Fundação Alcor pela Extensão da Vida” (*Alcor Life Extension Foundation*). Em 2007 contava com 874 membros (entre médicos, cientistas, engenheiros, pesquisadores, enfermeiros, diretores de marketing, etc.) e mais de 84 “pacientes” preservados em criogênese, ou suspensão criônica – congelados em nitrogênio líquido a uma temperatura de -196°C . Para os interessados, a fundação oferece duas opções: a preservação do corpo inteiro e a neuropreservação, em que somente a cabeça é congelada. Os pacientes pagam entre 80 e 150 mil dólares para serem conservados congelados após sua morte legal e acreditam que no futuro seus cérebros podem ser descongelados e “reiniciados”. Seria o “download da consciência”, de que fala, por exemplo, Katherine Hayles, criticando a posição de alguns teóricos que acreditam que se o corpo é essencialmente informação, pode-se dispensar a carne (1999, p.12-13).

Falando da criogênese, e mais especificamente das cabeças congeladas, Baudrillard faz a pergunta que para ele parece inevitável: “por que, já que é assim, eles não preservam uma única célula, ou uma única molécula de DNA” ao invés de congelar

a cabeça inteira? (2000, p.9-10) A resposta para a pergunta de Baudrillard pode ser encontrada na página de “perguntas mais freqüentes” (FAQ) no site da Fundação Alcor e diz o seguinte:

O cérebro é um órgão frágil que não pode ser removido do crânio sem ser prejudicado, portanto é deixado dentro do crânio durante a preservação e o depósito [das cabeças] por boas razões éticas e científicas. Isso sustenta a impressão errônea de que a Alcor preserva “cabeças”. É mais correto dizer que a Alcor preserva cérebros do jeito menos prejudicial possível.¹⁵

Outras questões que podem eventualmente surgir são encontradas na mesma página (FAQ), como, por exemplo: as memórias não serão perdidas se a atividade elétrica cerebral parar? Ou os corpos, quando ressuscitados, serão substituídos por clones? A preocupação com a memória, o corpo e seus clones é efetivamente inexistente no conto “The Chance”, mas figura entre os leigos, ou possíveis futuros “pacientes” da criogênese. Desta vez quem responde é Baudrillard (Ibid., p.31):

qualquer que seja a destinação genética do clone, ele nunca será exatamente o mesmo que o original. (Bem, é claro que não, já que o clone terá tido um Original, o que não se pode dizer do próprio original.) [...] não existe nada a temer na clonagem biogeneticamente programada porque, independentemente do que quer que aconteça, a cultura continuará a nos diferenciar. A salvação está nas nossas aquisições: somente a cultura nos preservará do inferno do Semelhante.

O paradoxo reside no fato de que, segundo Baudrillard, por outro lado, somos clonados pela própria cultura. A salvação também atira ao inferno. Uma clonagem mental, explicada pelo autor, que antecede a clonagem biológica; uma “clonagem social, a reprodução industrial das coisas e pessoas” (Ibid., p.31). Entretanto, o filósofo coloca que “[s]e descobirmos que nem tudo pode ser clonado, simulado, programado, manipulado geneticamente, então o que quer que sobreviva poderá ser chamado de verdadeiramente ‘humano’” (Ibid., p.21). Porém, se “humano” é o que não pode ser replicado ou manipulado pela tecnologia, o que escapa a essa captura, há ainda o risco, como Baudrillard mesmo coloca, de que se descubra que nada consegue escapar a isso, seria a completa erradicação do humano.

¹⁵ No original, retirado do site <http://www.alcor.org/index.html>: “Cryopreservation that is focused on doing the best possible job to preserve the human brain is called "neuropreservation." The brain is a fragile organ that cannot be removed from the skull without injury, so it is left within the skull during preservation and storage for good ethical and scientific reasons. This gives rise to the mistaken impression that Alcor preserves "heads". It is more accurate to say that Alcor preserves brains in the least injurious way possible.”

No que diz respeito ao conto “The Chance”, essa “fração humana”, resta sim após cada troca de corpo, uma parte que não está exatamente bem delineada no corpo manipulado, porém é inegável sua permanência ou continuidade. Por conta disso, Paul sabe que seu rosto no momento da narração era “diferente daquele com que [sua] mente havia começado a viver” (CAREY, 1993, p.57-58); Carla retorna ao final do conto para despedir-se de Paul; a mulher de nariz-de-gancho se exalta dizendo a Paul que antes da Loteria era uma bela e famosa atriz; e o anão, por sua vez, carrega na carteira sua própria foto, orgulhoso de ter sido um “cara bonito” (Ibid., p.71) antes de passar pela Loteria Genética.

História de invasões, semelhantemente aos outros contos do livro, em “The Chance” ninguém nunca está em casa, os Fastas invadem a Terra, Paul vai morar com Carla, os Hups entram na vida de Paul. O narrador constrói para a namorada uma armadilha dentro de sua própria casa e ela, por sua vez, nem mesmo teria a chance de cair na armadilha, pois ainda antes havia mentido para o Paul sobre o dia de sua Chance. Os indivíduos não estão em casa no próprio corpo, mudando a carne, nomadizando. No conto, o corpo nunca é terminado, não tem limites e ao mesmo tempo está constantemente vivendo em seu limite. Sempre buscando atingir e ultrapassar as próprias fronteiras.

2.1.4

A quebra da fronteira entre o visível e o invisível

Como acima mencionado, Rabinow e Keck explicaram a passagem pela genética que permite ao corpo ser visto. Ou seja, é preciso que seja atingido o micro, o DNA, a parte *invisível* do corpo, para que o macro se torne efetivamente *visível*. Deste modo, mesmo o invisível torna-se visível, o genoma é visto, enxergado, decifrado e modificado com a ajuda da tecnologia.

É a quebra das fronteiras de que fala Donna Haraway em seu “Manifesto Ciborgue”¹⁶ (1991). Ela diz que o mito do ciborgue aparece precisamente quando as fronteiras – ou limites – são quebradas: as fronteiras entre homem e animal, entre organismo (homem-animal) e máquina, entre físico e não físico. As fronteiras entre o

¹⁶ Todas as traduções de “A Cyborg Manifesto” aqui utilizadas são de minha responsabilidade.

homem e o animal são desfeitas quando o ciborgue une o ser humano aos outros seres. As fronteiras entre organismo e máquina são quebradas quando as máquinas do final do século 20 fizeram com que as diferenças entre corpo e mente, natural e artificial, auto-desenvolvido e o externamente criado não estivessem mais tão certas. “[N]ossas máquinas são perturbadoramente vivas, e nós mesmos assustadoramente inertes.” (p.152 da versão online). As fronteiras entre o físico e o não físico já não são tão distinguíveis, principalmente em função das máquinas que estão por toda parte, iluminando e piscando informação. *O não físico é visível*. As máquinas são extremamente iluminadas, tanto quando produzem luz. Limpas e claras ao extremo, acabam se tornando difíceis de serem vistas.

Auto-proclamada um ciborgue, Haraway ressalta a invisibilidade das máquinas: são difíceis de enxergar tanto material quando politicamente e são todas em função da consciência, ou da simulação da mesma. As novas máquinas não estão apenas entre nós, mas somos habitados por elas tanto quanto as habitamos. O mito do ciborgue, assim chamado por Haraway, é inteiro sobre a transgressão de limites e fronteiras, inserido sem dúvida na tradição fáustica. A cultura *high-tech* desafia os limites colocados pelos dualismos persistentes na tradição ocidental, tais como: eu-outro, mente-corpo, cultura-natureza, civilizado-primitivo, ativo-passivo, verdade-ilusão, total-parcial, deus-homem.

Essa quebra de fronteiras, ou extrapolação de limites, pode se dar no próprio corpo, quando se percebe que quase todo ele é passível de manipulação, escapando a esta apenas o cérebro, por enquanto. Manipulação que atinge praticamente o todas as partes do corpo-máquina, o corpo no conto “The Chance”, que entra na loteria e sai com as peças trocadas, “com uma idade diferente, um corpo diferente, uma voz diferente” (CAREY, 1993, p.57).

Uma característica das máquinas colocada por Haraway pode ser destinada ao corpo: o DNA. As máquinas (ainda) não têm DNA da maneira como ele é encontrado nos seres humanos, porém o não-visível que se torna visível encontra-se também no corpo: a informação. O genoma visualizado na máquina e o corpo que se torna visível ao passar pelo invisível. Ora, o que é o DNA? Informação. E onde fica a informação? Em um corpo. Ressalto aqui a estratégia de pensar na noção de corpo como informação e não somente isso, mas a noção de que a informação não é propriamente corpo, embora necessite de um corpo para se manifestar, noção esta exposta por Katherine Hayles

(1991, p.47, 62, 85). Assim como a informação necessita de um corpo, o corpo necessita de um lugar, isto é, um lugar de presença, pois a personificação (*embodiment*) é sempre local (Ibid., p.49). Nesse sentido, a Loteria genética modificaria o lugar da informação, transformando a própria informação, o genoma, já que corpo e informação são ligados.

Hayles coloca que a noção de fisicalidade do corpo como dados feitos carne (*data made flesh*, 1999, p.47) implica numa ligação entre as concepções do DNA que forma o corpo e o código binário que constitui a linguagem computacional. Isso também forma um ciborgue, na medida da interação do corpo com a máquina. Por outro lado, Paul Virilio mostra que um efeito das máquinas é essa hiper-iluminação, aquilo que traz a desrealização do real. O único veículo eficaz, diz ele, é a imagem (1993, p.29). Neste ponto acho importante colocar a perspectiva do observador como construção de uma realidade possível. Vale lembrar que no conto ““Do You Love me?”” o visível torna-se invisível diante dos olhos do outro. Não apenas numa relação de perspectiva, mas precisamente naquela divisa tão bem demarcada pela certeza materialista da realidade.

Uma extrapolação dos limites que é característica de uma tradição fáustica da tecnologia: fabricar algo vivo, algo monstruoso, como observa Foucault acerca do excesso de biopoder (2008, p.303). Fabricar clones, como a companhia de biotecnologia RNL Bio, que recebeu da norte-americana Bernann McKinney 50 mil libras (R\$152 mil) por cinco cópias idênticas de seu falecido cão de estimação. Reprogramar células, como fez Douglas Melton (2008), que conseguiu "convencer" células vivas do pâncreas de roedores a trocar de identidade e passar a produzir insulina. Fabricar vida sintética, como Synthia, o organismo sintético construído em laboratório pela a equipe do empresário-pesquisador Craig Venter (2008). Fecundar óvulos sem fertilização ou clonagem, como, fizeram os cientistas do Instituto Roslin, na Escócia, que criaram os partenotos, embriões resultantes da parentoênese induzida, usando óvulos doados por mulheres e estimulando-os com impulsos elétricos e substâncias químicas. Fabricar seres híbridos, como fizeram pesquisadores de uma equipe de cientistas da Universidade de Newcastle, na Grã-Bretanha, que inseriram material genético retirado de células humanas no óvulo de uma vaca cujo material genético havia sido previamente removido, resultando em um embrião 99,9% humano e 0.01% bovino. Ou os cientistas da Universidades da Pensilvânia e da Califórnia, que conseguiram fazer com que ratos produzissem espermatozóides de macacos por meio do transplante de tecidos dos

testículos dos animais. Ressuscitar o coração, como os pesquisadores norte-americanos que anunciaram ter conseguido fazer com que corações de ratos mortos voltassem a bater em laboratório. Trocar de corpo a cada 6 meses mediante intervenção tecnológica alienígena, como fazem os personagens de Carey no conto “The Chance”. E, por fim (?), a extensão da vida – além da morte, ou além da própria vida.

2.1.5

O controle alienígena

Falando dos alienígenas, presentes recorrentemente na literatura de ficção científica, Fredrick Jameson destaca uma série de autores que colocam os *aliens* em suas obras de literatura. Enfatizando diferentes tipos de corpos alienígenas mostrados nos textos que analisa, diz ele que há um prazer estético na apresentação de uma imensa variedade de formas de vida (2005, p.127). Enfatizando a obra de Olaf Stapledon, Jameson ressalta que há uma oposição temática entre o “um” e o múltiplo, o individual e o coletivo, pois acredita que Stapledon insiste na idéia de que a sociedade foi muito longe no individualismo e precisa ver os valores do coletivo; ao mesmo tempo, essa sociedade foi muito longe em termos de coletivo, no sentido de conformismo, e necessita perceber os valores do individual.

Em “The Chance”, o individual e o coletivo são controlados também pelos alienígenas, ainda que não seja seu principal objetivo, ou objeto de controle, já que esse objeto é o corpo. Paul é extremamente individualista, além de já ter feito quatro Chances, lida com o próprio corpo – essa sua nova forma de vida – de modo que sente que ele serve-lhe perfeitamente; ao passo que Carla procura sempre o coletivo, somente consegue fazer uma Chance no final do conto e não se sente, até então, “encaixada” em seu corpo. As variadas formas de vida caminham pela cidade, tanto nos alienígenas quando nos corpos por eles manipulados.

Os *Fastalogians* em “The Chance”, portanto, tomam poder sobre o corpo do outro, quer o corpo individual, quer o coletivo, interferindo desse modo no humano. O processo de produção de subjetividade é interpelado e o sujeito é fragmentado a partir de seu corpo, através da intervenção tecnológica e alienígena. No entanto, a Loteria Genética é utilizada apenas por seres humanos e, por ser uma tecnologia de origem

extra-terrestre, é possível que para os próprios Fastas ela seja ultrapassada ou experimental.

Na possibilidade de ser uma tecnologia experimental, os *aliens* estariam na Terra para aprender ou fazer testes com os seres humanos, utilizando-os como vasto campo de estudo. Numa ciência que precisa de cobaias, nada melhor do que aquelas que são, ainda que somente até certo ponto, conscientes e voluntárias. Assim, parcialmente *alienados*, os seres humanos não buscam entender como funciona a Chance nem mesmo tentam livrar-se dela, mas apresentam-se como material de estudo sempre que possível em algum Centro de Chance. Desta maneira, os Fastas aprendem sobre a capacidade de mutação, assimilação e transformação do corpo humano, sobre os processos que o envolvem.

Aqui, é pelo corpo que se aprende, através da experiência, seja ela com cobaias ou com o próprio corpo. Paul revela, por exemplo, em que se transformavam as pessoas que tiveram relações sexuais com os alienígenas, quando cita “os rostos macios e apodrecidos dos mendigos que foram estúpidos o suficiente para fazer amor com os Fastas.” (CAREY, 1993, p.75). A união entre homem e alienígena através do ato sexual apodrece o corpo humano, de acordo com a descrição do narrador, porém, não é mencionado no conto o que ocorre com os Fastas, nesse caso.

É a relação sexual com o *alien* - tido como o outro, o diferente - que faz emergir uma nova narrativa, uma narrativa que mostra o desviante e não-normativo na sociedade de que fala Jameson (2005, p.141). O autor também fala dos alienígenas que trazem à Terra – e à humanidade – novas sensações que demandam novas percepções e, portanto, um novo corpo. Dessa forma, o indivíduo que aceita e busca fazer uma Chance, que faz negócio com um Fasta ou tem com ele relações sexuais, sempre acaba mudando, transformando-se, ganhando um corpo novo.

Os Fastas trazem à sociedade em “The Chance” não apenas a possibilidade e trocar de corpo, de apostar na loteria, de usar a tecnologia, ou talvez praticar a fabricação em série de criaturas como a de Victor Frankenstein, mas principalmente tornam viável uma nova modalidade de produção de subjetividade, um processo contínuo e que está sempre sendo transformado e modificado tanto nas relações com o outro quanto consigo. Mudar o corpo significa sim, um custo, como mostrou Paul, mas

significa também não fixar-se ao que é previamente dado, adaptar-se ao novo e ser capaz de renovação, como um rizoma: onde quer que seja cortado, se regenera.

O contato com o outro que dá prazer e suas múltiplas potenciais conseqüências é visto também em outro conto de Peter Carey: “Exotic Pleasures”. No referido conto, o pássaro azul alienígena que aparece como por acaso nas mãos da protagonista Lilly Danko é a maior fonte de prazer da história. São as novas sensações e novas percepções de que fala Jameson. É assim que o corpo trocado torna-se semelhante àquele que toca o pássaro, na busca do estrangeiro e daquilo que ele proporciona. Ao acariciar o animal, o ser humano mergulha em prazer, é a invasão do corpo pelo que vem de fora através das fissuras ali existentes: no lugar onde o outro pode entrar e fazer parte da produção do desejo e da subjetividade. Aquela função de gado mostra os seres humanos a serviço dos alienígenas e, portanto, a serviço da tecnologia. Tanto em “The Chance” quando em “Exotic Pleasures”, a intervenção da técnica é feita naquela “fração” da humanidade que é própria e caracteristicamente humana, seu *corpo*.

2.2

“Exotic Pleasures” – Pássaro do poder, pássaro do prazer

Uma Mensagem da Terra – competição que convidou os 12 milhões usuários para enviar recados para seres extraterrestres. No dia 9 de outubro de 2008, o radiotelescópio RT-70, da Agência Nacional Espacial da Ucrânia, enviou 501 mensagens – entre fotos, desenhos e mensagens de texto para o planeta Gliese 581C, escolhido porque cientistas acreditam que ele tem condições de abrigar vida.

Site da BBC Brasil, acessado em 9 de outubro de 2008.

Como fazer no bicho-homem uma memória?[...] Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória.

Friedrich Nietzsche

“Aqui [...] temos o romance do espaço”, pensa Lilly Danko, ao ver uma astronave pousando sobre a terra “como uma velha galinha suja, descendo o sobre o ninho.” (CAREY, 1993, p.111) A história teria sido menos decepcionante se houvesse reservado aos terráqueos alguns monstros, marcianos, ameaças ou bênçãos exóticas, conclui. Porém, até onde ela sabia, a grande missão intergaláctica dos humanos não havia resultado em trazer à Terra muito mais do que alguns rolamentos e lingotes de ferro.

No estacionamento do Terminal Espacial Interestelar Kennecott, Lilly espera dentro do carro, enquanto seu marido caminha pelos corredores da companhia espacial, em busca de um emprego. A companhia, dona de planetas, asteróides e luas, oferece vagas para trabalho de mineiro ao redor do universo. Mort, o marido, tenso “como uma corda de guitarra prestes a arrebentar” mal conseguia conversar ultimamente, enquanto Lilly fantasiava suas narrativas sobre as “idiotices do mundo” atual (CAREY, 1993, p.110).

A nave que pousou ali aparentemente não traz mais do que trabalhadores espaciais, porém, subitamente aparece na janela aberta do carro um rosto alucinado, bêbado, sorrindo. É um funcionário da companhia. Mostrando a Lilly sua insígnia de Kennecott - um dos planetas dos quais a companhia é dona -, logo em seguida oferece: “quer ver algo?” “isso [...] é realmente algo especial”, explica a ela no momento em que retira do carrinho branco o mais maravilhoso pássaro azul que Lilly poderia imaginar ser possível existir, “mais requintado e deleitoso do que um pássaro do paraíso, um flamingo, ou qualquer uma das raras e belas espécies que ela já havia olhado fixamente nos livros de figuras.” (Ibid., p.112) Pouco maior do que um pombo grande, o pássaro tinha nos olhos todas as cores do arco-íris mescladas em um tom de marrom e, ao ver em suas penas todos os tons de azul imagináveis, Lilly Danko solta um pequeno gemido. O prazer é imediato e inexplicável ao tocar as penas do pássaro, é ainda mais deleitoso do que a visão de suas múltiplas cores.

“Não é bom tocá-lo?” pergunta o funcionário da empresa. “Ah, sim”, responde Lilly, “é como ter as costas esfregadas” (Ibid., p.112). De fato, o prazer do toque não fica apenas nas mãos, nas costas, ou na base do pescoço, mas percorre o corpo inteiro, como ter toda a extensão da pele levemente estremecida pelo arrepio de todos os pêlos

do corpo ao mesmo tempo. Lilly percebe que o pássaro “era um exótico, claro”, vindo de outro planeta, de algum lugar do espaço, desconhecido para ela, mas trazido de lá por algum “pobre mineiro buscando um trocado a mais.” (Ibid., p.113)

Tendo a NASA interferido em não deixar qualquer catástrofe derivar da falta de cuidado por parte das companhias espaciais, a Terra estava protegida dos possíveis desastres causados pelos arbustos exóticos que precisavam de alimento extra-terrestre, pelas estranhas ervas novas não muito distintas das antigas e criaturas como uma pobre espécie de lagarto criado em função de sua pele alucinógena. Entretanto, de todas essas formas de vida, nada era tão estranho e belo quanto o pássaro que Lilly tinha nas mãos naquele momento. Seu valor seria de milhares de dólares e ela tinha apenas 20. Ofereceu pelo pássaro 10 dólares, e depois 5, desesperançada e pensando que não poderia pagar nem mesmo 5. Porém, o pensamento de que poderia possuir aquele animal, que ele seria seu e não precisaria jamais devolvê-lo ou mesmo soltá-lo superou a escassez de dinheiro e o negócio foi fechado.

Ao entregar seu precioso dinheiro ao homem, balbuciou hesitante, “[b]em [...] acho que sempre podemos comê-lo.” Ao que o homem pareceu chocado e retrucou “Se você não o quer...” “Quero. Quero. O que ele come?” “Tenho a comida para ele, não se preocupe [...] de onde esse pássaro vem, a coisa que ele come cresce em árvores.” E deu-lhe um enorme saco cheio daquela comida. “O que eu faço quando ele tiver comido tudo isso?” “Bem, *então* [...] você terá que comê-lo.” (Ibid., p.113-114)

O marido volta ao carro desolado. Lilly sente que deveria abraçá-lo, porém tem o pássaro no colo, não consegue parar de acariciá-lo, “como alguém que não quer sair do banho quente até que a água esfrie.” (Ibid., p.114) Puxou a mão do marido em direção ao animal que, “como se entendesse” o que ela queria, espichou o pescoço de volta em direção à mão. O marido recusa, ao menos por alguns instantes e, após um acesso de raiva, ambos decidem. passar a noite num motel e lá tomar banho, beber e sair sem pagar.

No motel, Mort assiste à televisão enquanto Lilly acaricia o pássaro. O gerente do motel vem pessoalmente trazer o vinho pedido por eles. Praticamente invadindo o quarto e entrando no banheiro em busca de um pires perdido, encontra o pássaro. Discutem: o gerente não permite animais de estimação no motel, Lilly diz que não é um animal de estimação, e faz com que o gerente também acaricie o pássaro. Ao ser

acariciado, o pássaro “como se entendendo a ocasião especial” esfrega a “bochecha” no rosto do gerente, que não consegue soltá-lo quando Lilly o pede de volta. “Você vai cansá-lo [...] precisamos dele [...] é nosso negócio [...] é um Pássaro do Prazer [...] cobramos um dólar por minuto para que as pessoas o acariciem.” (Ibid., p.118)

2.2.1

Linguagem, poder e assujeitamento

É nesse instante, logo no segundo capítulo do conto, que o pássaro recebe um nome. De acordo com Derrida, assim tem início processo de assujeitamento do animal (ou dos animais). Quando adão, logo na gênese, recebe de Deus o poder de nomeá-los, os animais recebem essa característica de seres além do homem. O assujeitamento começa, portanto, pela palavra, pela linguagem, a função dada somente ao homem, dentre todos os seres viventes. O que separa o “abismo” (DERRIDA, 2002, p.59) entre o animal e o homem, ou mesmo o que sobra dessa separação, é a palavra. A linguagem é usada como instrumento de sujeição do animal, derivada do direito que o homem teria sobre ele, o direito de nomear e atribuir funções.

Não é antes de nomear esse Pássaro do Prazer que Lilly Danko atribui-lhe suas funções, a saber, o negócio e o prazer. ganhando um nome, o pássaro está dentro do jogo, útil e capacitado para servir ao homem. Daí em diante, Lilly e seu marido levarão o pássaro para a rua, para o mercado, e dele extrairão seu sustento, cobrando um dólar o minuto por pessoa para que seja acariciado, proporcionando assim o inexplicável prazer que ele pode dar. O pássaro está assim “a serviço de um certo estar e suposto bem-estar humano no homem” (Ibid., p.51) de que fala Derrida.

Destinados a experimentar sobre si o poder do homem, os animais são assujeitados, domados, domesticados, dominados e adestrados. Para isso o homem teria sido criado à imagem e semelhança de Deus (Ibid., p.37). Assim, sem o poder da linguagem ou da palavra, o animal é privado do poder de nomear e, com ele, do poder de dominar, prevalecendo assim o direito do homem. A autoridade da palavra “animal” se estende ao uso exaustivo daquilo que o homem chama *animal*: e desse direito derivam desde as hecatombes, passando pela caça, pesca, domesticação, exploração da energia animal para locomoção e segurança, até chegar à produção de alimento para os

humanos e, sem ir muito longe, às nossas conhecidas cobaias de laboratório para as experimentações genéticas (Ibid., p.50-51).

“Animal” é palavra resultante de um agrupamento, uma generalização, infinita multiplicidade reunida em um só vocábulo. O que permite ao homem dizer “animal”, pergunta Derrida, reunindo nessa única palavra seres vivos não-humanos tão distintos quando uma formiga, um boto, um chimpanzé, uma ovelha? E dessa palavra então deriva o “nós”, que somos os seres da linguagem, outra palavra com a qual, porém, *nós mesmos* nos chamamos, excluindo dessa categoria todos aqueles que não reconhecemos como semelhantes, próximos ou irmãos (Ibid., p.65).

A partir disso, Derrida cunha um novo vocábulo: a palavra *animot*. Pronunciada em francês da mesma forma que *animaux*, o plural de “animal”, reúne em si tanto o plural, animais, quanto o singular, *animot*. Além disso, une o singular e o plural, animal e animais, ao vocábulo “palavra”, em francês *mot*. *Animot* refere-se àquela reunião de todos os seres vivos que não humanos, colocados pelo homem na mesma categoria. Refere-se também à palavra, da qual o animal é privado e pela qual o homem *chama* o animal (Ibid., p.88).

No conto, o nome dado ao pássaro define sua função, sua habilidade e sua utilidade. Porém, é uma utilidade em relação ao homem, aquele que pergunta: Qual a finalidade deste animal? Em “Exotic Pleasures”, desde a compra do pássaro até o uso dele como “negócio”, passando pelo prazer pessoal ao acariciá-lo, configuram relações de poder, se pensarmos que o pássaro em nenhum momento foi engaiolado, por exemplo, ou de qualquer forma impedido de fugir. Ele pode atacar e efetivamente ataca os seres humanos quando se sente ameaçado, ao passo que, quando percebe a necessidade de sua cooperação – para dar continuidade a essa finalidade – também colabora, quase passivamente.

O poder, aqui, trato como aquele movimento que gera a violência sobre o animal, pelo fato de ser privado da palavra. Violência tão explícita quanto experimentações em laboratório, e tão sutil quando o cativo doméstico. As relações de poder com o animal geram então esse saber. Até que ponto é violento o que ocorre com o pássaro no conto? Até que ponto o animal *pode sofrer* com o que é feito dele? E até onde o animal exerce seu papel no jogo de poder, ou seja, o que pode o animal?

Segundo Derrida, não se trata de perguntar se o animal pode pensar, raciocinar ou falar, a questão é se o animal *pode sofrer*. E o que seria esse poder (de poder sofrer) em meio a um não-poder? Em primeiro lugar, é inegável que os animais sofrem, têm medo, pânico, pavor, dor: nós mesmos – humanos – testemunhamos isso. Esse poder em meio a um não-poder é o que faz com que o animal nos *olhe*, e daí, desse olhar, afirma Derrida, surge o *pensar* (Ibid., p.56-57).

Quando o pássaro é submetido ao toque da mão do marido de Lilly Danko, o animal reage “como se entendesse” a situação e estica o pescoço para ser acariciado. Mais tarde, no motel, quando o pássaro percebe a iminência de ser expulso do lugar juntamente com Lilly, também age *como se entendesse* que precisa agradar ao gerente, e esfrega a “bochecha” em seu rosto. Submetido a situações em que deve ser útil e servir a esse “certo bem-estar” humano de que fala Derrida, o pássaro percebe a situação e reconhece sua função.

Qual é o sofrimento desse animal que pode sofrer nesse jogo de relações de poder a que está submetido? Não penso aqui no nível de violência aplicada a ele, mas nesse poder (poder dar prazer, poder fugir voando se quiser e poder sofrer) em meio ao não-poder (não poder usar a palavra); e no não-poder (não poder fazer uso da linguagem) em meio ao poder (poder de, ainda assim, comunicar-se, mesmo que pelo toque ao ser tocado, pelo prazer ao dar prazer, pelo esticar o pescoço e esfregar a bochecha). Na banca 128 do mercado público, o pássaro é utilizado até a exaustão pelos consumidores de prazer. “Veja o Pássaro do Prazer na banca 128”, grita Lilly “os primeiros três fregueses ganham um minuto de prazer gratuito. Ah sim, ah sim, ah sim. Um dólar, um minuto. Dizem que é melhor do que sexo.” (CAREY, 1993, p.121)

Ao voltar do primeiro dia de trabalho, com o pássaro enfiado em uma sacola de plástico, Lilly e Mort registram-se num hotel para passar a noite. Ali, sem que nenhum deles pudesse ver, dois belos pássaros azuis passaram pela frente de sua janela e pousaram em uma árvore da rua – são da mesma espécie do Pássaro do Prazer. Viajando pelos arredores, sempre acompanhados do pássaro, Lilly e seu marido certo dia são escoltados na estrada por um policial perguntando onde conseguiram o animal. “Esse pássaro vem de Kennecott 21” diz o policial “[f]icou lá por dois anos [...] terei que levá-lo” (Ibid., p.124-125). O pássaro, entendendo a situação, ataca o policial diretamente

nos olhos, deixando-o jogado na estrada em terrível sofrimento até que seja atropelado e morto por um caminhão.

2.2.2

O corpo plástico e a função do sofrimento

Esse Pássaro do Prazer, que também pode sofrer, além de tudo causa sofrimento. O poder, afinal, está na capacidade de proporcionar prazer ou sofrimento na relação com o outro; no caso do pássaro alienígena, prazer e sofrimento que vêm de fora: do estrangeiro e da tecnologia. Como um cão treinado, o pássaro nesta cena defende os interesses de seu dono, tendo incorporado as regras desse dono-patrão-anfitrião. A sensação do prazer extremo é desencadeada pelo processo rizomático entre o ser humano e o pássaro, no devir-pássaro-alienígena (não só pássaro alienígena, mas sobretudo pássaro *e* alienígena) com o qual Lilly encontra em si mesma tudo aquilo que é pássaro e alienígena – sensação que ocorre ao tocar, ao enxergar o pássaro com a pele, colocando os olhos na pele, na zona de criação e recriação que é o corpo. O devir-animal é o que constitui a sensação, lembra Deleuze (1992, p.231), e a carne como que desaparece no revelar o composto das sensações (Ibid., p.236).

Atacando o policial nos olhos, o pássaro se mostra hostil quando contrariado – ou quando percebe Lilly contrariada. No início do conto, Lilly vê o pássaro e fica deslumbrada, ao ver os infinitos tons de azul em suas penas, o arco-íris inteiro inscrito em seus olhos. Contudo, logo ela percebe, não é o olhar que proporciona o maior prazer, mas o toque, a sensação. Antes de entrar nessa ‘lógica da sensação’, referindo-me a Deleuze, destaco a função do *olhar e ser olhado* (a percepção) para Derrida, logo no início de *O animal que logo sou*, ressaltando que em “Exotic Pleasures”, a percepção é tão importante quanto a sensação, sendo as duas inextricavelmente entrelaçadas. Além disso, levanto a questão de que o corpo que toca o pássaro torna-se plástico no prazer que experimenta, transformando-se em duas direções: o movimento da mão e a paralisia do corpo. Essa plasticidade advém tanto da percepção (olhar) quanto da sensação (toque/prazer) e torna possível que o corpo humano e o corpo do pássaro formem um circuito.

A relação homem-animal explorada por Derrida tem início pela nudez e pela percepção da nudez no homem, que está nu, e no animal, que não está nu por não saber que está nu. Além de nomear os animais, o homem nomeia também a nudez, de si e do outro, tanto por pudor quanto por vergonha. Constatação que Derrida expõe ao relatar que encontrara-se nu sob o olhar de seu gato, que também é gata, em casa. Explica então que não há nudez “na natureza” (Ibid., p.17) e esse leve incômodo do qual não consegue escapar ao estar nu diante do animal-gato só pode existir no homem. Portanto, o homem descobre-se na nudez, no olhar do outro sobre a nudez sua, e no nomear essa nudez a partir desse olhar outro.

Assim, a condição da nudez possibilita tanto o excesso de vergonha quanto de prazer, justamente pela ausência de proteção que ambas proporcionam e requerem (Ibid., p.27). Os personagens de “Exotic Pleasures” estão suscetíveis a esse excesso tanto pelo prazer quanto pelo sofrimento; o vínculo criado com o pássaro é decorrente dessa nudez no momento do toque, já que é a proximidade física máxima entre homem e pássaro no conto. “Por que você não o deixa de lado por um instante?” pergunta o marido a Lilly “Você está ficando igual a um maldito *junkie*” (CAREY, 1993, p.124). A nudez significa aqui a ausência de proteção, o entregar o corpo totalmente ao prazer, nesse caso, proporcionado pelo tato. A completa entrega à *sensação*. Quando o gerente do motel acaricia o pássaro, “por um minuto ou dois muito pouco se moveu no quarto além da mão do gerente.” (Ibid., p.117)

A passividade do toque no pássaro decorre dessa paralisia experimentada ao acariciar o animal. Derrida associa a nudez à passividade (DERRIDA, 2002, p.29) - e à passionalidade - falando da paixão *do* e *pelo* animal. Essa paixão desnudada, que aparece no conto formatada em tato submerge o corpo humano em ondas de prazer, Lilly Danko, o marido, o gerente, os fregueses, encontram-se todos nus não somente em frente ao pássaro, porém também ao tocá-lo, pois despidos de proteção. Estou desprotegido quando estou nu e nu, quando tenho prazer, quando viro esse corpo que pode tanto sofrer quanto ter prazer.

Esse giro do prazer ao sofrimento é apenas aparente. Existe uma lógica da sensação que rege ambos, tanto o prazer indescritível quanto o corpo que sofre – tornando-se o que Deleuze chama de “vianda”. Ora, ao acariciar o pássaro, o corpo em tese não sofre, mas mergulha em prazer. Porém, justamente ao mergulhar em prazer,

encontra-se nu, entrando, assim, em contato com sua potência de também sofrer. Quem “pode sofrer” aqui não é mais o animal, mas o homem.

Falando da obra de Francis Bacon, Deleuze define uma “zona de indiscernibilidade” – o corpo como carne ou “vianda” (DELEUZE, 2007, p.29). O corpo que sofre é posto então como aquele que se revela, desierarquizado, trocando de lugar a carne pelos ossos: aqui, o corpo nu. Uma nudez, em Derrida, própria do homem e vista pelo animal, que também é corpo. Uma “zona de indiscernibilidade” é a zona comum entre homem e animal; precisamente ali, o “homem se torna animal” e o animal torna-se espírito do homem (Ibid., p.29). São as acrobacias da carne, aquelas permitidas a transformá-la em todas as dimensões de sua plasticidade – um verdadeiro atletismo do corpo. Citando Bacon, Deleuze escreve:

Sempre fui muito tocado pelas imagens de abatedouros e de vianda, e para mim elas estão estreitamente ligadas a tudo o que é a crucificação. ... É claro, nós somos vianda, somos carcaças em potência. Se eu vou a um açougue, sempre acho surpreendente não estar lá, no lugar do animal... (Ibid., p.31-32)

Sofrendo, o homem é um animal. E o animal que sofre é um homem.

2.2.3

Movimento da mão: a semi-paralisia do corpo

Ao acariciar o Pássaro do Prazer, o movimento da mão relega o resto do corpo à quase-paralisia. Chamo de quase-paralisia o estado em quem o ritmo dos batimentos cardíacos e a respiração regem o movimento da mão, porém o resto do corpo paralisa em prol do prazer da carne, ou da “vianda”. Michel Serres explica que o “movimento do corpo federa os sentidos” (SERRES, 2004, p.15). Em “Exotic Pleasures”, é nesse movimento que o prazer surge como fluxo e, assim como a visão corporal e o toque, transforma o corpo, que é desde sempre passível de constantes mutações e adaptações. Como o prazer e os sentidos – aqui, o toque, o tato – detêm esse poder de transformação do corpo? Ou, ainda, como é possível que o corpo se transforme?

O exemplo dado por Serres é o do alpinismo: o domínio do próprio peso e da gravidade, a inversão do trabalho dos músculos, fazer o corpo dobrar-se, fixar os olhos na parede rochosa e agarrá-la como extensão de si, em suma, uma completa

metamorfose (Ibid., p.22). A transformação do corpo tem início ao nascimento, quando o lado frágil é exposto ao rigor. Nascer requer coragem, a coragem de expor o morno ao gelado, sair do conforto em que vivemos, trabalhamos, dormimos, comemos, e criar coragem para nos entregarmos ao mundo. Do contrário, resta o marido, “apavorado pelo prazer”, como observa Lilly. “Mais do que tudo é porque você é apavorado pelo prazer. Você não consegue ter prazer. Não sabe como. Não suporta assistir-me tendo prazer.” (CAREY, 1993, p.129)

Contudo, a transformação jamais cessa, após nascer é preciso aprender a alimentar-se do lado de fora, respirar, comunicar, engatinhar, levantar-se, caminhar. Cada uma dessas metamorfoses expõe novamente o lado frágil do corpo a tal ou qual violência, implicando em um novo sofrimento. Também a evolução do homem consiste nisto: uma reviravolta do corpo, deixando os quatro pontos de apoio e seguindo para somente dois, expondo partes outrora protegidas ao rigor do fora, ao rígido, à violência. Transformar-se é experimentar, pensar, conhecer,

Também tocar o pássaro é conhecer. Ligados pelo sentido do tato, homem e animal transformam-se em apenas um: “Era como se ela não quisesse nada mais da vida além de acariciar suas preciosas costas azuis para sempre e parecia que, para o pássaro, o acordo era perfeito.” (Ibid., p.128) Sob o olhar de seu gato, Derrida sente-se impelido a lembrar o relato da Gênese: como se o animal o levasse a pensar quem, na verdade, chegou primeiro ao território e quem, portanto, teve seu terreno invadido pelo outro. A Gênese mostra como, em algum momento da história, o homem chegou num território povoado de animais e logo passou a dar-lhes nome (DERRIDA, 2002, p.39). No conto de Carey, o homem invade Kennecott 21, território do pássaro e o pássaro, em retorno, uma vez na Terra, encontra um meio de invadir o homem: invasão pelo corpo.

Essa invasão é de território, invasão do lugar onde habitamos, o corpo como lugar de experiência, de troca, de prazer. Mas principalmente, o corpo como lugar possível e passível de ser invadido, transformado, justamente devido à sua potência de metamorfose e infinito poder de adaptação. Inclusive invadido pela tecnologia, ou antes, pelo resultado de seu avanço. Contudo, simbolicamente, ao final da história assistimos a uma invasão tão explícita quando aquela que interfere no corpo, uma invasão ainda mais ampla do ponto de vista espacial. Após um soco desferido por Mort em Lilly, o pássaro ataca o marido, como numa espécie de vingança. Ao ver o pássaro bicando

impiedosamente a cabeça do homem, Lilly lembra imediatamente, “como num *replay* em câmera lenta” do policial se contorcendo com os olhos furados no meio da estrada, “ela calmamente pegou o pássaro com as duas mãos, como já houvera feito uma centena de vezes todos os dias, e calmamente torceu seu pescoço” (CAREY, 1993, p.129).

Ambos dirigiram-se então à primeira floresta de Kennecott Rock-drill – a árvore originária do planeta Kennecott e da qual os pássaros como o Pássaro do Prazer espalham sementes. Trazido à Terra pelos pássaros, esse tipo de árvore, diferentemente das árvores da Terra, que secretam muco, secretam uma substância ácida que quando derramadas na superfície rochosa de seu planeta natal fazem um pequeno buraco, por onde um complicado sistema de raízes se desenvolve até onde necessário. No ambiente terrestre, entretanto, o processo é acelerado a ponto de uma semente numa estrada movimentada tornar-se árvore em apenas uma semana (Ibid., p.127). Não pela primeira vez, uma obra fica pronta em sete dias.

Assim, ao dirigirem-se a uma floresta como essa, Lilly e seu marido encontram uma grossa parede dessa árvore atravessando a estrada e, decorrente dessa proliferação, inúmeros acidentes ao redor. Mort sai do carro e, percebendo o desespero do marido, Lilly sai logo em seguida.

Sobre suas cabeças, os ramos das árvores estavam lotados de pássaros, cada um tão azul e precioso quanto o corpo morto colocado no banco da frente do carro. Através da neblina de gasolina, Lilly viu, ou imaginou ter visto, uma curiosa arrogância em seus movimentos, por todo o mundo como tropas de soldados que haviam recém realizado uma complicada e elegante vitória. (Ibid., p.130)

Aqui, trata-se da chegada de uma “natureza artificial”, com todas as controvérsias que uma expressão como essa pode provocar, indicando ao ser humano não somente o fim do seu império como colonizador, mas também a vulnerabilidade de seu corpo e a conquista do mesmo decorrente disso. Os pássaros no final dessa narrativa, que é também uma narrativa de hospitalidade, fazem o movimento inverso ao proposto pela tradição da gênese: quando o homem invade o éden e toma poder sobre o animal. A situação de hospitalidade permite uma invasão, ou invasões de várias ordens: corporal, territorial, técnica, tecnológica; essa invasão, e o prazer trazido consigo, sem dúvida vem da técnica, mas também deriva da aceitação do novo. Em “Exotic Pleasures”, invasão do corpo, da terra, do universo. Mostrando que talvez as indagações

incitadas pelo gato de Derrida, sobre quem teve seu território invadido, quem esteve antes dos nomes, não tenha mesmo uma resposta definitiva.

2.3

A corporalidade química em “The Puzzling Nature of Blue”

“Quantas pessoas responderam ao seu anúncio?” pergunta a narradora para Vincent (CAREY, 1993, p.89). Vincent responde: “apenas você.” O anúncio, publicado por Vincent num jornal, dizia o seguinte: “Procura-se casa e companhia para ex-poeta-irlandês-bêbado que será liberado de Long Bay.”¹⁷ (Ibid., p.89) A partir de então, desenrola-se uma história de mentiras, dependência e dívidas que gira em torno do Eupholon, substância ora referida como droga, ora como medicamento.

Ao ter seu anúncio respondido, Vincent vai morar na casa da narradora – Anita – e ambos iniciam sua história juntos. A narração começa comparando Vincent a um cachorro que “ronda sua porta dos fundos” e então “você o alimenta uma vez, você mostra um pouco de afeto e ele fica lá. Ele é seu. Você é dele.” (Ibid., p.89) Como uma droga, a relação entre os dois torna-se viciosa, como atesta Anita ao se perguntar “se não [está] emocionalmente dependente do drama que ele [...] provê” (Ibid., p.89).

Após contextualizar o presente, explicando a relação de ambos, a narradora conta a história de Vincent. Ao dar início, porém, adverte: “Não posso garantir os mínimos detalhes do que segue” (Ibid., p.91), minando assim a suposta confiança que o leitor/ouvinte teria num narrador. Comprovável ou não, a história segue uma lógica no conto, restaurando aos poucos essa confiança, seja por conta de uma verossimilhança, seja por deixar o leitor sem outra opção além de acreditar nela.

Quando a República de Upward Island ainda era apenas Upward Island, Vincent foi nomeado a participar de uma reunião de conselho da Austrália que discutiria, entre outros “assuntos menores”, a questão dos furtos a lojas em Upward Island, ao norte do país. Vincent não soube dar uma solução para o problema dos furtos, mas quando soube de outra das questões a serem discutidas, prontamente encontrou uma saída.

O outro problema dizia respeito ao Eupholon.

¹⁷ No original: “ex-drunken Irish poet”. Optei por colocar hífen entre todas as palavras da expressão em português, embora no original o prefixo “ex” esteja apenas na frente de “bêbado”, pois neste caso acredito que ele acompanhe a expressão inteira.

Durante os anos 60, o Eupholon havia sido prescrito como um estimulante para o sistema nervoso central não independente da anfetamina. Entretanto o uso prolongado da droga produzia vários efeitos colaterais sórdidos, o mais dramático deles sendo uma violenta coloração azul nas extremidades do corpo. Normalmente os dedos e as mãos eram primeiramente afetados, mas casos de pés, narizes e orelhas também foram mencionados nos relatórios. (Ibid., p.94)

Naquele momento, 2 milhões de dólares em Eupholon estavam chegando à Austrália. Contudo, a maioria dos países ocidentais havia resolvido proibir a comercialização da droga em seu território, imitando a determinação da Food and Drug Administration¹⁸ que havia vetado seu uso nos EUA. A Austrália em seguida também proibiu o Eupholon e o segundo problema a ser discutido naquela reunião do conselho era o que fazer com tamanha quantidade da droga que, embora ilegal, estava chegando no país e a companhia Farrow International recusava-se a destruir.

Vincent encontrou a solução para os dois problemas: descarregando o Eupholon em Upward Island, a droga teria um destino, além de uma função, a de punir e denunciar os roubos no lugar, colorindo as mãos dos ladrões de azul, já que tão logo fosse descarregada, seria também roubada. Portanto, muito embora alguns guardas tivessem sido colocados para proteger o Eupholon estocado no celeiro, o objetivo era que a droga fosse mesmo roubada. E assim foi, causando como consequência muitas mortes e uma revolução, na qual as mãos azuis foram explicadas pela mídia como pintura de guerra. Com isso, Vincent passou a sentir-se culpado pelas mortes e desgraça que causara, já que a idéia de enviar a droga para ser roubada havia sido sugestão sua.

Assim que foi expulso da casa de Anita, após o ocorrido com o Eupholon, Vincent dirigiu-se a Upward Island e, ao chegar, visitou o conselho local, onde todos gostaram muito dele. Ao notar as mãos azuis de todos os conselheiros, Vincent sentiu-se cercado: a evidência de seu crime não podia ser ignorada e ele devia estar lá para pagar pelo que fez, principalmente quando foi eleito formalmente para participar do conselho. Era uma armadilha.

Na casa de seu amigo Solly, Vincent observa a grande mão azul do amigo segurando uma garrafa de cerveja. Solly esclarece: “Agora que está no conselho [...]

¹⁸ “Food and Drug Administration” é o nome de uma agência que pretence ao Departamento de Saúde e Serviços Humanos, nos EUA. De acordo com o site oficial, “a Food and Drug Administration é responsável por proteger a saúde pública garantindo proteção, eficácia e segurança de drogas humanas e veterinárias, produtos biológicos, dispositivos médicos” cosméticos etc. Para mais, ver www.fda.gov/default.htm.

teremos que fazer algo para deixar suas mãos em forma. [...] Você terá que tomar uns medicamentos.” (CAREY, 1993, p.101) Vincent entende, terá que roubar Eupholon para provar bravura e coragem, passando pelos guardas que ele mesmo colocou lá. Ele precisa provar ser digno de estar no conselho e se adequar ao grupo. Não era uma armadilha, ao contrário, os moradores de Upward Island estavam muito felizes por terem recebido o Eupholon, pois graças a ele era possível identificar os homens mais bravos, corajosos o suficiente para roubar a droga, aqueles que expulsaram a Farrow International de Upward Island. Vincent, então, parte em direção ao depósito e consegue roubar alguns vidros de Eupholon.

2.3.1

Céu e inferno da invasão corporal

A história das drogas na literatura, especialmente escritores que usavam drogas, passa por Artaud, Michaud, Burroughs, Kerouac, entre outros. Um deles, Aldous Huxley, escreveu sobre sua experiência com a mescalina, derivada do peiote, intitulando-a *As Portas da Percepção e Céu e Inferno*. O autor explica o procedimento de sua experiência dizendo que enquanto estava sob efeito da droga, outras pessoas anotavam ou gravavam o que ele falava sobre suas sensações no momento, percebendo assim que as portas de sua percepção eram abertas durante o uso da mescalina, referindo-se à alteração dos seus sentidos.

É notável perceber em seus relatos que o autor se reporta aos antípodas da sua mente, ou seja, que enquanto sob efeito da mescalina se transportava para o “equivalente mental da Austrália” (HUXLEY, 2002, p.86), encontrava seres que moravam lá, independentes, autônomos e fora de seu controle, com vida própria, seres que ninguém inventa, “do mesmo modo pelo qual ninguém inventa os marsupiais” (Ibid., p.86). Para encontrar tais antípodas da mente, dois caminhos são os mais eficientes, de acordo com Huxley, são eles: a droga e a hipnose.

São experiências de alteração dos sentidos relacionadas às drogas, assim como a elas são relacionados efeitos como alucinações, delírios, falsas percepções, fantasmas, baforadas paranóicas; prazeres difíceis de descrever (DELEUZE, S/D, p.63;65). Em “The Puzzling Nature of Blue” não se encontram tais efeitos relacionados diretamente

ao Eupholon, embora eles apareçam tanto em Vincent como em Anita sem ter ligação direta com a droga. É possível percebê-los ao longo da história e também pelo tipo de narração utilizada.

Ainda assim, são efeitos possíveis de serem encontrados pelas possibilidades abertas com a descrição da atuação do Eupholon no corpo: “um estimulante para o sistema nervoso central” e “o uso prolongado da droga produzia vários efeitos colaterais sórdidos” (CAREY, 1993, p.94). Por outro lado, o pássaro azul alienígena em “Exotic Pleasures” traz justamente esse prazer difícil de descrever referido por Deleuze e, se o pássaro representa a técnica, por ser fruto da exploração espacial, e com ela a ciência, é possível pensá-lo como equivalente à droga, no sentido de substância manipulada pela técnica e que age no corpo, nas suas sensações e territorializações. Ou prazer ausente em “The Puzzling Nature of Blue” aparece em “Exotic Pleasures”, também relacionado à cor azul.

Em “The Puzzling Nature of Blue” os antípodas encontrados não são os da mente e sim os geográficos, quando Vincent vai à Austrália. Esse encontro é proporcionado pela droga, que antes já havia, ela própria, encontrado tais antípodas ao ser enviada para Upward Island, e que não causa reações alucinógenas ou mesmo uma abertura das portas da percepção no sentido dado por Huxley, mas transporta Vincent para o outro lado do planeta. Digo que o Eupholon carrega Vincent para lá, pois é em torno dele que gira a história, foi por conta dele que Vincent atingiu o sucesso, depois se sentiu preso em uma armadilha e, mais tarde ainda, reergueu-se.

Huxley explica: os antípodas da mente são “singulares entidades psicológicas que levam uma vida autônoma, de acordo com as leis de sua própria existência” (HUXLEY, 2002, p.87). Assim como tais entidades, também os antípodas encontrados por Vincent tinham regras ou leis de existência diferentes das leis do lugar de onde vinha. São essas leis diferentes que, a princípio, fazem com que Vincent sinta-se um tanto confuso e realmente culpado ao encontrar-se rodeado pelas evidências daquilo que pensava ser seu “crime”, o de haver mandado 2 milhões em Eupholon para ser propositalmente “roubado” pelos nativos do lugar. Quando foi para Upward Island, começou a trabalhar para o conselho e logo sentiu o peso do que o esperava: “Seu serviço para o conselho, no entanto, não era mais do que uma gota d’água no incêndio

de sua culpa. [...] tudo o que podia ver eram as mãos azuis dos conselheiros. Rodeado pela evidência de seu crime, não havia para onde fugir.” (CAREY, 1993, p.100)

Para os nativos de Upward Island, porém, o Eupholon não era considerado a substância nociva, o lixo químico que os EUA julgavam que fosse. Ao contrário, de acordo com as regras do lugar, o Eupholon era prova de bravura, era uma substância preciosa e as mãos azuis significavam coragem e *status* e não a evidência do crime de Vincent. Nas palavras finais da narradora: “Mãos azuis em Upward Island não são mãos azuis em nenhum outro lugar” (Ibid., p.108)

Céu e inferno têm relação com o uso da mescalina para Huxley, e com o Eupholon para Vincent. São as atitudes de Vincent e seus sentimentos de auto-punição, dúvida (quem fala dúvida fala fé), dependência e culpa. Sentimentos alimentados pelo cristianismo em sua divisão da vida pós-morte corporal em céu e inferno. Vincent se movimenta dentro do conto em uma rede de relações de culpa e dívidas – muitas vezes ilusórias, no sentido de unilaterais – mas sempre ligadas ao Eupholon, que o levam para Upward Island, que o fazem mentir para conseguir companhia, desde quando publica o anúncio dizendo ser um ex-poeta Irlandês, quando não era.

Além disso, é por conta do Eupholon que Vincent sobe ao céu e desce ao inferno, quando, no início da história recebe a glória de ter resolvido os dois problemas do conselho e, depois, quando se encontra sem dinheiro e sem lugar para onde fugir quando, já em Upward Island, precisa esconder ter sido ele o responsável pelo envio do Eupholon para lá, mentir sobre suas origens, evitar tudo o que possa denunciar seu “crime”.

É assim que a possibilidade de felicidade parece-lhe estranha, pois provém da sua antiga dor; o seu sofrimento transformado em potência de prazer. O auge do sentimento de culpa vem seguido da absolvição, pela possibilidade de se redimir e voltar ao topo. Isso ocorre quando Solly avisa que Vincet precisará ter as mãos azuis para estar no conselho:

“Vocês não se importam por eu ter enviado as pílulas para cá?”

“Nos importar!” Ele voltou a rir. “Para colocar de maneira própria, estamos encantados por você ter mandado as malditas pílulas para cá. Tudo está muito bem. Porque estaríamos bravos com você?”

“As mãos azuis...”

“Você não é apenas louco,” disse Solly carinhosamente. “Você também é nove décimos cego. Não reparou em nada quanto às mãos azuis?”

“O que quer dizer?”

“Quero dizer que você é cego como o diabo. Todos os melhores homens têm as mãos azuis. Todos os mais corajosos. Estamos orgulhosos como o diabo dessas mãos. Se você tem as mãos azuis em Upward, Vincent, você é respeitado” (CAREY, 1993, p.102)

E Vincent parte em busca do Eupholon.

Após haver tentado pela primeira vez entrar no depósito para pegar Eupholon e ter descoberto que os guardas contratados por ele ainda estavam lá, defendendo de ladrões o lugar, Vincent acorda, no dia seguinte, e percebe que não tem escolha, precisa conseguir Eupholon:

Na manhã do segundo dia após o tiroteio [disparado pelos guardas], ele se deu por conta de que não tinha opção além de ficar lá. E se tinha que ficar, não tinha opção além de colocar suas mãos na cor correta. Ele olhou o panorama do depósito e se encheu de terror com o que viu. (CAREY, 1993, p.105)

A discussão sobre a utilização da tecnologia passa perto do céu e do inferno de Huxley e Vincent. A ciência serviu para criar tanto a penicilina e as telecomunicações quanto a bomba atômica, as armas nucleares, a AIDS. Se pensarmos em “The Chance”, o corpo recebido na loteria pode ser tanto um corpo belo quanto feio, mesmo levando em conta que o corpo feio para uns é o preferido de outros. Portanto, quando se coloca nas mãos da ciência, os resultados são muitas vezes fruto da aleatoriedade, ou então levam ao paraíso ou ao inferno. Porém, quando Vincent percebe que não tem escolha, encontra-se preso à tecnologia, representada pelo Eupholon, seu destino já foi traçado.

Por isso, talvez “The Puzzling Nature of Blue” seja a história que mais traz a prisão em *The Fat Man In History*. E para um esclarecimento disso, recorro a Deleuze, em um de seus textos sobre o devir. Vincent, nesse sentido,

não é mais *o senhor das velocidades*, em vez de fazer um corpo sem órgãos suficientemente rico ou pleno para que intensidades passem, as drogas erigem um corpo vazio ou vitrificado, ou um corpo canceroso: a linha causal, a linha criadora ou de fuga, vira imediatamente linha de morte e de abolição. (DELEUZE, 2007b, p.79-80)

A droga territorializa, e somente esse corpo territorializado de mãos azuis pode ser colonizado. Por isso, depois de Solly haver colocado “teremos de fazer algo para deixar suas mãos em forma”, Vincent encontra-se sem escolha porque entende que

precisará deixar-se colonizar. Contudo, na constante sensação ou presença invisível da armadilha de que Vincent acredita ser vítima, muito embora ainda não tenha usado a droga, ele mostra desde o início do conto (e não apenas quando percebe a necessidade das mãos azuis) sinais de dependências, sentimentos de dívidas, depressão e euforia de outras ordens (inclusive, no início a narradora conta que ele é um “ex-bêbado”).

O estopim de toda a história contada por Anita são os crimes de Vincent: as mentiras das quais ele necessita, “dizer que ele era um poeta quando não era, dizer que era um alcoólatra reformado quando era um bêbado”; o ato de impor amor a ela quando ela não precisava; fazê-la ficar endividada com ele; e ter remorso por todos os seus crimes (CAREY, 1993, p.90).

É assim que a droga atua como delimitadora de fronteiras tanto em Vincent quanto em Huxley. Se para a narrativa deste, a mesalina serve como transporte para atravessar fronteiras e possibilita o encontro com os antípodas da mente, para a história daquele, ela marca o corpo, criando e mostrando as fronteiras do mesmo, denunciando os ladrões ou identificando os homens de bravura, dignos de respeito. Em ambos os casos, porém, é através da droga que se definem fronteiras mentais e corporais, fronteiras que servem para demarcar território ou para ser ultrapassadas. E talvez aqui exista a escolha.

Se Vincent somente usou a droga no final do conto, foi com a finalidade de pertencer a um grupo, pois não viu outra saída. Além do mais, não são descritos no conto os efeitos alucinógenos ou visionários do Eupholon, embora eu acredite que eles existam, por tratar-se de estimulante do sistema nervoso central. Por um lado, Vincent, ex-bêbado, é aquele que irá usar a droga no final, vítima das armadilhas preparadas por ele mesmo, por outro, e ao mesmo tempo, a própria narração – na qual não se pode confiar – é construída e apresentada num estado emocional e mental alterado. Apesar de não declarar-se usuária de qualquer tipo de droga, Anita conta a história como numa espécie de alucinação, cheia de mentiras e incertezas, como se ela própria estivesse sob efeito de algum tipo de entorpecente. Talvez no transe hipnótico de que fala Huxley, no qual é possível encontrar os antípodas da mente sem se estar efetivamente sob efeito da droga.

É possível perceber desde o início da narrativa as tramas de dependência em torno das quais gira a história. Segundo Deleuze, o buraco de cada drogado é onde “todos os controles são perdidos e onde se instaura o sistema da dependência abjeta, dependência com relação ao produto, à posse, às produções fantasmagóricas” (2002, p.65). A narração de “The Puzzling Nature of Blue” é permeada dessas características, inclusive quando Vincent depende do Eupholon para fazer parte do conselho. A linguagem como membro corporal é certamente afetada pelo Eupholon, já que é por conta dele que a história e a narração ocorrem.

Antes mesmo de contar a história de Vincent, Anita relata num tom mais próximo da confissão do que do desabafo que no dia anterior expulsou-o de casa, como alguém que tenta largar o vício, mas encontra-se preso a ele. “Ontem eu o expulsei. [...] Estou começando a pensar se não estou emocionalmente dependente do drama que ele me provê.” (CAREY, 1993, p. 89) Ao enumerar os cinco crimes de Vincent, como numa sentença para justificar a vingança que promete desde o começo da história, Anita coloca que o quarto crime é precisamente “realizar pequenos atos que me fizeram ficar em débito com ele de alguma forma. Toda vez, eu era tocada e ficava encantada por esses atos. Toda vez ele exigia pagamento extraordinário pelo aborrecimento” (Ibid., p.90).

E para fechar a confissão, retrata a situação de chantagem emocional aparentemente involuntária a que é exposta: “Vincent está chorando novamente. Eu o jogaria fora, mas ele não tem outro lugar para ir e eu não tenho mais nada para me perturbar” (Ibid., p.91). O “cachorro amarelo que ronda a porta dos fundos” não vai embora, porque agora “ele é seu” e “você é dele” (Ibid., p.89). A narradora explica como o próprio Vincent liga-se ao sentimento de culpa como a um vício, quando conta que na época da primeira reunião do conselho ele já andava “tão oprimido com a culpa que ele carrega por aí tão orgulhosamente até hoje. Ocorre-me que ele estava, mesmo naqueles dias, procurando coisas pelas quais se sentir culpado” (Ibid., p.91).

Ora dirigindo-se ao leitor, ora dirigindo-se a Vincent, ou ao leitor como se fora Vincent e, mesmo, falando consigo mesma, Anita não firma a narração em uma direção definida. Promete vingança, afirma que “tudo tem um preço” (Ibid., p.90), sente-se obrigada a atender às vontades de Vincent e mais tarde conclui eu não pode mais ser imparcial (Ibid., p.97). Não tem certeza daquilo que sente, “temo estar agora com raiva

dele” (Ibid., p.97), nem mesmo tem certeza da história que vai contar, “não poso garantir os detalhes do que segue” (Ibid., p.91). Apesar de não aparecer usando a droga, a narradora é quem mais alucina.

Dirigindo-se ao leitor, repentinamente avisa que mudou de idéia: “Eu lhe conduzi com promessas de uma vingança espetacular e agora vou lhe dizer que não haverá vingança” (Ibid., p.98). Na verdade, mesmo o nome “Anita” talvez esteja equivocado, já que ele é mencionado apenas uma vez e num contexto de incerteza quando ela conta detalhadamente a conversa de Vincent com Solly sobre uma carta enviada por ela: ““Oh, você tem uma amiga que reconhece que você é um cara do mal. Ela nos escreveu uma carta.’ [...] ‘Anita’ ‘Esqueci o nome dela [...] algum nome assim”” (Ibid., p.102). A narradora não conta qual é o seu nome nem comenta o diálogo, o que leva a crer que era esse mesmo seu nome. No entanto, “Anita” pode ser o nome de outra mulher da qual Vincent também se aproveitou em outro momento.

Ao final do conto, Anita (porque desde o início a chamo assim) parece incerta sobre as implicações e o valor de sua narrativa, quando a vingança volta a aparecer, porém sem qualquer força. “Minha vingança jaz ao meu redor em frangalhos. Folhas esfarrapadas de confusão flutuam pelo ar.” (Ibid., p.108) Toda a história contada parece agora uma nuvem embaçada pairando sobre sua cabeça, sem muita definição, como desde o início. Sabendo da aura de dúvida que ronda a história, defende-se: “Quaisquer perguntas que você possa me fazer, eu mesma já perguntei” (Ibid., p.108); levantando logo em seguida várias possibilidades sem firmar nenhuma delas.

Por fim, falando com ternura de Vincent, ela descreve ao leitor a cena que acontecerá no futuro, quando sua história estiver sendo lida longe de sua presença e ela estiver deitada ao lado de Vincent na cama.

Se eu gemer, você não me escutará. O que eu disser, você jamais saberá. Perguntas, suas perguntas, subirão como bolhas de águas profundas, mas eu as desdenharei, passarei adiante, afundando lentamente para onde não há perguntas, nada além de um ressequido e trêmulo azul elétrico. (CAREY, 1993, p.109)

Ou seja, mesmo no fim da história contada, o azul não deixa que o ambiente do conto fique imerso no cinza, mesmo que tudo o que foi dito siga um caminho cada vez menos certo rumo ao final do conto.

Seria cinza um sonho, como sugerem Huxley e Deleuze. Um sonho é destituído de cores, ao contrário da experiência com a mesalina, que traz como uma de suas

características mais marcantes na narrativa de Huxley um colorido vivo. É a diferença entre o efeito visionário da droga (mescalina) e o sonho: a grande maioria dos sonhos “é destituída de cores, ou então é apenas parcial ou discretamente colorida”, ao passo que as experiências visionárias, por sua vez, “são sempre de um colorido intenso e, podemos mesmo afirmar, de um brilho preternatural” (HUXLEY, 2002, p. 90).

Assim, Huxley fundamenta a tese de que os antípodas da mente são reais, por serem coloridos como o mundo exterior e não em preto e branco, como na maioria dos sonhos. E não apenas Huxley, mas Deleuze vai também por esse caminho, quando afirma que a embriaguês é um estado de sono sem sonho, ou o contrário de sonho. É aí que a narração de “The Puzzling Nature of Blue” se distingue por denunciar uma espécie de estado de embriaguês da narradora, cheio de idas e vindas, perseguindo e repudiando Vincent, incerta do que está contando e deixando o leitor como que pisando em falso.

Afinal, “[é] nos estados de embriaguês, bebidas, drogas e êxtases que se buscará o antídoto ao mesmo tempo do sonho e do juízo” (DELEUZE, 2006a, p.147). Embriaguês é sono e insônia, é fruto da alteração dos sentidos, experiência visionária, é quando a história contada por Anita é rica em detalhes incertos e culminando com a imersão no azul, “passarei adiante, afundando lentamente para onde não há perguntas, nada além de um ressequido e trêmulo azul elétrico” (CAREY, 1993, p.109), aquele azul que durante toda a narrativa esteve viva e visivelmente marcado no outro, embora na própria narradora também estivesse presente evidenciado na linguagem.

O sonho, por outro lado, é aquele que “ergue os muros, nutre-se da morte e suscita sombras, sombras de todas as coisas e do mundo, sombras de nós mesmos” (DELEUZE, 2006a, p.147). Muros erguidos em “American Dreams” justamente para proteger essas sombras enquanto estão sendo esculpidas, sombras de nós mesmos e de nossos sonhos “americanos”, construídos e alimentados muito mais na ingenuidade do que na embriaguês. Esta, repudiada em favor do sonho, aparece juntamente com uma claridade intensa, iluminação das cores da experiência visionária, iluminação do azul em pleno conselho e que acaba por esclarecer também o “crime” de Vincent, transformado em benefício na conversa com Solly.

E, no entanto, em “The Puzzling Nature of Blue” há também um muro. Na verdade, uma parede, construída e destruída diversas vezes por Vincent. Pouca atenção

é dada à parede no conto, porém é notável sua função como um tipo de ícone para as emoções de Vincent. Anita explica seu entendimento sobre a parede: “Ele construiu essa parede porque pensou que eu não podia. Fiquei contente. Pareceu um ato altruísta e talvez eu o tenha visto como algum tipo de reembolso por meu cuidado com ele.” (CAREY, 1993, p.90)

Contudo, ao contrário, a parede é invocada como o exemplo do quarto crime de Vincent, fazendo com que na verdade Anita ficasse em débito com ele. Embora todas essas dívidas estivessem presentes isoladamente nos personagens, sem que fossem evocadas ao diálogo. O que culmina na utilização da parede como ferramenta para tal esclarecimento. “Mas a construção da parede, de alguma forma, na cabeça de Vincent, estava relacionada ao ato de dormir comigo. Quando eu disse ‘não’, ele começou a demolir a parede e me acusar de propaganda enganosa.” (Ibid., p.90)

Propaganda enganosa, evidência do crime que não aconteceu, incerteza da história a ser contada, débito emocional e situações de dependência são elementos que, presentes no conto, possibilitam que “The Puzzling Nature of Blue” seja encarado como uma narrativa alucinada, que leva do inferno ao céu – embora este possa ser um trajeto ao contrário – numa viagem guiada pelo Eupholon e o corpo por ele transformado, territorializado e colonizado.

3

O corpo-limite e suas transgressões

*Eu era como aqueles homens que estiveram
muito tempo nas trincheiras, muito tempo sob
fogo.*

Henry Miller em *Trópico de Capricórnio*

“Prefiro não fazer” repete Bartleby ao decidir repentinamente não mais exercer sua tarefa de fazer cópias, deixando assim seus colegas de trabalho surpresos, perplexos. Alice não agüenta mais ter tantos tamanhos diferentes num mesmo dia, explica à lagarta, mostrando que o corpo como realidade concreta pode ser desconstruído. Raskhólnikov andava fraco e finalmente cai doente após cometer um assassinato, pois não suporta carregar a culpa e guardar o segredo.

Não se trata de um postulado ou de uma tese, explica David Lapoujade (2002), o corpo não agüenta mais todas as coações de dentro e de fora, não agüenta mais desde sempre. Até mesmo “nas situações mais elementares, que exigem cada vez menos esforço”, diz ele, o corpo parece não suportar a si mesmo em movimento, depois parado em pé, sentado, e por fim deitado. Também não agüenta mais as coerções, as prisões cotidianas das grades de horário, das situações vergonhosas, da paciência exigida, do ruído e do silêncio, do estresse, do atrito constante, da explosão iminente e sempre salvaguardada, da contenção em si mesmo, em suma, da civilização.

Como no limite de sua impotência frente a essa civilização, ele recorre a uma “estranha potência” (Ibid., p.83) de que ele é dotado no seu próprio limite. “Estranha potência” feita da saúde encontrada inevitavelmente no sofrimento (Ibid., p.86), onde reside a questão “que pode o corpo?”, que também é uma questão de poder, já que remete ao adestramento e à disciplina. Poder como relações de força e de poder, como percebe Foucault. Poder também no/de sofrimento, que é a condição do corpo em contato com o fora, do frágil exposto ao rigor, como observam Serres e Deleuze. Exposição ao novo que afeta o corpo nos lugares e das maneiras mais diversas, visando não somente a carne, o físico, o visível, mas o eu completo. Também esse sofrimento

quebra a hierarquia do organismo e, desse modo, está em curso o CsO, o embrião, na imanência, no aqui e no agora.

“O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos”, define Foucault (2002, p.22). Mais tarde, Pelbart retoma a definição e ressalta que o corpo “é primeiramente encontro com outros corpos” (PELBART, 2004, p.145) e desses encontros surge o estado de sofrimento. E que pode o corpo no sofrimento? Que vianda ele pode se tornar? Assim submetendo-se, ou antes, cedendo às deformações, ainda é possível suportar um excesso de crueldade e de sofrimento encontrados no adestramento e na disciplina. No último estado do corpo, o espírito sabe que ainda existe um fim do qual a ultrapassagem se faz impossível.

Richard Sennett, que foi aluno de Foucault, conta a história da relação entre corpo e cidade na civilização ocidental. Percorre o caminho desde os gregos até a Nova York contemporânea, explicando como a arquitetura da cidade era moldada de acordo com o pensamento de cada época sobre o corpo. Assim como os conhecimentos científicos e médicos também moldavam o corpo e modulavam as relações entre os indivíduos. A partir do século XIX, Sennett conclui que o corpo na cidade moderna está amortecido, embebido numa espécie de torpor pela velocidade e individualismo impostos pela civilização. (SENNETT, 2006, p.264-265)

Diz ainda o autor que o corpo só consegue “juntar” aquilo que está separado pelo individualismo excessivo incentivado pela cultura moderna, quando está consciente dos “obstáculos que impedem os seus movimentos livres” (Ibid., p.265). Favorável à resistência como uma experiência positiva na civilização atual (referindo-me ao período desde o séc. XIX até o presente), alude ao fato de a sociedade atual precisar de desenraizamento no lugar de segurança (Ibid., p.286). Onde o silêncio é sedimentado em meio aos cidadãos modernos, a ágora de hoje existe apenas em aparência, o corpo torna-se, nessa descrição, quase totalmente passivo.

Entra em ação a criação de linhas de fuga. A ativação daquela “estranha potência” de que o corpo é dotado, encontrada em seu próprio limite, porém nem sempre conectada. De maneira que, coagido, constrangido, num último suspiro, o corpo ainda pode desmembrar e revelar-se ao ser desmembrado, como em “Peeling”, pode entrar em estado de desaparecimento, como em “Do You Love Me?”, pode tornar-se ilha, como em “A Windmill in the West”. Afinal, o corpo deve “suportar o

insuportável”, avisa Lapoujade, e é assim que o corpo que não agüenta mais ainda agüenta mais um pouco. Pois há uma potência de agir nessa exposição ao fora do corpo vulnerável que permite a manifestação da potência de resistir do corpo, permitindo assim a criação e manifestação do corpo-limite.

3.1

“Peeling” e a travessia do corpo-limite

Quebrava todos os brinquedos para ver de que eram feitos, cortou os braços de uma poltrona com uma velha navalha de papai, fez cair a tanagra do salão para ver se ela era oca ou se havia alguma coisa dentro; quando passeava, decapitava as plantas e as flores [...]; cada vez mais sentia-se profundamente enganado [...] Tudo aquilo não valia a pena de uma atenção. Era muito mais divertido arrancar as patas de um gafanhoto, porque este lhe vibrava entre os dedos como um pião e quando se lhe apertava o ventre, saía um creme amarelo.

Lucien, personagem de Sartre

“As bonecas chegam em todas as condições, amontoadas dentro de uma maleta de papelão” (CAREY, 1993, p.34) e mais tarde passam por um processo de modificação corporal, como seres humanos num ritual de transformação. O conto “Peeling” passa pelo corpo tornado objeto para traçar a trajetória do corpo-limite. Num exame aproximado, enxergamos aquele objeto ganhar lugar pela manipulação do corpo, surgindo de dentro do próprio ser desejante, de baixo das camadas e camadas que constituem o uno, de trás das paredes labirínticas em que, outrora se diria, escondia-se a essência, ou a alma, para aqueles que de alguma forma já separaram-na da carne.

Dizem Deleuze e Guattari, ao definir seu rizoma, que “não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto” (1995, p.32) e, daqui, começo a reproduzir a história de “Peeling”. Lembrando que “Peeling” é o nome dado a um

tratamento de embelezamento da pele que consiste em renová-la por meio de esfoliação, com produtos de beleza criados especialmente para esse fim. O tratamento, em voga nos dias atuais, é exaltado por conseguir “mudar a ação do tempo em sua pele”¹⁹. Utilizo aqui a chamada a fim de ressaltar o modo como, na contemporaneidade, a tecnologia não só pretende, por assim dizer, controlar o tempo, mas até mesmo revertê-lo.

Iremos agora entrar na atmosfera do conto. Faço o caminho inverso da história, pensando não “o que acontecerá?”, mas “o que se passou antes disso?”. No chão do quarto, uma boneca sem cabelo, sem olhos e, da cabeça aos pés, branca. A pequena boneca encontra-se entre pernas, mãos, braços e cabeça humanos: fragmentos separados, embora em conjunto na forma de resultados de um desmembramento cuidadoso do corpo, peça por peça, retiradas todas ao mais leve toque da mão. A boneca é nada além de uma parte desse conjunto, distinguindo-se dele apenas por ser o último decalque a ser retirado, a última instância, o fim do caminho percorrido pela mão do outro, a exaustão. A exaustão do que chamo aqui de corpo-limite, o corpo que entrou em processo de devir, porém o processo não-teleológico do Corpo sem Órgãos (CsO), que rompe com a hierarquia do corpo enquanto organismo – o corpo organizado –, acionando uma vitalidade não-orgânica a que “não se pode chegar, nunca se acaba de chegar” (DELEUZE;GUATTARI, 1996, p.9)

Recoloquem-se juntos os membros espalhados no chão e teremos o corpo reconstruído, nu, de uma menina, que por sua vez saiu de dentro de outro corpo: um rapaz. De vida curta, encantado com seu novo pênis, mergulhado na efemeridade de quem existiu como sexo masculino por cerca de alguns minutos somente e descoberto através da transformação de um quarto corpo: Nile. Essas transformações são lidas aqui como re-inscrições do corpo-limite, aquele que não apenas sofre mutações diárias, mas também constantemente busca essas mutações por encontrar-se justamente nesse processo de devir, buscando linhas de fuga, pois “não agüenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro” (PELBART, 2004, p.143). Sendo assim, o corpo-limite que proponho aqui, é justamente aquele que ocorre na pele – o mais profundo, segundo Paul Válerý (DELEUZE, 2008, p.109) – na fronteira vazada entre o dentro e o fora,

¹⁹ Slogan retirado do site

http://www.avonrenew.com.br/ultimate?utm_source=Google&utm_medium=Rede%2Bde%2Bconte%2B%2BAado&utm_campaign=Link%2BPatrocinado, acessado em 05 de junho de 2008.

fronteira porosa que absorve tanto quanto transpira, e sustentada na constante busca de equilíbrio desse vaziar e deixar-se vaziar: o processo do CsO.

Nile é, na verdade, o primeiro corpo, aquele que participa da história desde o início. No papel de uma menina de rosto pálido e cabelos louros compridos, colecionadora de bonecas, ela carrega em si todos esses corpos, inclusive a boneca mencionada acima. Nile é certamente obcecada por bonecas, possui uma vasta coleção delas; toda quinta e sexta-feira acorda de madrugada e sai a comprar outras. Ao retornar a casa, com as novas bonecas compradas, cada uma delas passa por um rigoroso processo de descaracterização: “aquelas que ainda têm cabelo, ela depena e deixa carecas, e aquelas com olhos, os perdem, e aquelas com dentes os têm removidos, e ela as pinta, lentamente, de branco.” (CAREY, 1993, p.35). Feito isso, as bonecas estão prontas para serem arrumadas em “lugares inesperados” (Ibid., p.35) dentro do quarto de Nile, também pintado de branco. Mesclam-se então paredes e bonecas em uma única nuvem, ou onda leitosa, na qual o narrador se sente mergulhado.

O quarto dela, que já foi meu quarto, ela pintou de branco; os bebês fundem-se nas paredes e dissolvem-se no lençol que também é branco. O branco, que se transformou em uma cor da moda ultimamente, não tem atrativo algum para ela, é que simplesmente não diz nada, sendo menos melodramático que o preto. (Ibid., p.35)

“O branco não diz nada”, são as palavras do narrador, que refletem a esfera do seu olhar. Porém o branco diz – fato imperceptível a esse narrador – que Nile prefere, à mácula da cor, a pureza do branco, este conseguido através da saturação – ou limite: a mistura de todas as cores existentes. Importante destacar aqui que em nenhum momento do conto o narrador recebe um nome e, antes, esse nome deve ser negado ao leitor, ressaltando que, por ser uma narração em primeira pessoa, a recusa dessa identificação é feita por e para o próprio narrador, preferindo, assim, excluir-se de certa forma na trama, numa tentativa de não se contagiar. Na busca de uma auto-exclusão, embora estando presente, o narrador acaba se cristalizando no episódio. Logo, Nile é quem invade a história, é quem se movimenta, faz modificações, se desloca, procura transpor fronteiras, e o não contagiar-se do narrador torna-se ao contrário puro contágio, puro devir. Assim, o branco que poderia ser lido ou usado como recurso de camuflagem, acaba fazendo com que os personagens apareçam por movimento e em alto relevo.

A zona de contágio, ou de “indiscernibilidade”, como chama Deleuze, é de onde o narrador de “Peeling” pretende escapar. Ilustração dessa zona é a caracterização do

espelho em Francis Bacon, dada por Deleuze: “Eis o que é fascinante: nada há atrás do espelho, mas dentro dele”. A zona de indiscernibilidade encontrada pelo narrador no conto é “o corpo enquanto carne ou vianda” (DELEUZE, 2002, p.29-30), uma inversão de carne e ossos, em que o interno se mescla ao externo, de tal forma que quebra a hierarquia do organismo. Ali os personagens da história criam a sua relação ao se contagiarem, é de onde o narrador não consegue fugir, uma zona que não é lugar, mas espaço de acontecimento.

É na quebra da hierarquia que o corpo se revela, quando “deixa de ser sustentado pelos ossos” (Ibid., p.30): o narrador de que falo concretiza isso em sua atitude de não se nomear e ao mesmo tempo se revelar no decorrer da narração. É também a quebra dessa hierarquia que veremos mais tarde em Nile, desta vez como saída de uma pintura de Bacon. O narrador é vianda em seu conflito entre exposição *versus* abertura; Nile é vianda ao ter seu corpo transfigurado.

Vianda que, segundo Deleuze (2007), discorrendo sobre os quadros de Francis Bacon, é o estado do corpo em que a hierarquia “carne-ossos” se desestrutura, deixando de se compor. Nile descobre no conto que é possível que essa estrutura se torne confronto no próprio corpo, “é como se a carne descesse dos ossos, enquanto os ossos se erguem da carne.” (Ibid., p.30) A vianda também é sofrimento, o sofrimento do corpo e da carne viva. Nile aprende ao transformar-se nessa vianda, pois, como Michel Serres ressalta, o sofrimento é aprendizado, desde o nascimento até a morte (2004). Serres não utiliza o termo “vianda” na obra utilizada aqui, mas fala do aprendizado do corpo, aquele conhecimento que não pode ser adquirido senão pelo corpo e que vem com a dor e seus paradoxos. Portanto, na vianda em que se transforma todo corpo que sofre, Nile aprende os estados de si mesma, nas acrobacias que permite ao próprio corpo.

Em alguns momentos durante a narração, tais fronteiras são visíveis, quando o narrador as destaca como uma forma simultânea de proteção e revelação de seu desejo de “ter uma idéia melhor de sua [de Nile] verdadeira cor, chegar embaixo da pele” (CAREY, 1993, p.35), ao passo que outras vezes deixa claro que prefere conhecer antes “as camadas de fora, antes de chegar ao centro das coisas” (Ibid., p.38), ou insiste que não tem nenhuma pressa, nenhuma pressa mesmo, em conhecer esse “centro das coisas” (Ibid., p.35). O rizoma, contudo, mostra que as camadas da superfície ligam-se

infinitamente ao interior, o dentro e o fora estão indissolúvelmente conectados, interligados ajudando a formar o processo do corpo-limite.

Esse desejo de descobrir Nile, de “chegar às coisas mais íntimas, movendo camada após camada, até descobrir suas verdadeiras cores” numa “exploração lenta” que é permitida “durar para sempre”, surge justamente pelo excesso de branco circundando Nile, suas bonecas, seu quarto. Limpeza que invade o quarto do próprio narrador na forma de práticas como lavar a louça, recolher o pijama “por uma questão de organização” (Ibid., p.36), lavar as garrafas sujas de leite. Muitas vezes, ao simples olhar para Nile, o narrador sente-se “afogado em leite” (Ibid., p.38) ou “ensopado em anti-séptico até a medula dos ossos” (Ibid., p.40), criando assim uma estética de neutralidade, ou até esterilidade, no ambiente da relação de ambos.

O anti-séptico aparece quando, ao dividirem a leitura do jornal, o narrador, desempregado, investiga a seção de empregos, ao tempo que Nile prontamente ocupa-se das mortes, nascimentos e casamentos. Neste ponto, a própria Nile retira uma de suas camadas, revelando, contrariamente à vontade do narrador, trabalhar ajudando na realização de abortos. Aparentemente cansada do fato de os bebês abortados jamais constarem nas listas oficiais de óbito dos jornais, ela questiona abruptamente seu interlocutor sobre a existência de alma nesses bebês. Dessa maneira, a camada mais exterior – ou também a mais profunda, como veremos a seguir – é definitivamente arrancada. O ápice é a descrição do procedimento abortivo, inseparável do pensamento sobre as almas: “eu sempre pensei que eles devem ter almas. Quando ela... a mulher para quem trabalho... quando ela o faz há um ruído como cortar uma pês... mas muito mais alto. Eu ajudei a matar mais pessoas do que moram nesta rua... eu contei as casas na rua uma noite...” (Ibid., p.39) Aparece então a relação de Nile com as bonecas. Retirando os olhos, o cabelo e os dentes, ela monta uma legião de bebês desumanizados – e portanto sem a preocupação de ter uma alma – restituindo assim ao mundo os seres por ela destruídos.

Entretanto, separados pelo narrador, as “camadas de fora” e o “centro das coisas” devem ser muito lentamente desvendados, ao contrário da maneira como Nile procede. Ao ouvir sobre os abortos, o narrador sente que preferiria ter sido chutado no estômago a ser confiado uma revelação desse teor, gostaria de discutir coisas menos “profundas” (Ibid., p.39) Como no rizoma, em seus primeiro e segundo princípios:

“Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE;GUATTARI, 1995, p.15), assim o corpo-limite de Nile não pode revelar uma camada sem que isso conseqüentemente leve outra outra outra. No corpo-limite, não se pode deixar de vazar. Anuncia o narrador: “eu sei, eu sabia, que tudo estava vindo, mais cedo ou mais tarde, em seu próprio tempo. Eu não tinha pressa.” Contudo, Nile parece ter pressa, enquanto o narrador sabia que, uma vez iniciado o processo de remoção das camadas, seria impossível suspendê-lo e o final seria de alguma forma demasiado revelador. Que suas verdadeiras cores, quando descobertas, poderiam ferir-lhe os olhos – mesmo que essas cores fossem o branco.

Não é antes do 26º parágrafo que o leitor descobre o nome de Nile. O narrador revela seu nome somente ao dar-se por vencido, visto que havia decidido não revelá-lo, porém dando-se por conta de que guardá-lo seria como contar a história pela metade, como não dar nome ao “Pássaro do Prazer” em “Exotic Pleasures”, ou ao “homem-que-não-conta-seu-nome” em “The Fat Man in History”. Eis os terrenos criados para dar voz ao personagem que, segundo Woodcock, são característicos da ficção de Carey (2003, p.33).

Contar ou não o nome de Nile está inteiramente no poder do narrador, porém, não revelar seu nome seria como “esquecer de mencionar as bonecas brancas” (CAREY, 1993, p.37). Nesse momento, a ligação entre Nile e as bonecas fica ainda mais estreita, a importância delas no processo de subjetivação de Nile move-se do plano do possível e torna-se explícita, emergindo à superfície. Esse nome, “privado demais para ser revelado” (Ibid., p.37), serve para tal esclarecimento, é a palavra recoberta pelas múltiplas camadas que o narrador almeja despir, ainda que, talvez, ciente do que irá encontrar no final.

No devir, segundo Deleuze e Guattari, “estamos lidando sempre com uma matilha, um bando, uma população” (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p.19). Nile entra deixando-se viver em sua proliferação de bonecas. É nessa multiplicidade que o devir aparece e pode aparecer, em relações de velocidade e lentidão, nunca por imitação, mas por simbiose. Nile coloca seu problema: Bebês abortados têm alma? (CAREY, 1993, p.38) É preciso então que ela encontre seu devir-bebê-sem-alma, que é igualmente seu devir-boneca (pois bonecas são também bebês: fabricados, comprados e vendidos) e responda a ela mesma a pergunta. Entretanto, essa é uma pergunta sem resposta

determinada, e por outro lado um problema em questão que necessita um processo de velocidade e lentidão para ser continuado – e nunca resolvido.

Assim como não se chega ao CsO, da mesma forma não se alcança uma solução para o problema “bebês abortados têm alma?”, pois o caminho desencadeado pela proposição desse problema é justamente o devir-boneca acontecendo, é a busca constante daquilo que em Nile é bebê-sem-alma, ao mesmo tempo que o bebê-sem-alma precisa entrar em devir-outro para dar continuidade ao processo. A legião de bonecas colecionadas por Nile encontra então seu devir-massa propriamente em sua descaracterização, na relação do caráter com a alma, e em sua homogeneização, na relação da singularidade com alma. Esse processo ocorre ao perder os olhos, dentes, cabelos. Incerto dizer se Nile, ao massificar seus bebês, está tirando-lhes a alma, ou certificando-se de que eles não a têm, ou mesmo dando-lhes uma. De qualquer maneira, o plano segue seu curso, “o plano é infinito” (Ibid., p.45)

Buscando e vivendo sempre no branco, Nile adquire a alma de que duvida nos bebês. O **branco**, para Michel Serres, é um “conjunto de hábitos que a carcaça óssea pode carregar” (SERRES, 2004, p.60), o corpo é ou torna-se branco quando descobre tudo aquilo que pode fazer, todas as transfigurações, metamorfoses, mutações que carrega dentro de si, em forma ou não de potência. “[B]ranco e transparente quanto uma alma” (Ibid., p.60), continua Serres, abrindo para Nile todas essas potências de si como corpo, de seus bebês confundidos com as paredes, dos bebês abortados que no instante do aborto também foram seus. Portanto, voltando aqui à afirmação do narrador do conto: “o branco não diz nada” (CAREY, 1993, p.35), penso que a questão no conto é outra, afinal o branco, além de manifestar a preferência da pureza através da saturação, mostra que Nile busca uma alma, ou ainda: já encontrou essa alma no próprio corpo.

Nesse devir-boneca, Nile mostra que a boneca, assim como o robô e a máquina, também imita o ser humano numa espécie de réplica, servindo-lhe igualmente de espelho, lugar de reflexo/reflexão. A boneca, visível ao final do conto, está o tempo inteiro dentro de Nile, similarmente aos bebês os quais ela ajuda a abortar. O ser despido de si mesmo configura, na história, dois processos: primeiramente, o processo da busca do CsO (diretamente ligado ao devir-boneca, participando e constituindo o processo de subjetividade) e, em segundo lugar, o do sexo como brincadeira e as transformações conseqüentes (em associação com *A História do Olho* de Georges

Bataille). O texto em “Peeling” leva o tempo inteiro e gradativamente ao inevitável, e desemboca na transformação radical do corpo-limite, seu desmembramento, como se não houvesse outra possibilidade. O processo é irreversível.

Ao final da história, estão na cama ambos os personagens, então o processo de despir Nile é iniciado. Ela usa muitas roupas, e cada peça é retirada com cuidado pelo narrador, blusas, saias, meias, até que ela esteja nua na cama, sorrindo, usando apenas um brinco na orelha esquerda, e é somente o que falta ser retirado. Porém, ao tentar retirá-lo, o narrador recebe como resposta (ou advertência) “deixe-o” (Ibid., p.42). Ignorando a resposta, usa a força para tirar a peça restante da orelha de Nile, no que descobre que não era realmente um brinco, como aparentava, e sim algum tipo de zíper que, ao ser puxado, abre o corpo e arranca seu rosto, cabelo, seios. Assim, o narrador encontra-se diante de um rapaz em sua cama, enquanto os quadris e seios de Nile repousam inertes no chão do quarto. Tão surpresa quanto o narrador, Nile “pega seu pênis em sua mão, curiosa, amassando-o, assistindo-o crescer.” (Ibid., p.42)

Logo, aparece um segundo brinco, na orelha direita, onde antes não havia nada. O narrador, incapaz de conter-se, puxa violentamente o brinco, arrancando essa camada recém descoberta e revelando por baixo do rapaz novamente Nile, sem pênis e outra vez com seios, porém agora menor. Assim, novamente mulher, Nile reaparece mais magra. Pele sob pele, camada sob camada, Nile revela-se e é revelada à medida que seu corpo serve de matéria-prima para o narrador da história, mostrando que não há área do corpo inacessível à manipulação, o argumento provado e lembrado constantemente pela cirurgia plástica. Desde a simples remoção de tecido gorduroso até a troca de sexo.

Entretanto, a nova Nile veste um suspensório e meias, artigos que pedem para ser retirados. Ao despir a meia do pé direito, o narrador descobre já menos surpreso que ela leva consigo a perna direita de Nile, ou seja, tão logo sai a meia, a perna também sai do corpo. Claramente, o mesmo ocorre com a meia e perna esquerdas e, igualmente, com o cabelo, as mãos, braços – como as peças de roupa, as “peças” do corpo são retiradas, deixam Nile. “Mas a cada toque ela é desmembrada, lentamente, membro por membro” até que, “sem cabeça, sem braços, sem pernas” cai da cama, no chão do quarto, pois o narrador já é incapaz de segurá-la e escuta-se então, “um ruído agudo, mais como vidro se quebrando” (Ibid., p.43). O que há no chão então, em meio aos

cacos corporais, é o interior, o vazamento do corpo-limite de Nile, a boneca. Uma boneca sem olhos, sem cabelo, sem dentes, branca.

A cada instante, Nile entra em ritmo com a vianda que desorganiza o corpo, quando não reage ao desmembramento de seu corpo e, ainda que fique surpresa com suas transformações, nada a surpreende na atitude do desmembrador. Como se esse fosse o esperado. Encontramos finalmente o corpo reduzido ao estado de coisa não-viva, objeto. Contudo, mais que um simples aceite dessa transformação, mais que conformidade ou passividade diante do zíper na orelha que a realiza, mais que tentativas de encontrar o corpo apropriado, ou de fazer dele um formato final, o processo em que entra Nile é a busca incessante do CsO.

Nile deseja demasiadamente ser como uma de suas bonecas, sem cabelo, sem olhos, branca e, contudo, não é nesse ponto que entra em devir, mas é o que desencadeia seu início, assim que o processo começa a acontecer. O narrador é apenas um meio para a vontade de Nile, razão por que ela se apressa na revelação de seus abortos, retirando assim a verdadeira primeira camada, então o narrador pode dar continuidade à retirada dos vários corpos. A experimentação inicia-se portanto, na verdade, com a própria Nile, ciente de que cada parte de seu corpo é suscetível à metamorfose, ela deseja essa metamorfose. O corpo revestido de tantas camadas deseja revelar-se, tornar-se vianda.

3.1.1

A busca do CsO e o devir-boneca

“O CsO já está a caminho desde que o corpo se cansou dos órgãos e quer licenciá-los, ou antes, os perde”, a frase abre o segundo parágrafo do texto “Como criar para si um corpo sem órgãos” (DELEUZE;GUATTARI, 1996, p.10). É preciso ter em mente que o CsO é em si um processo, jamais se chega a ele, porém cria-se um a cada movimento do desejo e dele surgem intensidades. “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado” (Ibid., p.12), portanto, de Nile é retirado esse “tudo” a caminho do CsO. Mas afinal resta a boneca, o CsO está em curso, suas intensidades habitantes, e ainda: ele já existe e está povoado delas. A história mostra que o CsO não é um objetivo ou um final, e sim um limite, a hierarquia permanece na boneca, no rapaz, na mulher magra, o devir

está em curso, o processo não termina ali, é preciso continuar vazando pois o CsO existe antes do conto, durante, e depois.

O que em Nile é boneca e o que nas bonecas é Nile? Das intensidades que ocupam o CsO, desenvolve-se o conto e encontra-se o devir-boneca por meio de desterritorializações e reterritorializações.

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. (Id., 1995, p.18)

Nile e as bonecas entram em processo de desterritorialização e reterritorialização tão logo se estabelece entre elas uma relação rizomática e hibridizada, a ponto de uma das partes não ser possível sem a outra. Essa relação nada é senão fluxo constante: não se chega a lugar algum, entretanto, ainda assim entra-se no processo de busca. Nile encontra linhas de fuga que são linhas em comum com suas bonecas, permite a elas que se avizinhem e encontrem linhas de fuga em comum com Nile, para daí estabelecer-se o rizoma permitindo através dessas linhas que se crie território, que se pertença a ele e dele se possa desterritorializar. Essa relação entre Nile e as bonecas faz com que umas dependam das outras e assim o devir-boneca encontra seu território “entre”: “entre” Nile e os bebês-sem-alma.

Hecceidade, explicam Deleuze e Guattari, é um modo de individuação que ocorre em relações de velocidade e lentidão, de movimento e repouso, e que não depende de uma pessoa ou substância, mas de moléculas e afectos. A lentidão do narrador em “Peeling”, a velocidade de Nile: os movimentos que aparentam no início seguir em direções opostas acabam por envergar para o mesmo lado, intencionalmente. Portanto, essa oposição de direção é ilusória, ela constitui-se antes numa fluidez de direcionamento que ao se encontrarem entram num agenciamento de longitude: velocidade vertiginosa e lentidão extrema rumo ao mesmo infinito, entrando no mesmo fluxo. Deleuze e Guattari explicam: “você é uma hecceidade [...] não é nada além disso” (Id., 1997, p.49). Com Nile e o narrador ocorre, nesse espaço-entre, a hecceidade desse tempo ambíguo – mistura de velocidade e lentidão que rumam paralelamente na mesma direção, ultrapassando-se uma à outra constantemente.

Nessa hecceidade, Nile constrói suas linhas de fuga e deixa-se brincar. Não é com a pele branca e o cabelo loiro – imitação de boneca – que o devir está em curso, nem mesmo com o término do conto, quando ela literalmente transforma-se em boneca ou deixa a boneca sair, como emblema desse devir, mas sim ao entrar no processo de brincadeira e fundir-se com a boneca. Nile deixa que façam com ela o mesmo que ela própria faz com suas bonecas, tirar a roupa, desmontar, brincar. Ocorre aqui o devir-bebê-sem-alma; acontece nas zonas indiscernibilidade de cada corpo que surge, e principalmente em seu tornar-se brinquedo. É com essa boneca-rapaz-mulher-bebê que o narrador brinca, mas principalmente quem brinca é Nile. Brinca de buscar zonas de proximidade, buscar sua coletividade molecular com os bebês sem alma.

O devir-boneca advém do corpo-limite, e o corpo-limite não é possível sem o devir-boneca. Ambos são interdependentes e conectados. O que há de devir-boneca no corpo-limite de Nile é o desejo materializado nas próprias bonecas e nas práticas que as envolvem, sua organização aparentemente sem nexos no quarto, sua mistura com as paredes e lençóis brancos, sua restituição ao mundo. Tais procedimentos culminam na mistura e visualização de Nile desierarquizada no chão do quarto: os membros separados são Nile, as peças do corpo e a boneca branca. Não mais um organismo, mas peças desencaixadas. Nile cria para si um CsO que somente pode ser habitados por intensidades de brincadeira, numa espécie de vivisseção surda.

Em *A História do Olho*, Georges Bataille descreve as práticas sexuais de um jovem casal - composto pelo próprio Bataille e uma amiga chamada Simone - esta, segundo o autor, somente estava presa à vida pelos orgasmos (BATAILLE, 2003, p.62-63). Em reuniões de amigos ou sozinhos em casa, o casal busca unir o sexo à brincadeira, de modo que um sem o outro não figura em nenhum momento da obra.

Se *A História do Olho* “se dá na superfície”, como afirma Roland Barthes em ensaio para a edição de 2003 da obra (p.123), “Peeling” se dá igualmente na superfície, fato reconhecido inclusive pelo narrador. Este, em seu desejo de permanecer nas “camadas de fora”, não aprofundar-se nos segredos de Nile, assume a superficialidade da história e de si próprio como personagem. Finalmente, descobre essa superficialidade também em Nile, ao retirar suas várias camadas, furta-se uma superfície e aparece outra, como uma brincadeira mais veloz do que o desejado e que uma vez iniciada é caminho sem retorno ao ápice: o descobrimento de nada além das próprias camadas, já que a

última delas revela o mesmo que a primeira. Assim, o narrador interrompe o processo de decapagem, a brincadeira, o desvendamento. Faz com que seu objeto manipulado tenha seu devir-outro/devir-mesmo cortado quase bruscamente.

Ora, se o sexo e a brincadeira se misturam em *A História do Olho*, em “Peeling” o ato sexual se funde inextricavelmente à brincadeira, criando também sua zona de indiscernibilidade. Não é senão quando os dois personagens vão para a cama que o desmembramento inicia-se, visto ser justamente este o desejo do narrador, levar Nile para a cama. Claramente, esse acontecimento ocorre cedo demais (para o narrador) e, no entanto, a lentidão extrema transforma-se em velocidade vertiginosa a partir desse momento, o momento em que o ato sexual começa, a brincadeira se inicia, a boneca é despida, desmembrada. “Mas está tudo vindo muito rápido, tudo se tornando demais. Desejo tocar suas roupas,” diz o narrador, ao assumir ter sido contagiado, “[r]emover agora, tão cedo, um item de roupa, talvez o xale, talvez não me faça mal simplesmente remover o xale.” (CAREY, 1993, p.39)

A busca do CsO aparece aqui como constante seguindo até o fim do conto, afinal, é no devir-bebê-sem-alma que ela ocorre, e jamais cessa de acontecer. Toda materialidade tem sua porosidade que permite que as linhas de fuga figurem e criem território. Não “o que faz de Nile uma boneca?” como um desejo implícito, mas “o que há de boneca em Nile?” “o que há de Nile na população de bonecas?” As relações que as fazem todas interdependentes e as potencializam nesse devir, nesse CsO surgido da brincadeira, do descascar o outro para criar. Na busca do CsO, igualmente encontramos a vianda, que por ser caracterizada também pela desierarquização do corpo como organismo, pode acabar entendida como desorganização. Entretanto, ela se organiza no próprio processo de desorganização dessa hierarquia ossos-carne, que é desconstruída na busca do CsO.

Em “Peeling”, não apenas pelo ato de retirar as camadas, mas do mesmo modo ao perceber que elas na realidade são seqüência da camada que a própria Nile retirou, revelando seu segredo sobre fazer abortos, o narrador descobre que o corpo pode ser uma caixa entreaberta. Através dessa caixa entreaberta, o segredo vaza (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p.82), contagia, podendo inclusive revelar nada. Então é possível a construção de uma zona de vazamento no corpo, também por revelação de segredos. O segredo, para Deleuze e Guattari, toma um estatuto feminino, não ao

desaparecer, mas ao revelar esse nada, na medida em que as mulheres tornam-se elas mesmas segredos sem, no entanto, esconder qualquer coisa. “A notícia de que o segredo dos homens não era nada, absolutamente nada na verdade, espalha-se rapidamente. Édipo, o falo, a castração, ‘o espinho na carne’, era isso o segredo?” (Ibid., p.85) Nile, na visão do narrador, guarda inúmeros segredos, por baixo de suas várias peles; entretanto, ao revelar o primeiro, é com extrema naturalidade que o faz, mostrando, em sua concepção, não haver ali qualquer segredo. “Você não acha que eles deveriam coloca-los?” pergunta Nile, “os bebês abortados...eles não estão listados” (CAREY, 1993 p.38), ou seja, “por que escondê-los?” “por que fazer segredo deles?”

Ora, o nome “Nile” é essa entreabertura da caixa, quando percebe-se que, em inglês, está muito próximo foneticamente de “nihil” (que significa “nada”) e, assim, num paralelo expresso por essa proximidade, o “nada” revelado pelo corpo figura no conto como o segredo por baixo das camadas (ou platôs). Aqui, o nada leva à quase-desaparição, não o inverso e, no entanto, a desapareição oferece o início do caminho para chegar-se ao segredo como nada. Quando Nile começa a sentir suas camadas sendo retiradas, fica claro o papel do narrador como parte do processo de criação na desconstrução, dentro de seu próprio processo de subjetividade. Por isso o nome da personagem deve ser revelado apenas no 26º parágrafo do conto: o nada começa a aparecer, mesmo que tenha estado presente desde o começo.

Falando sobre a arte da desapareição na fotografia, Baudrillard afirma que os seres humanos são lugares de encenação, usando máscaras o tempo todo, e que é preciso “detectar essa alteridade secreta [...] fazer surgir a máscara.” (BAUDRILLARD, 1997, p.38) Assim, o narrador de “Peeling” procura em Nile suas múltiplas máscaras, fazendo-as surgirem “por trás da identidade” (Ibid., p.42). Segundo o filósofo, a arte da desapareição consiste em fazer existir o outro através da própria desapareição, pois cada objeto revela em sua fotografia o rastro da desapareição do resto (Ibid., p.34-35). O que acontece ao final da história de “Peeling” não é senão essa tentativa, essa desapareição.

Desaparição do narrador, que ao praticar o despir de sua companheira, imediatamente a coloca em evidência. “Agora perdi o controle. A conversa está em andamento acima ou abaixo de mim, em algum outro lugar. Removi o casaco de lã azul-pó e o suéter bordado vermelho, branco e azul por baixo dele. Do mesmo modo uma blusa que infelizmente se rasgou com minha pressa” (CAREY, 1993, p.41), e assim por

diante, passando pelas roupas, pelos brincos, chegando à pele, nas camadas inesperadas que ele não cessa de puxar. As camadas do narrador, entretanto, Nile tenta retirar com mais calma, perguntando sobre o emprego em que ele trabalha, o que faz ou fez antes. Ao ser questionado sobre o que fez antes de trabalhar para o governo e ficar desempregado, o narrador conta que esteve na escola. “Em uma ocasião eu fiz amor com uma mulher conhecida por trinta e duas horas, ela quase dormiu. [...] depois daquilo tive que ir para casa, e não tinha nada para fazer [...] deveria ser possível fazer melhor do que trinta e duas horas.” (Ibid., p.42)

“Melhor” seria talvez sessenta e quatro horas, ou uma semana inteira, o quanto ele pudesse fazer durar como tenta fazer durar o tempo que tem com Nile antes de começar a retirar as camadas. Retirando a pele dela, ou vendo-a retirada, o narrador percebe o próprio desaparecimento na medida em que a narração volta-se inteiramente para o processo de decapagem do outro. Em sua tentativa de postergar ao máximo o momento de tirar a última parte, ao mesmo tempo em que a primeira também deve ser adiada até onde for possível. Porém, essa espera interrompida que dá início ao processo que em Nile era o inverso: a pressa. Tanto a pressa quanto o fazer durar estão diretamente relacionados com o jogo de velocidades que formam o devir, esse jogo de extremos que se dá no espaço “entre”, tanto no narrador quando em Nile, mas principalmente na relação entre os dois.

Assim, o corpo faz parte desse “entre”, compondo o jogo e entrando em ritmo com as velocidades, sintonizado com a sua própria desconstrução e conectado a ela. A desconstrução do corpo do outro quebra a hierarquia, desfaz a organização, entra no fluxo da busca do CsO. O processo é feito de um movimento que é impossível sem o próprio processo, pois ambos estão, em “Peeling”, não apenas interligados, mas interdependentes. Nile atravessa o corpo-limite, perpassando o “entre”, permitindo a si mesma e ao narrador o descobrimento de novos territórios e zonas no encontro dos dois personagens.

3.2

““Do You Love Me?””: a cartografia do outro

*Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez
nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por
nós mesmos*

Clarice Lispector

*Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não
satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos
levantaram um Mapa do Império que tinha o
Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto
com ele. [...] Nos Desertos do Oeste subsistem
despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por
Animais e por Mendigos.*

Jorge Luis Borges

“Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la”, escreve Merleau-Ponty no ensaio intitulado *O olho e o Espírito* (2004, p.16). O olhar é o suficiente para fazer existir. Diz também o autor que o corpo é vidente e visível, e nisso consiste um enigma, afinal, meu corpo não somente vê, como também é visto, e além disso pode ver e sentir a si mesmo, de maneira que o corpo vidente é o mesmo corpo que vê. Assim, a humanidade reside na capacidade de auto-visibilidade e auto-sensibilidade do corpo – aquele que se vê e se toca.

Se para Donna Haraway a quebra de fronteiras que ocorre na contemporaneidade faz o visível e o invisível se confundirem, em “Do You Love Me?” o visível facilmente se torna invisível. Em uma cidade não nomeada, como a maioria dos personagens em *The Fat Man in History*, transcorre o conto “Do You Love Me?” (“você me ama?”). A falta de um nome para a cidade faz com que a história pareça ocorrer em nenhuma cidade ou mesmo em todas as cidades. No conto podemos, ao lado dos personagens, presenciar o visível não apenas tornando-se invisível, mas ainda: desaparecendo.

A cartografia tem um papel fundamental no conto, assim como os cartógrafos o têm na história. Conta o narrador em primeira pessoa que, na cidade, os cartógrafos eram os profissionais mais respeitados e bem-pagos dentre todos. Sua função, numa sociedade em que o povo clama por uma palpabilidade física de áreas, territórios, limites e fronteiras, à qual chamam “realidade”, é o de dar às pessoas a certeza que tanto

precisam ter de onde estão. Os cartógrafos viajam para os lugares mais distantes a fim de dar segurança à sociedade, desenhando mapas, orientação e contexto baseados na visão: lá está o que eu vejo e vejo o que está lá.

Entretanto, em algum momento, regiões em sua maioria desérticas foram tornando-se pouco a pouco, aos olhos dos cartógrafos – os únicos a conhecê-las, ou visualizá-las –, menos palpáveis, ou menos “reais”, nas palavras do narrador do conto. Por conta dessa perda de realidade, as regiões tornaram-se lugares considerados “medonhos” (CAREY, 1993, p.45), já que deixaram de ser certificáveis, ou seja, não se podia mais provar sua existência, nem mesmo os cartógrafos eram capazes disso. A visão então torna-se ineficaz e insuficiente, no que são retiradas as bases da certeza.

Para “resolver” a incerteza e a insegurança do invisível, colocando a terra firme novamente embaixo dos pés, é que os cartógrafos entram em jogo. Porém, utilizando seu poder cartográfico, conferido a eles pela confiança da sociedade, burlam o desaparecimento dessas regiões usando mapas antigos para preencher o espaço vazio deixado pelas áreas que faltam. Tal é a teoria do narrador, ele próprio filho de um cartógrafo, ao explicar que um aparelho fora inventado justamente para detectar as áreas em movimento de desaparecimento, transformadas imagneticamente em brumas quase fantasmagóricas onde outrora houve terra. Ficherscópico é o nome do instrumento que, como um microscópio ou lentes de visão raio-x, pode ver o que o olho humano mais apurado não pode. Assim, a partir do momento em que nem mesmo o Ficherscópico pode enxergar uma região, os cartógrafos sentem-se obrigados a falsificar os próprios mapas, recriando ou simulando o território com vistas a entregar à população a prova de que os lugares que sempre existiram ainda estão lá, e com eles a segurança carregada pela materialidade delimitada nas divisas.

Fredric Jameson (1996, p,78) coloca a impossibilidade de haver mapas verdadeiros, por conta da inviabilidade da transferência do espaço para as cartas, ou seja, do curvo, do relevo, para o plano – o mapa. Os cartógrafos em “Do You Love Me?” extrapolam esse dilema ao transferir para o plano não apenas o relevo, mas o relevo do inexistente. E ainda que eles, considerados os portadores da verdade no que concerne à terra, pudessem ludibriar os cidadãos levando-lhes uma fotografia, por assim dizer, fictícia da tão aclamada “realidade”, logo não apenas regiões distantes desapareceram, mas também alguns objetos dentro da cidade, objetos pertencentes às

pessoas. Durante uma das edições do Festival do Milho, a mais importante festa da cidade, que festejava, além da riqueza da população, principalmente os relatórios trazidos pelas expedições cartográficas, ocorreu que a TV noticiou o desaparecimento de tais objetos e, dentre eles, uma enorme casa. De modo que a primeira reação da população foi procurar culpados, saindo às ruas com tochas acesas e berrando a plenos pulmões em busca dos ladrões.

Uma sociedade apavorada com a simples possibilidade da perda de território, do fim da segurança trazida com a prova física dos mapas, e que confia tanto nesses mapas sem ponderar que documentos desse teor por si só não provam exatamente coisa alguma, não suporta deparar-se com qualquer tipo de roubo. Dessa maneira, no dia em que o prédio chamado I.C.I. desmaterializou diante dos olhos de duzentas pessoas, o acontecimento foi interpretado logo como um imenso roubo, o que causou a revolta da população, que imediatamente desatou a vandalizar outro prédio da cidade, o prédio Shell, que se localizava ao lado. Dentro de cinco dias, o próprio prédio Shell desapareceu no lugar onde encontrava-se construído, perpetuando assim a cadeia de desmaterialização que estava apenas em seus primórdios.

Deu-se desse modo o início de uma longa série de desaparecimentos, o que, para uma sociedade que funda sua segurança no “ver para crer”, é no mínimo desnorteador. Contudo, o fenômeno partira dos pequenos objetos para uma grande casa, daí para os prédios e, dando seqüência, seguiu para os próprios cidadãos, que desmaterializavam aqui e ali, numa e noutra família, na poltrona dentro de casa, correndo no meio da rua ou no banco de trás de um táxi. A reação violenta continuou, porém, já não partindo de uma população enraivecida buscando ladrões, mas sim uma raiva individual, vinda daqueles que viam o próprio corpo desbotando, tornando-se pouco a pouco um borrão.

Um fenômeno de tal teor mereceu a atenção de teóricos de todos os lados. Dentre eles, o cartógrafo pai do narrador, que dizia que “[o] mundo [...] era exatamente como o corpo humano e tinha seus próprios mecanismos de defesa com os quais se defendia contra qualquer coisa que ora o ameaçasse, ora fosse-lhe desnecessário” (CAREY, 1993, p.49), donde conclui-se que os prédios I.C.I. e Shell, assim como a casa e as pessoas desmaterializadas, todos eram irrelevantes para a humanidade. Afinal, sendo a humanidade, para ele, o único deus, qualquer coisa desnecessária a ela tende, por uma lei universal, a desaparecer.

Chego aqui ao título do conto: “Do You Love Me?” A começar pelas aspas incluídas no título, vemos que se trata de uma pergunta falada, porém, não necessariamente respondida, como veremos a seguir. As teorias contemporâneas são, de acordo com Jameson (1996, p.40), um fenômeno estritamente pós-moderno. Em “Do You Love Me?”, o pai do narrador participa desse fenômeno na medida que desenvolve a sua teoria e insiste em prová-la como verdade. Porém a busca dessa verdade é, de certa maneira, abandonada no pós-estruturalismo, como mostra também o conto: apesar de todos os discursos teóricos, os corpos desaparecem.

De fato, a teoria do pai do narrador será seguida durante o resto da história, já que o filho é quem narra, e com base na crença da fundamentação dessa hipótese. Hipótese que logo tem sua continuidade na prática, quando, no correio, o narrador depara-se com um homem de cerca de 40 anos que passa correndo e desaparecendo. As pessoas à volta desviam o olhar, o que faz com que o homem desapareça ainda mais rapidamente, efetivando a teoria do pai. Cada pessoa a olhar para outro lado, que não na direção desse corpo em vias de sumir, está dizendo “não te vejo”, ao que o corpo responde “então, desapareço”, ou seja, eu existo a partir desse olhar do outro.

Desesperadamente, o homem corre atrás de um táxi, desejando como num último suspiro “ir para casa, para minha esposa” (CAREY, 1993, p.50), talvez sua única esperança de ser visto por alguma outra pessoa. Ao ser ignorado por todos os taxistas, o homem desmaterializa no meio da rua, após ter sido abandonado por quase todos os observadores em potencial. O narrador é o único que ali permanece, vê o homem desaparecer e, na chegada de Karen, sua namorada, a primeira pergunta que faz a ela é precisamente “do you love me?”

Neste ponto acho importante colocar a perspectiva do observador como construção de uma realidade possível. Em *A Inércia Polar*, Paul Virilio toca no assunto, contudo, vai além de uma simples relativização e afirma que é provável “que o estatuto da realidade não resista por muito tempo a esta súbita iluminação dos lugares, dos factos e dos acontecimentos.” (1993, p.20-21) Falando de uma hiper-iluminação contemporânea, tanto sobre os lugares quanto sobre as pessoas, um excesso de iluminação que recobre hoje praticamente qualquer espaço urbano, o autor alerta para o fato de que o excesso de luminosidade acaba por ofuscar a visão. Ora, ofuscar a visão é

o mesmo que bloqueá-la, ou cegar, a hiper-iluminação poderia ser lida assim como sendo o mesmo que a escuridão total.

Um corpo hiper-iluminado é tão invisível quanto um corpo no escuro. Não defendo nem descarto a idéia de que os corpos em “Do You Love Me?” acabam por serem hiper-iluminados e desaparecem em função disso, mas sim, procuro demonstrar, apoiada em Virilio, que o nível de luminosidade é também fundamental na construção da realidade que os olhos enxergam, visto que modifica, entre outros aspectos, seu relevo. A velocidade da luz sobre o ser iluminado constrói a velocidade da imagem desse ser, segundo Virilio, o que transcende a mera percepção de um expectador passivo, uma vez que ele próprio é um corpo e, sendo assim, suscetível ao nível de luz sobre ele lançado e ao olhar do outro – aquele que é visto, que vê, inclusive a si mesmo, como sugeriu Merleau-Ponty, supracitado.

A “cidade-luz”, como chama Virilio, é aquela em que o olho não consegue fugir da luz, em razão de esta estar continuamente presente no espaço. Um espaço, seja qual for, constantemente iluminado pela luz direta e indireta, acaba por sofrer esse efeito, o de aparecer demais – hiper-aparecer. A influência da luminosidade no corpo, quando excessiva pode sim fazê-los desaparecer. Todavia, não literalmente, como no conto de Carey, mas na medida em que os corpos sofrem uma espécie de perda da sua tridimensionalidade, do seu relevo, acarretando o que Virilio chama de uma “desrealização”. (2005)

Ainda sobre o relevo, afirma o autor que “já não é realidade” (1993, p.44). O que fazem então os cartógrafos de “Do You Love Me?”, ao forjarem mapas, reintegrando às figuras impressas ou desenhadas no papel os espaços que já desmaterializaram, em função de assegurar à sociedade que essa desrealização não ocorreu, apesar de suas suspeitas? Partindo do princípio, explicado pelo próprio Virilio, de que a o real depende de uma “velocidade da sua imagem” (p.20), e então desembocando na idéia de hiper-realidade proposta por Jean Baudrillard (1991), segundo a qual vivenciamos o mais real do que o real, vejo os cartógrafos rebaterem a desrealização do espaço – no conto, a desmaterialização – com uma re-realização – não apenas deixar que as regiões desaparecidas permaneçam em seus devidos lugares nos mapas, mas indo além e reinserindo-as na realidade.

Nessa substituição do espaço pela imagem, Virlio observa: “o único veículo eficaz é a imagem” (1993, p.29). Um corpo também é uma imagem, e agora lentamente desaparecendo “como a imagem em uma fotografia fixada impropriamente” (CAREY, 1993, p.46). Não exatamente corpos que desaparecem, mas corpos em estado de desaparecimento, ou imagens em estado de desaparecimento, são a realidade imaterial dessa sociedade.

Em obra posterior, o autor revela: “[u]ma vez que é o *uso* que qualifica o espaço e o ambiente, só há a distância e portanto ‘quantidade’ (geofísica) a percorrer graças a um movimento [...] o cansaço de um trajeto [...]” (VIRILIO, 2005, p.118). É a proposta da cartografia: percorrer o espaço através do movimento, construir o espaço como imagem do espaço por esse movimento de observação. Contudo, não somente observação, mas efetivamente percorrer o lugar é a função dos cartógrafos em “‘Do You Love Me?’”, na finalidade de construir tal imagem: “as regiões nórdicas estavam entre as primeiras a desaparecer e isso em si mesmo é significativo. Essas regiões [...] são raramente visitadas por homens e, ainda assim, por pessoas [...] cuja única função é ter a certeza de que elas *ainda estão lá*.” (CAREY, 1993, p.51, ênfase minha)

Se a imagem do espaço é construída pelo olhar do cartógrafo, o que leva os corpos a se desmaterializarem pode ser justamente a falta dessa visibilidade. Proponho aqui pensar na construção cartográfica do corpo: fazer o outro através do olhar – uma cartografia do outro. Porém, temos um olhar que ultrapassa a esfera da percepção e entra na da sensação, quando a pergunta é “do you love me?” e não simplesmente “do you see me?” Assim, enxergar ou perceber o corpo alheio não é suficiente aqui, como supôs o narrador ao confrontar-se com o homem em estado de desmaterialização no correio. Olhá-lo insistentemente não basta, é preciso senti-lo e, então, estamos no âmbito dos afectos, como seres de sensação que compõem o homem (DELEUZE, 1991), e aquilo que o afeta. Existe um devir-vespa na orquídea e um devir-orquídea na vespa, diriam Deleuze e Guattari, e nesse devir-outro são construídas relações de afecto: experimentação de ser outro.

Em “‘Do You Love Me?’” o outro termina quando acabam as possibilidades de atualização numa relação de devir-outro, devir-animal, uma relação cartográfica onde sou capaz de construir ou destruir o outro através de uma lógica da sensação (DELEUZE, 2007), na resposta inexistente para a pergunta “você me ama?”, escapando

ao “sim” e ao “não” simultaneamente. Assim, o olhar constitui afecto: cada personagem, ao ver ou não ver, sentir ou não sentir, amar ou não amar, está praticando a cartografia do outro: percebendo o outro, certifica-se de sua existência, de que ele está lá, como os cartógrafos viajantes da história.

A “zona de indiscernibilidade” exposta por Deleuze (2007) é um espaço de criação que possibilita justamente esse devir-animal, uma zona de imanência, um espaço de criação através de encontros formando devires. No conto de Carey, tais encontros proporcionam a própria criação da materialidade do corpo, em situações onde o outro é necessário para afirmar meu estado de corpo real, ou seja, “[q]uando nos dermos por conta de que precisamos um do outro, deixaremos de desaparecer” (CAREY, 1993, p.51-52), nas palavras do pai do narrador. Nessa zona de indiscernibilidade, o cartógrafo do outro coloca um olho no estômago, como propõe Deleuze, para deixar de ser apenas um ser perceptivo e tornar-se um corpo sensorial – no ponto em que a percepção não mais basta para realizar essa cartografia, mas é necessária a sensação, a criação e recriação de afectos, o corpo sente com o olho, enxerga com o estômago.

Junto ao desaparecimento dos cartógrafos em ““Do You Love Me?”” entra na história o medo do pai do narrador. Ao encontrar-se como possível alvo da desmaterialização, elabora sua argumentação sobre o motivo pelo qual o mundo precisa de cartógrafos, com vistas a convencer o filho de que ele é necessário e assim ver-se livre de sumir da Terra. De acordo com ele, o mundo precisa de cartógrafos, pois sem eles “os idiotas não saberiam onde estão. Não saberiam nem mesmo se estão acordados” (Ibid., p.53). Para saber se “estão acordados”, os personagens buscam encontrar cartógrafos na pergunta título do conto, o medo de desmaterializar desemboca na busca desesperada de afecto, como o homem no correio apressado em chegar em casa, e o pai do narrador, na tentativa de convencer o filho de que o mundo precisa dele, a humanidade – os idiotas – precisa de pessoas como ele para saber onde está.

Recorrentemente, o pai classifica as pessoas na rua como “idiotas”, constatando que “nasceram idiotas e morrerão idiotas” (CAREY, 1993, p.46). Tal discurso qualificativo figura como a segurança do cartógrafo em conhecer e saber a verdade sobre o outro, suas origens e fim, afirmando sua própria utilidade. O que salva os “idiotas” da desmaterialização é também essa preocupação com os “idiotas”, mascarada

de displicência, afinal mesmo a agressividade, que seja nas palavras, é uma forma de afecto quando interfere na formação corporal – nesse caso, continuar materializado.

Para Virilio, a “Cidade desaparece [...] na heterogeneidade do regime de temporalidade das tecnologias avançadas” (VIRILIO, 2005, p.11), visto que na atualidade o tempo constitui superfície e, assim, a velocidade – hoje medida quase exclusivamente pelo tempo – apóia a constituição dessas superfícies, sejam elas urbanas ou desérticas. Em “Do You Love Me?”, contudo, da mesma maneira como os edifícios são apagados da cidade, é desmanchada pelo narrador a oposição urbano \times desértico, ao responder à pergunta de seu pai sobre qual seria a importância das “regiões baixas” – as primeiras a desaparecer da superfície terrestre: “São como as cidades. As cidades são desertos onde as pessoas são sozinhas e solitárias.” (CAREY, 1993, p.51). Desaparece então no conto a cidade, como exposto por Virilio, começando pelos edifícios, esses espaços de sítio colocados no cerne do urbano.

3.2.1

Fronteiras apagadas e desmaterialização: o caos no corpo

Katherine Hayles (1991) explica o caos como uma ordem complexa, um conjunto de formas e processos não-lineares, o qual aqui aplico ao ambiente urbano pós-moderno, especialmente para auxiliar na análise do conto. Entre as múltiplas vertentes e características a que leva a teoria do caos, como explanada por Hayles, destaco neste texto os *feedback loops*, os quais se constituem basicamente da interação entre duas partes, baseada na movimentação de informação, ou resposta constante. O principal exemplo dessa interação é a relação do homem com o computador, em que um responde ao outro em voltas informáticas e, assim, o computador, diz Hayles, afeta o modo como as pessoas vêm a si mesmas e o mundo (Ibid., p.6).

Pode-se pensar, todavia, nos *feedback loops* em outros tipos de relação, desde que envolvam troca de informação. Olhando para o ambiente urbano, enfatizando o período a que chamamos pós-modernidade, com os olhos da teoria do caos, é possível identificar algumas relações como *feedback loops*. Retorno aqui ao pensamento do corpo como informação e da informação que precisa de um corpo (ver primeiro capítulo). Assim como os *feedback loops* conectam o homem à máquina, essa conexão

pode ser feita entre homem e homem, já que o corpo serve como suporte da movimentação dos sinais que carregam a informação (Ibid., p.62), possibilitando a troca de informação entre dois corpos por meio de diferentes modos de afecto e permitindo assim a cartografia do outro.

Essa cartografia, além de basear-se na troca de informação e na construção do outro pelo olhar, também efetiva o que coloca Jameson (1996, p.201) sobre a maneira que o corpo – bem como a cidade – na pós-modernidade pode ser lido. Lido justamente como um texto, pois carrega informação, ou antes: *é* informação, movimento de informação. Os edifícios e os corpos podem ser identificados, segundo o autor, como *enunciados* (Ibid., p.126-127), lidos por corpos presentes em espaços variados da arquitetura urbana pós-moderna. Não é à toa então que no âmbito da cidade, os edifícios são os primeiros a desaparecer, como textos que são; e o próprio texto – o conto em si – é o último a sumir, acabar. Os corpos encontram-se no entremeio, sendo assim lidos ou não lidos pelos cartógrafos do outro.

Ambas língua e literatura – dois sistemas complexos interligados – são interativas e atuam em movimentos de *feedback loops*, assim como o corpo que, bem como a língua e a literatura, também é um sistema complexo. Hayles, referindo-se ao texto *E se numa noite de inverno um viajante...*, de Italo Calvino, afirma que “mais que tudo, talvez, o texto teme perder seu corpo para a informação” (Ibid., p.41). Estabeleço aqui um paralelo com o conto “Do You Love Me?”, em que o medo do pai do narrador é o mesmo: perder seu corpo – desmaterializar ou, talvez, transformar-se em outra coisa que não materialidade, mas informação. Além disso, o texto de Carey, pode-se dizer, também comporta-se como se soubesse que tem um corpo, e reconhece a possibilidade de perdê-lo, pedindo ao leitor – seu interlocutor, que interage – constantemente uma resposta à pergunta inicial e principal da história, colocada no título, a mesma pergunta feita pelos personagens uns aos outros na tentativa de continuarem materializados, ou “reais”.

Como dito anteriormente, Hayles ressalva que a personificação (*embodiment*) é sempre local (Ibid., p.41). Hayles pontua a presença como o fator que possibilita a posse ou propriedade (*ownership*) e, portanto, implica na existência de um lugar que comporte o objeto dessa posse. Por outro lado, o reconhecimento de padrões toma o lugar da presença na pós-humanidade, e exige não uma existência física, porém a manifestação

física da informação – manifestação corpórea. O reconhecimento de padrões também implica na existência de um lugar, contudo, é no sentido de que se refere e possibilita o *acesso*: no caso de “Do You Love Me?”, acesso a terras - *a piece of land* - (Ibid., p.39), lugares inacessíveis às pessoas em geral e acessíveis somente aos cartógrafos.

Logo mais, o corpo no conto mostra ser também um lugar, acessível somente aos cartógrafos do outro. Essa cartografia torna-se possível através de não apenas uma percepção, mas a uma sensação. Deleuze, por sua vez, equipara “presença” a “insistência”, uma “insistência dos órgãos transitórios que subsistem aos órgãos qualificados”, dos órgãos que forçam além do limite do corpo, órgãos temporários cuja presença provisória definem o CsO (DELEUZE, 2007, p.54-57). Insistência do corpo que pede para ser visto e sentido, a fim de continuar existindo, continuar presente, o corpo perguntando “do you love me?” A presença do corpo se faz pelo olho, o órgão da percepção, ao mesmo tempo em que o olho, quando libertado de sua fixidez local, do próprio organismo com sua hierarquia, cai diretamente em cada órgão separado, fazendo com que a sensação aja diretamente no sistema nervoso.

A força tem um papel importante na presença, sem ela não há a relação do corpo com o olho e, logo, não há sensação. Lido com a sensação aqui não como oposta à percepção, mas como uma percepção que vai além de seu limite e, portanto, ultrapassa a si mesma, contrapondo-se, sim, à representação, como aponta Deleuze (2007, p.49). pela sensação, algo acontece no corpo, algo ligado ao CsO, tornando a percepção pura e simples nada além de uma captação da representação. Essa sensação deriva do desejo e o desejo acontece com ela, as intensidades do CsO estão em curso, um personagem pergunta “do you love me?” dizendo “enxergue-me”, “sinta-me para que eu insista em meu corpo”, “exista-me”. A sensação atinge diretamente o sistema nervoso por intermédio da Figura – nesse caso crua e não representativa: o corpo é Figura sem rosto (Ibid., p.28, 42), quando algo acontece nele, acontece pela sensação. Então o lugar já não mais importa, mas o acesso ao corpo pela percepção sensitiva.

Se “[o] CsO é o que resta quando tudo foi retirado”, como coloca Deleuze (1996, p.12), ao passo que Baudrillard (1991) afirma que o que resta é o próprio resto, situação irreversível quando percebe-se que o resto não tem correspondente binário, podendo ser o resto do resto, então o que resta quando se tira tudo? O que resta quando se tira o corpo? O deserto do real é formado pelos vestígios do real, diz Baudrillard

(1991, p.8). Em “Do You Love Me?”, o deserto do qual fala o narrador é aos poucos no texto constituído pelos vestígios, pelos restos, o que sobra ao tirar-se tudo (Ibid., p.175), é a era da simulação, na medida em que os referenciais palpáveis e materiais são liquidados. O corpo materializado, visível, é a certeza, o real, ao passo que o hiper-real é o corpo em estado de desmaterialização: o real some para ceder lugar ao mais real que o real.

Descrita pelo narrador do conto, a cena final mostra o que ocorre quando nada acontece no corpo. Estão na sala da casa, o narrador sentado na poltrona assistindo à “inabilidade da televisão” (CAREY, 1993, p.53), sua mãe na alcova jogando um “interminável jogo de paciência” (Ibid., p.53) e o pai sentado numa cadeira de couro olhando para o espaço. Desde já, o silêncio faz-se presente na casa, ninguém olha para ninguém e a cena é emblemática dentro do ambiente doméstico do deserto descrito pelo narrador quando se referindo à cidade, como apontado acima.

Ao virar eventualmente os olhos na direção do pai, é ao vê-lo desmaterializando que o narrador surpreende-se com suas palavras: “O quê está olhando?”, ao que responde “Nada”, e recebe a réplica “Pois não olhe.” Incerto sobre se o pai está ciente da própria desmaterialização, o narrador sente que precisa fazer algo, talvez dizer ao pai que está desaparecendo, porém pode sentir a raiva em sua voz e nada faz por alguns momentos. Provavelmente sem saber que seu corpo lentamente deixa de existir, o primeiro impulso do pai, quando se dá por conta de que está sendo observado, é pedir ao filho que não olhe. O filho, por sua vez, teme a desmaterialização do pai não pelo medo de perdê-lo, mas pela sua possível crítica: “Ele vai achar que não o amo. Vai me culpar.” De tal maneira que, amedrontado, o narrador fixa os olhos na TV ao invés de olhar o pai. (Ibid., p.53) A TV, é claro, continua existindo.

“Tento sentir amor pelo meu pai, tento muito, muito mesmo.” (Ibid., p.53) Porém, é inútil, o olho do narrador em relação a seu pai está fixo na hierarquia do rosto, não caminha para os órgãos do corpo, não conecta a percepção diretamente ao sistema nervoso, não participa da esfera da sensação. O pai não é Figura, mas representação. Contudo, embora sabendo que não o ama, na tentativa de impedir seu desaparecimento progressivo, o filho diz “eu te amo”. As palavras pronunciadas em voz alta fazem com que a mãe, surpresa, solte um berro, ao que o pai às gargalhadas comenta, “Seus malditos idiotas [...] queria que pudessem ver a expressão em suas malditas caras

bobas.” (Ibid., p.53) Efetivando, com essas palavras, o desprezo por sua própria teoria, ele desaparece. Imediatamente a mãe levanta os olhos para o filho e pergunta “do you love me?”, e o conto se encerra.

O desaparecimento das regiões geográficas no conto apaga as coordenadas dos corpos, deixando-os alienados, perdidos, fazendo assim com que também eles se apaguem, sumindo do território onde se encontravam. É o “desaparecimento da segurança da terra Newtoniana” (JAMESON, 1996, p.137). A percepção do espaço vem também com a percepção de uma materialidade do corpo, da carne, do ato de ver (Ibid., p.144). Num tempo em que não tanto a produção, mas a *reprodução* tem lugar de destaque (Ibid., p.63), com seu excesso de simulacros, cópias e réplicas, está em jogo a alteridade. No conto “Do You Love Me?”, corpos não são reproduzidos, como é o caso de “American Dreams”, mas subtraídos, dando o efeito oposto dessa reprodução exponencial. Ou, como pontua Baudrillard (1997, p.34), “[n]ão se trata de produzir...[t]udo está na arte de desaparecer” e acrescenta: “apenas o que advém conforme o modo de desaparecimento é verdadeiramente outro”. Temos então os rastros deixados por essa desaparecimento, o cartógrafo, a memória.

Mais do que nunca, hoje é perceptível – e até mesmo “palpável” – a mistura entre o físico e o não físico, como ressalta Donna Haraway em seu *Manifesto Ciborgue*. As fronteiras entre o visível e o não visível estão sendo rápida e gradativamente apagadas, graças a outra cisão ainda maior: a do um e o outro. Os limites colocados pelo eu/outro, mente/corpo, bem/mal, aos poucos desaparecem e disso decorre o mito do ciborgue. As máquinas “perturbadoramente vivas” habitam praticamente todos os espaços do cotidiano, incluindo o corpo humano, emitindo luz inclusive sobre si mesmas, tão difíceis de enxergar que beiram o invisível e, sendo assim, desfazem a fronteira entre o físico e o não físico. Quando o físico pode ser menos visível que o não físico (texto eletrônico, memória virtual, imagem digital), percebemos que ele pode se tornar invisível. No conto “Do You Love Me?”, fica a questão: o corpo que se tornou invisível era o corpo visível ou o corpo físico? Ou ainda: o corpo visível tornou-se invisível ou não físico?

“O homem é o espelho para o homem”, segue Merleau-Ponty (2004, p.23). E, aqui, o pai ignora esse espelho um instante antes de desaparecer, pois deixa de servir de espelho também ao filho, não obstante seu desejo de reverter a desmaterialização do pai

utilizando a frase “eu te amo”. Abrindo à alma o que não é alma (Ibid., p.42), o olho não é apenas uma janela por onde entram e saem as Figuras, nem somente o órgão da união da visão em pensamento e do pensamento em visão, mas ainda mais: o olho caminha pelo “eu” integrado, inseparável e perpassado por essa alma, o olho caminhante que age diretamente no sistema nervoso (DELEUZE, 2007, p.58), e não somente o olho que “certifica-se” do que enxerga, aquele que vê para crer.

Diferentemente dos cartógrafos da fábula de Borges, os quais se esforçam por detalhar ao máximo o território que podem enxergar, os cartógrafos de Carey pretendem certificar-se da persistência – ou ainda, insistência – do real, seja ele geográfico, como os cartógrafos profissionais, ou corpóreo, como os cartógrafos do outro; porém ambos componentes centrais de uma realidade palpável.

Realidade palpável que no conto “A Windmill in the West” não se apaga literalmente como em “Do you Love me?”, mas se apresenta borrada ao corpo ilhado do soldado sozinho no deserto, com a função de vigiar uma fronteira que permanece incerta durante a narrativa. Ao contrário de um cartógrafo, o soldado pouco entende até mesmo dos pontos cardeais, preso numa situação que, segundo Woodcock, é descrita numa história futurista que apresenta um emblema da arbitrariedade tanto do imperialismo quanto da linguagem e dos sinais (WOODCOCK, 2003, p.23). Contudo, mais do que tal emblema, a história retém um corpo que se encontra preso em outro pesadelo e descobre que há possibilidades quando se cria linhas de fuga. Enquanto em “Do you love me?” as pessoas são desertos, deixam de ser enxergadas, em “A Windmill in the West”, o deserto é tudo o que se enxerga pela única pessoa presente nele.

3.3

“A Windmill in the West”: um estudo sobre a indefinição das linhas

“No calor as seções distantes [da cerca] tremulam e flutuam. Apenas ao entardecer é que elas retornam às suas verdadeiras posições.” (CAREY, 1993, p. 137) A reflexão aparece no conto como ditas pelo do narrador, porém delineiam o pensamento e a visão do soldado durante a narração. O soldado foi colocado sozinho no deserto para vigiar uma linha que parece ser bem definida para todos os seus superiores, mas não

para ele, incapaz de distinguir o que é dentro ou fora da fronteira. Ao ser colocado ali, as ordens foram dadas: vigiar a linha e não fazer perguntas. A ninguém estaria permitido atravessar a linha passando para o lado de dentro, exceto militares fardados carregando documentação. Não se sabe o exato ponto da linha, sua extensão ou real propósito, a não ser que está na Austrália e não deve ser atravessada. Durante o conto, porém, como observa Hassal, a linha mostra a arbitrariedade com que foi posta, além de jamais qualquer pessoa tentar atravessá-la (1998, p.18).

No deserto, sem a companhia ou presença de outros seres humanos, o soldado se ocupa das relações que lhe são possíveis. Primeiramente com a própria estrada:

A estrada cruza a linha, grosseiramente, num ângulo reto. O fato de não ser exatamente um ângulo reto tem lhe causado uma irritação considerável por duas semanas. Na primeira semana ele era incapaz de localizar o que lhe irritava, era algo pequeno e duro, como uma pedra em seu sapato. A estrada de betume cruza a linha num ângulo minimamente afastado do ângulo reto. Ele calculou como sendo, aproximadamente, 87 graus. (Ibid., p.138)

Essa pedra no sapato acaba aparecendo recorrentemente durante o conto em outras situações. O galo no alto da cabeça do soldado que não cura, pois é cultivado diariamente com leves pancadas ao levantar-se dentro da Caravan. A paisagem do deserto que não muda visivelmente, apenas quando ele vira a direção da porta da Caravan para olhar para o outro lado. O moinho que gira continuamente, emitindo o som de um estalar em algum ponto da volta feita por suas pás. O excesso de claridade a cada saída da Caravan que primeiro fere os olhos e em seguida se torna suportável. Um tipo de repetição que mais tarde é buscada pelo soldado ao iniciar seu processo de caça aos escorpiões. Todos os dias o soldado sai em busca de uma quantidade de escorpiões que serão em seguida empilhados ao longo da estrada.

Em determinado momento, já passadas duas semanas da chegada ao deserto, surge um avião do qual sai um piloto dizendo que estava quase sem combustível e perdido. Ao soldado não interessam suas razões, aponta a arma para o piloto e ordena que erga as mãos, enquanto telefona para seu superior. O caminhão chega guiado por um capitão que desce e conversa com o piloto, fora do alcance da audição do soldado, indo embora em seguida. O piloto retoma seu vôo, parecendo ter sido autorizado pelo capitão. Contudo, sem saber onde é “dentro” ou “fora” da linha, o soldado pensa que o

piloto pode estar prestes a voar para o lado de dentro, lado que por ele deve ser protegido por ele, é seu trabalho.

Sem imaginar outra maneira de cumprir seu dever, o soldado atira no avião até derrubá-lo. A cena final mostra o soldado cavando um enorme buraco no solo do deserto para enterrar o piloto e os restos do avião.

3.3.1

O que revela o corpo?

Falando de situações em que o corpo enfrenta forças maiores que si mesmo, Denise Sant'Anna afirma que “o corpo revela com grande clareza algumas de suas diferentes possibilidades” (2001, p.110). Sant'Anna está falando majoritariamente de esportistas neste trecho, contudo, é possível adaptar ao soldado tal constatação, quando percebemos que ele está de frente para o deserto e este se mostra tão hostil quanto acolhedor. É o deserto que acolhe o soldado, dá-lhe lugar, embora ofereça o calor agudo e a rispidez do solo. É o deserto, também, que dá ao soldado os escorpiões e o moinho, suas fontes de relações. E o que revela o corpo do soldado neste ambiente árido e semi-desabitado?

O corpo aqui é marcado pela solidão, porém, logo busca entre as possibilidades presentes alguma fonte de relações. O primeiro eleito é o moinho, anunciado no título e colocado pelo soldado como referência ou diferença: a única referência disponível para que ele distinga entre leste e oeste, em função da paisagem aparentemente padronizada do deserto. Quando o soldado decide trocar a Caravan de posição, por exemplo, o faz para que a porta da frente aponte para o lado oposto ao vento. É curioso notar que ele chama esse movimento de “[m]udar a vista” (CAREY, 1993, p.139), mudar a paisagem, para no próximo parágrafo encontrarmos a seguinte constatação:

Não importa para que lado você direciona a porta, a vista não se altera. Tudo que muda é a quantidade de cerca que você enxerga. Porque não há nada mais – nem montanhas, nem grama, nada além de um moinho no lado oeste da linha (Ibid., p.139)

O moinho como ponto de referência aparentemente ajuda o corpo a se localizar num espaço em que tudo parece paisagem inalterada e inalterante. No entanto, mais tarde vemos que o soldado não tem certeza de onde está o moinho no plano macro. No

plano micro, claramente o moinho está bem localizado, a alguns metros de seu posto. Contudo, o soldado não sabe definir se o moinho está a leste ou oeste da linha e, portanto, se está no território pertencente à Austrália ou aos EUA. Este jogo de indistinção está presente desde o início do texto, inclusive no título. O título diz “Um Moinho no Oeste” e, no entanto, durante toda a narração, mas mais evidentemente a partir da metade dela, o soldado não é capaz de distinguir entre leste e oeste e, conseqüentemente, entre dentro e fora, território protegido e território vigiado.

O moinho, que serviria como marco diferencial, acaba se transformando em um elemento a mais na paisagem que aparentemente não se altera. E, nem por isso, contudo, deixa de existir ou estar presente, nessa presença como forma de insistência (DELEUZE, 2004, 54-57), irritantemente ali.

Uma ou outra vez, o soldado saiu para caminhar até o moinho, por nenhuma razão em especial. Ele tem curiosidade sobre seu propósito – é como a estrada, uma irritação.

Ele pegou bastante munição, duas granadas e sua carabina, e enquanto caminhava através do deserto quente e pedregoso ele manteve um olho na Caravan e na falha na cerca onde a estrada atravessava. [...]

Anteontem, ele chegou perto o suficiente para ouvir o estalar, um ruído metálico peculiar que viajava do moinho até ele através do deserto. Ninguém mais no mundo podia ouvir aquele estalar. Ele cuspiu no chão e assistiu o cuspe desaparecer. Então ele atirou várias rodadas de munição na direção do moinho, apenas na semi-automática. Então virou-se e caminhou lentamente de volta, seu pescoço formigando. (CAREY, 1993, p. 139)

Já os escorpiões, segunda fonte de relações do soldado, não constituem um ponto de referência, mas talvez uma atividade que revela mais do que apenas o tédio e a necessidade de ocupar o tempo livre. Fora do contexto de guerra, este soldado planeja o ataque: “Seu plano, um plano novo, desenvolvido apenas ontem, é livrar o deserto de um balde cheio [de escorpiões] para cada dia que ele está aqui” (Ibid., p.140). No entanto, fica claro que esse plano não é somente fruto da vontade de “limpar” o deserto ou empilhar cadáveres, por assim dizer, mas serve como linha de fuga para lidar com a solidão, a falta de referências e uma espécie de vazio, também característicos da situação de vida pós-moderna. É possível perceber o quanto ele é metódico em concretizar seu plano durante a descrição do processo chamado “encher um balde de escorpiões”:

Logo ele sairá e buscará para si outro balde de escorpiões. O método é simples ao extremo. Existem buracos a cada duas ou três polegadas por todo lado através do deserto. Se você derrama água dentro desses buracos, os escorpiões sobem. Ele fica maravilhado em pensar que eles subiram para beber. Ele ri silenciosamente para si mesmo e fala com os escorpiões quando eles emergem. Quando sobem, ele os recolhe com uma caneca de café e os vira dentro do balde azul. Em seguida ele derrama água fervendo do poço em cima de todos eles. É assim que ele enche um balde de escorpiões. (Ibid., p.140)

Então, o soldado despeja uma massa negra feita de escorpiões mortos na estrada. No ato de falar com os escorpiões, fica evidente pela primeira vez no conto a necessidade do estabelecimento de um canal com elementos externos e mesmo de algo a que se dedicar, a fim de dar sentido ao tempo de sobra no deserto, já que a única instrução ou ordem dada a ele foi a de vigiar a linha. Encontra então sentido no contexto de falta de referências em que vive e trabalha. Há algo a ser feito: empilhar escorpiões mortos. Ao mesmo tempo, o corpo revela a relação travada com os escorpiões, mas também com o deserto, a areia. É quando se percebe que o soldado não projeta “redundantes antropomorfismos naquilo que não é humano” (SANT’ANNA, 2001, p. 111).

No fim do conto, quando aparece o piloto, o moinho e os escorpiões são deixados de lado enquanto o soldado explica a situação para o capitão e dá de frente com piloto. Até o momento em que o capitão vai embora e o soldado atira no piloto, o moinho e os escorpiões não aparecem na narrativa. No entanto, quando o soldado atira no piloto e depois aparece cavando um buraco para enterrar os destroços do avião, a relação com os escorpiões e o moinho são retomadas.

Com as mãos sangrando e cheias de bolhas, o soldado cava o buraco no deserto. Os escorpiões aparecem e, como respondendo ao um comportamento insistente que teima em chamá-lo para o retorno à velha busca de sentido, ele fala em voz alta: “não há tempo” (CAREY, 1993, p.146). Do outro lado, o moinho fala com o soldado, emitindo o estalo familiar, aquele que ninguém outro no mundo pode ouvir. O soldado escuta enquanto cava e “pensa se o moinho poderia possivelmente ouvi-lo também” (Ibid., p.146). No final das contas, o moinho é o Outro em que o soldado encontra a possibilidade de se espelhar. Embora fale com os escorpiões, diz que para eles não há tempo, enquanto do moinho ele espera um retorno, pondera a existência da troca.

O contato com as dimensões duras da realidade transforma o corpo-passageiro em corpo passagem, explica Sant'Anna (2001, p.107). Tornado passagem, o corpo se metamorfoseou. O deserto feito de areia, escorpiões e um moinho pode ser lido como uma captura da geografia, o homem preso num lugar sem saber exatamente para qual lado ficam os pontos cardeais. Porém, ao ver nesses elementos algo além do que esperava ver, o soldado sem hesitar inicia a interação. Quer seja, quando percebe que perdeu a noção das linhas ou formas das fronteiras, ele foi capturado pela geografia do deserto, onde as areias dominam o espaço e, quando se movimentam, levam consigo as marcas, transformando completamente a topografia.

Isto é evidenciado no início do conto. Ninguém explicou ao soldado se a linha que ele precisa vigiar faz parte de um círculo, se é uma linha reta, onde ela começa ou termina, ou se há outras iguais pelo deserto, com outros soldados vigiando. Ele sente que informações dessa ordem ajudariam a resolver alguma coisa, de alguma maneira. Mais tarde, em determinado ponto das divagações divididas com o narrador pelo soldado, vemos o quão simples e rápido é possível resolver o problema da deslocalização, se for considerado um problema:

Há algumas coisas que ele precisa ajeitar em sua mente, mas preferiria, no momento, esquecê-las. Ele gostaria de não pensar sobre leste ou oeste. O que é oeste e o que é leste poderia ser ajeitado rápida e facilmente. Há uma bússola do exército na prateleira sobre sua cabeça. (CAREY, 1993, p.142)

Definir as certezas parece, além de aleatório, desnecessário no momento e, mais, facilmente solucionável. Melhor não pensar. As ordens e respostas necessárias para seu trabalho já foram dadas e existe uma bússola para ajudar no resto. A ausência de mapas, ao contrário do conto “Do You Love Me?”, é compensada pela presença velada dessa bússola. Ambos instrumentos de medição e controle do espaço e localização dos corpos e lugares. Assim como os mapas não servem mais a partir de certo momento em “Do You Love Me?” porque as linhas são literalmente apagadas, a bússola não serve em “A Windmill in the West”, pois é deixada de lado e inutilizada. Ela está presente, o soldado pode pagá-la quando desejar, porém, enquanto não o faz, ela permanece inútil.

A falta de movimento visual confunde. O soldado está ilhado em si mesmo, no final das contas, a bússola seria apenas um paliativo, apontando o norte do planeta Terra, mas não resolvendo a localização do “dentro” e do “fora” que o soldado precisa vigiar. E de que maneira vigiar uma fronteira imaginária (tanto no sentido literal quando

no metafórico)? A bússola não diz o que é dentro ou fora, portanto não resolve o problema da fronteira. Também não mostra a forma desenhada pela linha, se é “um círculo, ou um quadrado, ou qualquer que [seja] a forma,” levando-o a pensar que “não seria tão ruim se soubesse a forma” (Ibid., p.142). Mas somente “talvez”, pois a forma tampouco resolve a questão do dentro e do fora.

Quando o soldado é deixado no posto para vigiar a linha, logo lhe é demarcado o território: “a área ao oeste poderia ser considerada os Estados Unidos, embora na verdade não fosse; [...] a área ao leste da linha poderia ser considerada como sendo a Austrália, e na verdade era mesmo.” (Ibid., p.137) É também quando o narrador explica que a linha é ininterrupta, deixando no ar durante o resto da história a pergunta: como uma linha pode ser ininterrupta? A não ser que faça um desenho, uma forma, à maneira que o soldado deseja, pensando sempre que se soubesse qual é a essa forma talvez sua situação melhorasse.

A verdade é que, se ele soubesse a forma, haveria a esperança de saber sua própria forma, suas próprias linhas. A busca pelas relações, os tiros disparados contra o moinho, a irritação com o ângulo reto são sintomáticos da perda de fronteiras do próprio corpo como consequência dos limites geográficos dissolvidos. Perde-se as fronteiras macro, perde-se as fronteiras micro. Se em tempos antigos a relação do homem com o que chamamos de natureza se dava através do corpo humano, tanto em termos espaciais quando de localização, como mostra Richard Sennet ao analisar as relações do corpo com a cidade no ocidente, hoje temos nos quatro cantos do planeta uma população de “soldados”, para quem os pontos cardeais não fazem muito sentido. “Ele olha para o oeste, além do moinho, assistindo ao céu escurecendo lentamente. Sem mover as pernas, ele gira seu tronco e cabeça para assistir ao *sol afundando lentamente no céu oriental*” (Ibid., p.141, ênfase minha).

Portanto, cada vez que o soldado lembra-se de leste e oeste, dentro e fora, percebe seu corpo capturado pela geografia. Uma situação que seria totalmente sem saída, não fosse pelo apoio possível representado pela presença da bússola. No conto, o deserto é um ambiente pós-cartográfico, enquanto em “Do You Love Me?” as pessoas se tornam desertos humanos e os desertos geográfico são os primeiros a desaparecer, por falta de quem os enxergue, os necessite. Entretanto, o soldado enxerga-o e pensa no moinho, “ninguém mais no mundo podia ouvir aquele estalar” (CAREY, 1993, p. 139),

pensa se o moinho pode ouvi-lo respectivamente, provavelmente na esperança de não desaparecer.

Em “Do You Love Me?”, a terra desmaterializa com a mesma indefinição de linhas presenciada pelo soldado em “A Windmill in the West” (o soldado poderia ser um personagem em “Do You Love Me?”, assegurando a continuidade existencial do deserto e a sua sendo por ele assegurada). O soldado presencia a desmaterialização das linhas no sentido de que ao longo do texto elas perdem o desenho desde o início borrado. Leste e oeste são acusados de serem delimitações arbitrárias e, com eles, é denunciada a arbitrariedade das fronteiras e dos outros pontos cardeais, da descrição e demarcação do espaço.

Para Best e Kellner, também caracteriza o mundo pós-moderno a dissolução de fronteiras outrora consideradas tão sólidas quanto a própria matéria. Isso causa o tipo de desorientação que encontramos em “Do You Love Me?”, na falta dos mapas. Em “A Windmill in the West”, embora a fronteira não desmaterialize literalmente, como em “Do You Love Me?”, ela se dissolve quando o único responsável por vigiá-la não tem as noções de direção necessárias para tanto. A fronteira se dissolve no próprio soldado, incapaz de se localizar, uma linha que, se caminhasse algumas páginas, talvez perguntasse ao soldado: “você me ama?”

3.3.2

A ilha dentro da ilha

Proponho neste momento pensar o soldado como uma ilha. Procurando relações, ele dá tiros no moinho quando se aproxima dele, empilha escorpiões cada vez mais empenhado, além das conversas com ambos, já citadas. Estamos observando a partir da perspectiva micro: o soldado como uma micro-ilha. No outro extremo, mudando o olhar e migrando para a perspectiva macro, vemos que o personagem encontra-se dentro de outra ilha: o continente, se pensado como ilha no sentido de que está rodeado de mar. Ligando as duas ilhas, o deserto talvez traga ainda outras possíveis micro-ilhas ao cenário, como o próprio moinho. Ainda poderíamos expandir o experimento se pensássemos em termos de planeta – Sistema Solar – Via Láctea e, mesmo, levando em

conta a obsessão astro-científica em buscar vida em outros planetas para talvez diminuir na humanidade o sentimento de ilha no sentido de estar sozinha no universo.

Segundo Deleuze, as ilhas continentais nasceram de uma fratura e fazem lembrar que a terra ainda está aí, mostrando a força da superfície (2006c, p.17). O filósofo então propõe: “Ou as ilhas antecedem o homem ou o sucedem.” (Ibid., p.17) Diria que a ilha e o deserto antecedem o soldado, que lá foi colocado. Porém os três passam a coexistir no momento em que aponta esta segunda ilha, a micro-ilha - humana, e é como se somente a partir do momento pontual do encontro triplo dessa coexistência os elementos se encaixassem: homem, terra, mar, pois quem fala ilha fala mar e separação. Falo de mar como imensidão e também como deserto, principalmente do modo como mostra José Saramago em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, ao reconfigurar o episódio bíblico em que Jesus permanece no deserto durante 40 dias e 40 noites: o autor coloca Jesus no mar coberto por um nevoeiro por 40 dias e 40 noites. O deserto, como atesta Deus no livro de Saramago, não é necessariamente feito de areia. “Deus inspirou profundamente, olhou em redor do nevoeiro e murmurou, no tom de quem acaba de fazer uma descoberta inesperada e curiosa, Não o tinha pensado, isto aqui é como estar no deserto.” (SARAMAGO, 2005, p.308)

A separação é o que cria as ilhas continentais, diz Deleuze numa reflexão que vai além da geografia e entra na esfera do sonho. Sonhar que se está separado ou separando faz parte do movimento em direção às ilhas (DELEUZE, 2006c, p.18), movimento agregado pelo soldado quando separado de seus semelhantes, quando percebe a presença do moinho, que também pode ser pensado como ilha com a qual o soldado constrói uma ponte quando conclui “ninguém mais no mundo podia ouvir aquele estalar” (CAREY, 1993, p. 139). Contudo, a ponte não serve para livrar a ilha da condição de afastamento. Quando o soldado liga-se ao moinho e aos escorpiões, são ligações também separadoras, que se referem antes à recriação do que à habitação (a ilha não deixa de ser deserta).

Os sonhos são apressadamente deixados de lado em “A Windmill in the West”:

O alarme toca às 4:30h da manhã e, embora ele acorde instantaneamente, sua cabeça ainda está cheia de sonhos desenredados. Ele não gosta de lembrar desses sonhos. Uma longa linha de seda girando ao sair de seu umbigo e ele, o fiandeiro, não conseguia parar o movimento giratório. Ele ainda pode sentir o gosto do vazio em seu estômago. Não é o vazio da fome mas algo mais,

como se a seda tivesse tirado algo precioso dele. (CAREY, 1993, p.143)

Sonhos mantidos longe desse deserto em que o próprio soldado está se transformando, diferentemente dos sonhos em “American Dreams” que persistem durante o conto até o final, quando deixam de ser sonhos com coisas americanas para se tornarem sonhos *dos americanos*. De acordo com Hassal, os sonhos em “A Windmill in the West” são sintomas da desorientação psíquica e violência do soldado e assim ele perde seu senso de realidade (HASSAL, 1998, p.19).

“Separação e recriação não se excluem, sem dúvida: é preciso ocupar-se quando se está separado, é preferível separar-se quando se quer recriar [...] toda ilha é e permanecerá teoricamente deserta.” (DELEUZE, 2006c, p.18) Sendo assim, o deserto permanece deserto com a presença do soldado, que não cria raízes na ilha, mas permanece separado e, de certa maneira, recriador. A ligação entre recriação e separação permeia a idéia de ilha, com seu caráter originário e, por assim dizer, separatista. Separar-se para recriar e recriar quando separado.

O caráter separatista das ilhas continentais tanto vem de seu rompimento com o continente como impulsiona a essa separação. Já o caráter originário das ilhas oceânicas vem de sua emergência marinha, diz Deleuze. E poderíamos acrescentar que ambos os tipos de ilhas nascem separadas, o que lhes confere uma totalidade mutante, pois vêm de uma transformação na terra, nos corais, ou em qual seja sua matéria-prima. Tal transformação pode ser de ordem fragmentária – no caso do rompimento com a porção maior de terra, ou de ordem emergente – no caso daquelas que não se ligam ao continente por terra acima do mar. Além disso, as ilhas continentais têm também sua totalidade na própria separação, que as configura ilhas.

Por serem separadas, as ilhas de ambos os tipos podem ser associadas à recriação, segundo Deleuze. E, para tanto, é preciso pensar “o movimento que conduz o homem à ilha” (Ibid., p.18). É verdade que falo nesta análise não literalmente de uma ilha deserta, mas de ilhas que se justapõem formando aquilo que considero um resultado ou paisagem cuneiforme. O soldado, seu posto, o deserto, o continente. Acredito ser uma paisagem decorrente desse “movimento que conduz o homem à ilha”, um movimento de separação, criação e recriação. O soldado cria possíveis habitantes para sua ilha, habitantes tão efêmeros como os escorpiões e tão escorregadios como o moinho.

A ilha é o mínimo necessário para o recomeço, diz o filósofo. E para fechar a associação da ilha com a recriação e a repetição (circular), é invocada a imagem do ovo, que carrega a potência de vida e o desenho das bordas arredondadas:

A ilha é o que o mar circunda e aquilo em torno do que se dão voltas, é como um ovo. Ovo do mar, ela é arredondada. Tudo se passa como se ela tivesse posto em torno de si o seu deserto, fora dela. O que está deserto é o oceano que a circunda inteiramente. (Ibid., p.19-20)

Movimento circular de impulso e retorno que une o homem à ilha e permite a coligação da geografia com o imaginário. A ligação do homem com a ilha é imaginária (Ibid., p.19). A ilha não deixa de ser deserta quando habitada, pois ela mesma desertou, ela se colocou ali. Em retorno ao fato de que o soldado não habita propriamente o deserto, ele se deixa desertar, ou seja, se deixa habitar pelo deserto, misturar aos elementos presentes e circundantes, incluir-se e corporificar a geografia sem criar raízes.

Deserto e vazio não são necessariamente sinônimos no conto. A presença do soldado não faz com que o lugar deixe de ser deserto, nem o deserto caracteriza um espaço vazio, com a definição de espaço vazio dada por Bauman, de que

Os espaços vazios são antes de mais nada vazios de significado. Não que sejam sem significado porque são vazios: é porque não têm significado, nem se acredita que possam tê-lo, que são vistos como vazios (melhor seria dizer não-vistos). Nesses lugares que resistem ao significado, a questão de negociar diferenças nunca surge: não há com quem negociá-la. (BAUMAN, 2001, p.120)

No deserto, as relações com os escorpiões e com o moinho de certa maneira dão significado ao deserto e não deixam de configurar uma negociação de diferenças, ainda que pela imposição da força, característica do treinamento e prática militares. Assim, a micro-ilha ou corpo-ilha montada pelo soldado não é o indivíduo refém do vazio ou ensimesmado. É o sujeito que mesmo isolado encontra possíveis negociações de diferenças, linhas de fuga ou significados outros para o que encontra presente, ainda que atirando no moinho ou empilhando escorpiões. O possível marca a presença do corpo-ilha, desde sua separação ou de seu início.

É nesse sentido que afirmo o conto como, muito antes de ser uma reflexão sobre a solidão, um estudo sobre a indefinição das linhas, sobre como os limites desenhados estão, no fundo, mais borrados do que fixos no espaço. O soldado vivencia essa indefinição, enquanto procura inconscientemente a explicação para a falta de apoio

encontrada onde deveria haver suas certezas: a fronteira que deve ser vigiada; o sol que se põe no oriente. Quando as linhas duras estão desfocadas, o soldado encontra linhas de fuga, aquém da mera imposição de fronteiras. Ainda que isso não seja feito em nome de uma revolução explícita (como em outros contos do livro) ou de uma guerra (situação onde se esperaria encontrar um soldado), é na luta particular travada pelo soldado, talvez não *contra*, mas *com* a situação de indefinição que rege o sistema de delimitação de espaços na vida.

O simulacro e o real impossível

Deserto do real. Liquidação dos referenciais. Assim Jean Baudrillard define a relação entre o simulacro e o original na contemporaneidade. Assim, também, ele explica que tanto ilusão quanto real já não são possíveis, que é impossível isolar do real o processo de simulação (1991, p.31). Ou seja, a imagem perdeu o modelo, é seu próprio simulacro, pois inexistente a sua relação com qualquer realidade. É a aniquilação do original. Diferentemente, Gilles Deleuze não utiliza o conceito de “real” para falar do simulacro, num sentido de não buscar o que poderíamos chamar de um último reduto do humano ou das essências, sem também colocar o simulacro na gama das representações – ainda que, como sugere Baudrillard, sejam representações que perderam o original.

Baudrillard afirma que presenciamos o fim do corpo, no sentido de que perdemos sua singularidade, sua individualidade própria (Ibid., p.126-127), tornando o indivíduo *dividual* como também disse Deleuze. O corpo se oferece à troca de signos, se torna signo do real (Ibid., p.141), presente na ausência desse real. E, no entanto, a este real somos devolvidos pelo próprio simulacro.

Logo no prólogo de *Diferença e Repetição*, Deleuze atenta para a falência da representação no início do pensamento moderno, juntamente com a perda das identidades que definem o mundo das representações. “O mundo moderno é o dos simulacros”, diz ele, “nele o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade das substâncias” (2006b, p.15). O jogo da diferença e da repetição é o que produz o efeito das identidades simuladas. Nesse jogo, o simulacro vive na repetição que repete a si mesma e na diferença que se diferencia no processo da repetição, porém, pelo diferenciador. Encontramos a diferença na repetição, já que o idêntico, remetido pela identidade, ruiu concomitantemente com a representação. Uma das propriedades do simulacro, portanto, é a de subverter as cópias e os modelos, na proposta de uma reversão do platonismo da qual Deleuze fala em *A Lógica do Sentido*.

Subverter os estatutos de cópia e modelo significa “abolir o mundo das essências e das aparências” (2006d, p. 259). Os simulacros são marcados e construídos pelo

desvio essencial – da essência. A motivação platônica, segundo Deleuze, é manter os simulacros no fundo, longe da visibilidade dada às imagens e cópias, “impedidos de subir à superfície” e “se insinuar em toda parte” (Ibid., p. 262). Lembrando que Platão não admite de modo algum a poesia imitativa em sua República, por considerá-la uma imitação em terceiro grau da natureza. O exemplo dado por Sócrates é o de uma cama, pois para ele existem: a idéia da cama (em Deus); o objeto cama (feito pelo artífice ou artesão); e a imitação da imitação da cama (feita pelo pintor e pelo poeta). Donde conclui que o pintor apenas imita a aparência e, portanto, a imitação está longe do verdadeiro.²⁰ Uma reversão do platonismo, portanto, por seu caráter abolicionista das essências, funda-se na imanência ao invés da transcendência (2006a, p. 155).

Em Platão, escreve Deleuze, os simulacros são desqualificados, já que estão num nível inferior ao da cópia, que se opõe ao modelo. O simulacro de Platão não suporta “a prova da cópia” nem “a exigência do modelo” (2006d, p. 368), portanto precisa ser eliminado seguindo a lógica de uma motivação moral: “o que é condenado no simulacro é o estado das diferenças livres oceânicas, das distribuições nômades, das anarquias coroadas, toda essa malignidade que contesta tanto a noção de modelo quanto a de cópia” (Ibid., p. 369). Portanto, em Platão, o simulacro traz a diferença como inferior e submissa, pois nesse mundo da representação ele é rejeitado e denunciado por ser uma imagem sem semelhança, rebelde, não fundada, é o falso pretendente, contrário ao essencial e ao ideal (Ibid., p. 378). De outro modo, para Deleuze, o simulacro é definido como “o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença” (Ibid., p. 384) um sistema intensivo assim como a diferença, povoada e constituída de intensidades. O sistema dos simulacros afirma o nomadismo, o descentramento, um “não” ao sedentarismo do sistema representacional.

Enquanto as cópias são pretendentes bem fundados, os simulacros são os falsos pretendentes e implicam subversão, permanecem submersos na dessemelhança. As cópias são fundadas na identidade da idéia, ao passo que os simulacros, longe de qualquer semelhança, são imagens que agem em sua pretensão própria do falso-pretendente, sempre “por baixo do pano”, desprendidos da idéia, remontando ao desequilíbrio. Ao contrário das cópias, os simulacros são desprendidos dos grilhões da semelhança com uma dessimilitude interior ou interna, trazendo, ao invés de uma

²⁰ Para mais, ver *A República*, Livro X, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

relação com o modelo da cópia, a ligação com um modelo de dessemelhança (2006d, p. 262-263).

Implicando imensas dimensões, impossíveis de serem dominadas pelo observador, o simulacro pode ser confundido com a cópia quando o observador não percebe que está incluído nele (no simulacro) e ignora a ruína da representação, acreditando estar presenciando a semelhança. Sem saber que o ponto de vista está incluído no simulacro, como parte deste, o observador não percebe o caráter de devir que o simulacro oferece. “Devir-louco”, devir ilimitado, subversivo, outro, “sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual” (Ibid., p. 264), a exatidão é impossível.

Portanto, “a abolição do mundo das essências e do mundo das aparências é o projeto proposto pela reversão do platonismo” (Ibid., p. 259). A partir da modernidade, diz Deleuze, é característico da obra de arte o caos como descentramento, um caos que age ou funciona como “potência de afirmação” (Ibid., p. 266), como ponto de união de divergências e elemento de complicação das mesmas. O simulacro, assim, “sobe à superfície: afirma então sua potência de fantasma” (Ibid., p. 266), a partir da inclusão e interiorização da diferença (Ibid., p.267).

Para exemplificar essa reversão do platonismo, Deleuze aponta uma máxima: “somente as diferenças se parecem”, sentença definidora do mundo dos simulacros, o mundo como fantasma, que põe a semelhança como produto da diferença interna. “O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto *o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*” (Ibid., p.267), afinal, a distinção modelo-cópia não comporta mais esse mundo-fantasma. O simulacro emergido aniquila as hierarquias, afirma o diferente como potência primeira e não permita pontos de vista privilegiados (Ibid., p. 268).

O sistema de simulacros opera de maneira que atrás de cada máscara apareça outra máscara (Ibid., p. 269), num mundo de anarquia maquinária onde acontecimentos e elementos – heterogêneos ou não – coexistem e ocorrem simultaneamente na complexidade e no descarte da representação. Fluxo esquizo na sua relação direta com o nomadismo. Cruzando e contrapondo Baudrillard com Deleuze e Guattari, Michael Smith aponta que liberar o fluxo esquizo do simulacro e da hiperestética permite que

multiplicidade e alteridade possam manifestar-se como os códigos operantes (2001, p.70, 74, 75).

O que ocorre então com o corpo nesse espaço de diferença? O corpo também se manifesta simulado, em detrimento de uma “realidade” que não pode ser revisitada ou recuperada, ou mesmo resgatada no movimento da simulação. A cópia da cópia e o hiper-real propostos por Baudrillard – que se apóiam ainda em um original – perdem força quando operamos a reversão do platonismo sugerida por Deleuze. Referindo-se a si mesmo, o corpo pode tanto entrar em contato com suas potências de multiplicidade e desejo, sua máquina desejante e sua capacidade de desterritorialização, quanto perceber-se preso ou capturado num universo onde as referências foram-lhe pouco a pouco retiradas.

4.1

“The Last Days of a Famous Mime” e a repetição em espiral

*[...] ou então o corpo alavancado pelo braço e a
cabeça girando com pequenos saltos
descontínuos como se fosse o ponteiro de
segundos do relógio inexistente, a boca aberta e
os olhos bem fechados.*

Don DeLillo em *A artista do corpo*

*Quem não é terrível para si, a ninguém inspira
terror: e somente quem inspira terror é capaz de
comandar*

Nietzsche

“Eles não estavam preparados para sua habilidade em imitar o terror.” (CAREY, 1993, p.131) É assim que as primeiras apresentações do mímico em “The Last Days of a Famous Mime” faz o público entrar em pânico, achar absurdo ir a um espetáculo de mímica para assistir a um show de terror. Afinal, “[i]nduzir a risada não era o seu forte”, era o terror a coisa que ele melhor imitava e, aparentemente, só a isso seus shows diziam respeito. O mímico estrangeiro chegou em Alitália carregando consigo um pacote de papel marrom. Dentro dele, havia somente um pedaço de corda azul medindo

53 metros. O objetivo: “[a]marrar pacotes maiores” (Ibid., p.131). Já no início do conto, a sensação de repetição cíclica. Um pacote contendo corda para amarrar pacotes. Contudo, o movimento não é circular (a repetição do mesmo), e nem poderia ser: são pacotes *maiores*. Apresenta-se aqui o primeiro movimento em espiral (a repetição na diferença).

A mesma resposta foi dada a uma das mulheres com quem ele acalmava “as tempestades de raiva em seu coração” (Ibid., p.132), que não acreditou na história. Logo mais o mímico descobriu que essa “oração que [ele estava] sempre orando” (Ibid., p.132), como é definida a corda, havia sido cortada em pequenos pedaços, com o que conclui que o “entendimento [daquela mulher] sobre a corda havia sido perfeito” (Ibid., p.132). No primeiro show de mímica, as pessoas saíam de seus assentos para ir à porta de saída do lugar e conferir o mundo lá fora. Como estivesse ainda em ordem, voltavam aos lugares e terminavam de assistir ao espetáculo. Sobre o trabalho do mímico surgiram livros e filmes, porém no jornal da cidade, o crítico menospreza a intenção de colocar em pânico o público.

Em outro momento, acusado por outra mulher de usar a arte para “tirar partido de suas próprias neuroses [...] como alguém que exhibe um pé deformado” (Ibid., p.133), o mímico vivencia novamente a repetição, desta vez de seu próprio pensamento. “Ficou mansamente incomodado com a presunção dela: de que ele já não havia pensado nisso muitas, muitas outras vezes.” (Ibid., p.133) É como se pouca novidade houvesse em qualquer setor de qualquer lugar da vida onde ele decidisse estar, carregando a repetição consigo não somente em suas performances, mas fora delas da mesma maneira. Contudo, ainda assim a novidade existe, ele já havia chegado àquela conclusão muitas vezes sozinho, acreditava que a mulher fosse capaz de deduzi-lo por si mesma, porém o comentário chega quase de surpresa. Incomoda um pouco, pois quase óbvio, mas era inesperado.

Mais tarde o mímico é acusado de “meramente imitar o amor em sua vida privada” (Ibid., p.132), precisamente quando encontra direcionado contra ele o ódio da mulher que supostamente o amava. Para tal acusação facilmente encontra uma resposta: “[c]ertamente, [...] se você agora me odeia, era você quem estava imitando o amor, não eu.” Novamente um movimento em espiral, a repetição na diferença, já que uma volta nunca será exatamente a mesma da anterior, e sim sua repetição, o “amor” nunca será

sempre o mesmo, ou sempre “o amor”, mas sim seus arredores, seus contornos, sua seqüência, suas metáforas, sua imitação.

Quando o terror já havia conquistado as pessoas, dado o então sucesso de audiência, notou-se que “[a] história da corda azul tocou a imaginação do público” (CAREY, 1993, p.133) e então pequenos pacotes de papel marrom foram vendidos na entrada dos seus shows: a réplica do pacote com o qual o mímico chegou à cidade. O mímico então percebe-se outra vez em solo estrangeiro: “[e]le pensou em matronas americanas comprando tapetes de reza muçulmanos.” (Ibid., 133) O uso desajeitado e grosseiro de quem está lidando com um objeto delicado e do qual não entende o significado.

A passagem do mímico pela cidade de Alitália é um conto breve. Não por ter sido curto seu tempo de estadia lá, mas em função de que pouco ele fez além de seus shows de mímica. Após as primeiras apresentações, os livros e o filme sobre ele, com o calendário muito cheio, ele decide parar os shows e fazer mímica apenas a pedido do público. Ao anunciar publicamente a notícia, parecendo “pequeno e estrangeiro e [cheirando] a alho”, o brilho sutil em seu olhar denunciava sem ninguém perceber o resultado da empreitada, embora a imprensa o assistisse quase sem entusiasmo.

O terror do mímico não é descrito ou detalhado no conto, talvez um tipo de terror líquido que assume múltiplas formas diferentes, como propõe Bauman (2008). Afinal, cada expectador entende o terror de acordo com seu próprio medo. E, nesse caso, qual a função desse terror? No conto, o mímico conclui que o terror precisa ser instrutivo, quando mostra que o corpo ensina, além de aprender. Após uma coluna de crítica depreciativa de seu trabalho impressa no único jornal da cidade e escrita pelo único crítico desse jornal, o mímico senta na cama “ponderando maneiras para fazer sua performance mais alegre” (CAREY, 1993, p.132). Assim, após duas desastrosas apresentações inteiramente devotadas ao amor e ao riso, o artista conclui que eles “não são tão instrutivos quanto o terror” (Ibid., p.133).

O terror então é visto como um modo de educar e o mímico em “The Last Days of a Famous Mime” usa o próprio corpo como instrumento desse trabalho de instrução, fazendo dele também lugar de espetáculo. Contudo, não fica claro no conto o objetivo ideológico ou político do mímico, talvez por ele não ser em primeira mão um *terrorista*,

mas apenas um *imitador do terror*. Mesmo assim, no conto o terror é controle e o controle é do corpo, o terror e a arte são meios de instrução dos corpos.

Ao fazer cartografia nas suas apresentações, o corpo em questão se torna plástico porque manipulável, afinal a questão da performance é uma questão de mapa, como afirma Deleuze (1995, p.22). A linguagem do corpo é a linguagem poética. É a linguagem do artista do corpo, como mostra Don DeLillo em seu romance *A artista do corpo*, que conta a história de uma *performer* de mímica e descreve um pouco do treino de seus movimentos corporais. No romance, o simples ato de olhar para o relógio se transforma em uma série de movimentos lentos que ressignificam a atitude de perceber o tempo.

O terror nos espetáculos do mímico poder ser lido também como uma simulação do terror, parte da cultura contemporânea do medo e do perigo. Se as performances do mímico podem constituir ameaças ou mesmo violência, o que levava as pessoas a voltarem para seus assentos nas apresentações após deixá-los por alguns momentos e por que o público retorna aos espetáculos se isso significa deixar-se violentar? O que acontece com a platéia ao ver imitações de terror e por que o amor e o riso não agradam tanto? Talvez o sentimento do sublime como o “real enquanto manifestação da morte” despertado pela dor e perigo (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.34). A reação da platéia pode significar essa percepção da morte que é o medo, ou o acesso a um arquétipo de todos os medos, também o medo da morte (BAUMAN, 2008, p.73). O abjeto nas artes refere-se ao corpo e, hoje, ele violenta os limites, coloca Seligmann, é a arte que não se liga à representação, mas sim à imitação (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.40)

Na repetição do mesmo, a performance do mímico deveria ser exatamente a mesma a cada espetáculo, assim como a replicação das pessoas no conto “American Dreams” teria que ser, no limite, em tamanho real e feita de carne e osso: em suma, a própria pessoa. Porém, sabe-se que isso não pode ocorrer. A esse respeito, Baudrillard coloca a impossibilidade da exatidão. Já Deleuze, por sua vez, explica que essa repetição não é possível e a diferença na repetição, ou repetição na diferença, impossibilita a repetição do mesmo. O exemplo dado é o do ritornelo, movimento musical de repetição do que já foi executado, um retorno ao que já passou, porém que jamais será exatamente igual, dado que o tempo é outro, o *performer* e a platéia são outros, ainda que no mesmo espetáculo. No ritornelo, segundo Deleuze, a música que

fica voltando tem a capacidade de conectar elementos heterogêneos. Amplamente falando, o ritornelo é uma máquina de fazer tempo, máquina de conectar e remodular coisas, sons, figuras, cores, energias, idéias etc. Quando as coisas heterogêneas se conectam, elas se modulam. O ritornelo se conecta com as coisas e as coisas se conectam nele – tudo se modula. A diferença é o que viabiliza uma repetição – qualquer repetição – já que esta só é possível passando pelo crivo daquela. Ainda que cada performance tenha o mesmo tema, título e artista, jamais é a mesma performance apresentada em outro momento. No conto, o mímico imita diferente.

4.1.1

A mímica como ameaça

Se a literatura pós-colonial está também dentro do contexto colonial, se a mímica é a característica própria e ambígua do discurso colonizador, como propõe Homi Bhabha, o mímico em “The Last Days of a Famous Mime” leva a ambigüidade desse discurso ao palco em solo estrangeiro: o terror como instrumento da ameaça e a semelhança como ferramenta de linguagem corporal. Para isso utiliza o corpo como meio de educação, instrução, como vimos. Num contexto pós-colonial, o corpo está em ambos os lados: tanto violenta, educa, oprime e profere seu discurso de colonização, quanto é o local colonizado por excelência e portanto violentado, educado, oprimido: superfície de inscrição de significado O corpo é instrumento e alvo do poder, é por ele que o poder começa, embora nunca esteja somente de um lado, mas sempre participando do jogo de forças que constitui o poder, como observou Foucault.

É na mímica e na ameaça da mímica, na semelhança, naquele exato ponto em que a mímica “é quase o mesmo mas não exatamente” que Bhabha vê a produção da diferença (1998, p.134). Uma diferença sem excesso, embora em seu extremo, que mostra a impossibilidade da simultaneidade. Negação da simultaneidade que também é o movimento de acesso à diferenciação e a um deslocamento no processo de interrogar a identidade (Id., p.85-86), gerando mais tarde a ambivalência da autoridade colonial que “repetidamente passa de *mímica* – uma diferença que é quase nada, mas não exatamente – a *ameaça* – uma diferença que é quase total, mas não exatamente.” (Id., p.138)

A mímica “quase o mesmo mas não exatamente” não faz com que o mímico carregue pedaços de corda embrulhados em papel marrom, mas define a finalidade de tal embrulho: embrulhar pacotes *maiores*. É o que reveste a mímica de uma ambivalência que a torna semelhança e ameaça dentro do discurso pós-colonial. Discurso que, nos contos de Carey, é encontrado nas entrelinhas, na ultrapassagem de fronteiras tanto geográficas como imaginárias, se pudermos separar dessa forma fronteiras que de certo modo pertencem à mesma lógica. Outro exemplo dessa ultrapassagem pode ser visto quando o soldado no conto “A Windmill in the West” percebe que não consegue mais distinguir qual é o lado da fronteira que precisa vigiar; ou em “Peeling”, quando o corpo é invadido pela manipulação do outro e as fronteiras são literalmente desfeitas; e até mesmo em “Exotic Pleasures”, conto em que nem mesmo a Terra é um limite para o conhecimento e a exploração do universo rompe com os limites humanos, tanto em termos espaciais ou interplanetários, quando do próprio corpo como território a ser conhecido.

Logo que chega à cidade estrangeira, o mímico é interrogado sobre a bagagem que carrega consigo. Somente após esse interrogatório inicial é que pode seguir seu caminho. Subir no palco e performatizar. Imitar o terror e mais tarde constatar que ele é instrutivo, que tem o poder de “instruir” corpos. Corpos que vêm sendo intermitentemente educados desde que se autodenominaram assim. É em seu “desejo de emergir como ‘autêntico’ através da mímica” (Id., p.133) que o mímico se utiliza do discurso da mímica dentro da linguagem do corpo. Premissa colonial e lição pós-colonial: ameaça e terror educam e controlam.

Ao falar em entrevista a Giovanna Borradori sobre o terrorismo nos dias atuais, Derrida se refere ao 11 de setembro, ou antes, tudo aquilo que se conhece pelo título de “11 de setembro” hoje, após os acontecimentos ocorridos em 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos e então amplamente divulgados. Diz o filósofo que o nome curto (9/11), além de uma economia de retórica, designa o “inqualificável”, algo que “não reconhecemos ou sequer conhecemos [...] que não sabemos do que estamos falando.” (DERRIDA, 2004, p.96) Ou seja, não apenas usa-se o nome, o número, a data para encontrar na linguagem um recurso que não apenas retoma a sucessão de acontecimentos, qualificados na mídia como “atentados terroristas” que desde o dia 11

de setembro de 2001 povoa a fantasia comum, mas também ativa na memória todos os seus elementos periféricos.

Em suma, o 9/11 já não se refere mais ao dia 11 do mês de setembro, nem mesmo do ano de 2001 – o acesso às imagens do passado marca aquilo a que chamamos morte, como nas fotografias *Polaroid* que o mímico do conto tira e veremos mais tarde – mas a todo o imaginário que cerca e de alguma forma se relaciona com as imagens mostradas “ao vivo” e em *replay*, do dia 11 de setembro de 2001 em diante por diversos recursos midiáticos ao redor do mundo. Divulgou-se desde então, não pela primeira vez, em escala massiva o estrangeiro que invadiu as fronteiras de um país ao qual não pertence para espalhar o terror. “Alguma coisa terrível aconteceu no dia 11 de setembro, e, ao final, não sabemos o que foi.” (Id., p.97) O 9/11 é a obrigação que colocamos na linguagem de que nomeie algo que ocorre para além dela mesma, como explica Borradori, o terror e o trauma.

Não sabemos o que foi (em) 11 de setembro, do mesmo modo como não sabemos o que é o terror do mímico. Sabe-se unicamente que ele imita o terror. Sabe-se apenas que algo “terrível” ocorreu em 11 de setembro de 2001. O 9/11 é constituído pela repetição da data, a repetição na divulgação das imagens dos aviões chocando-se, repetição como fenômeno compulsório da linguagem que em excesso cria e, no seu limite, reforça à hipnose a “coisa terrível” que aconteceu. E aconteceu por conta da permissão da entrada – ou invasão – do outro, o estrangeiro. Estrangeiro que no conto “The Last Days of a Famous Mime” vem para brincar com a própria repetição utilizando então a linguagem artística corporal para imitar a si mesmo em sua singularidade: o único mímico que imita o terror.

É no show intitulado “Duas Horas de Arrependimento” que o público consome o terror mais avidamente, já que anteriormente a tentativa fracassada de incluir imitações de amor e riso havia deixado na audiência expectativa ainda maior:

Ele iniciou com uma breve interpretação do amor usando-o meramente como um prelúdio para o arrependimento, o qual se estendeu sobre uma performance complexa e comovente que deixou a platéia pálida e abalada. Em um elegante gesto final, ele passou do arrependimento à solidão ao terror. A platéia devorou o terror como corajosos turistas comendo o *curry* mais quente num restaurante indiano. (CAREY, 1993, p.133)

A hipnose: “repetir interminavelmente e sem saber do que estamos falando [...] ali onde a linguagem e o conceito esbarram nos seus limites.” (DERRIDA, 2004, p.97) Numa repetição ou mímica que também se dá na diferença, já que como o próprio Derrida lembra, é praticamente impossível distinguir o “fato bruto” do sistema que o produz como acontecimento. Afinal, o próprio “fato bruto” não passa da impressão e interpretação resultantes dele próprio, no sentido de que ele não acontece, não se torna um acontecimento, se não houver um indivíduo em quem deixar tal ou qual impressão.

O ícone 9/11 retoma aquilo que não sabemos, o indizível, o inenarrável. Inenarrável ao narrador em 3ª pessoa do conto “The Last Days of a Famous Mime”, porém narrável ao corpo em arte, dizível e expressado pelo mímico em suas performances de alguma maneira que ao leitor permanece oculta. Até as últimas apresentações já fora do palco; até os últimos dias anunciados no título do conto, como numa manchete de jornal: “Os Últimos Dias de um Mímico Famoso”.

Os aviões que se chocaram contra as torres gêmeas em 11 de setembro de 2001 viajavam pilotados por “terroristas” estrangeiros, mas antes de tudo eram guiados por corpos orgânicos, passíveis de dor e sofrimento, carnes verbalizadas, agentes do terror na medida em que este é infligido no outro: na platéia. Corpos estrangeiros que ao guiar os aviões em direção às torres mostram que o corpo para “aterrorizar” precisa chegar ao limite, tocar a si mesmo com os dedos do terror, tanto o nomeado (“Duas Horas de Arrependimento” anuncia um show do artista) quanto o indizível (o terror não especificado nas páginas do conto) e levar tal espetáculo aos olhos do público.

Suicidar-se, tal qual faz o mímico e como também o fizeram os pilotos dos aviões do 9/11 na “invisibilidade anônima do inimigo”, aqui ocorre para o leitor que não pode dizer exatamente *quem* se suicidou, mas um inimigo recebido pelo anfitrião, como os EUA que, ainda de acordo com Derrida, favoreceram com treinamento e armas o acolhimento dos “Bin-ladens”. Dessa forma, o mímico é acolhido em Alitália, e desde o seu acolhimento mostra o terror com o próprio corpo, usando-o como ferramenta ou mesmo arma. O terror que vem de uma performance ameaçadora, se fizermos um paralelo com a sugestão de Derrida de que o 9/11 é um terror “maior” por encerrar em si a ameaça traumática do futuro mais terrível que a guerra fria.

Em um determinado momento do conto, o mímico perde a confiança “nos usos sociais do terror controlado” (CAREY, 1993, p.134) e decide chamar a imprensa para

anunciar que não fará mais shows. É a partir de então, como veremos, que o verbo caminha rumo à união visceral com a carne, efetivando aquilo que já acontece desde que a linguagem surgiu na história. O fenômeno da linguagem ocorre no corpo, como atestou Márcio Seligmann em uma de suas aulas, tal qual um membro que compõe o espaço corporal e pode tanto desenvolver-se quanto atrofiar, em decorrência do uso. O artista, ao decretar o encerramento de sua carreira como *performer* de shows, coloca-se na encruzilhada, é seu corpo que marca sua presença ali, num “espaço de duplicação” (BHABHA, 1998, p.84) em que a palavra dita à carne como agir.

4.1.2

É preciso afogar-se no rio

O final da carreira de shows do artista é anunciado à imprensa. No entanto, ele não gostaria de desperdiçar seu talento e por isso avisa ao público sua disponibilidade em fazer performances por encomenda. É então que as pessoas começam a pedir-lhe que descreva a morte, com o que ele começa e tirar fotografias *Polaroid* do público. Que descreva o casamento, e em troca recebem espelinhos baratos de brinde. Que descreva um avião, e ele sobrevoa a cidade machucando-se ao aterrissar. Que descreva um rio, e então ele se afoga.

Os últimos dias do título são, portanto, os dias mais próximos da morte do mímico. Blanchot aproxima a obra de arte da morte, do “aniquilamento de si mesmo” como exigência da obra (1987), dizendo que é preciso estabelecer com esta uma relação de soberania. “Uma humanidade que não mais pudesse matar-se como que perderia o seu equilíbrio, deixaria de ser normal” (Id., p.103). O mímico morre nessa repetição em espiral, não *o rio*, mas *a virtualidade do rio*, no ponto onde o rio e a linguagem juntos oferecem um contato com a potência da arte. Morre na união do corpo com a linguagem. “Descreva o rio” pede alguém do público, e o mímico escuta: encontre a potência e entenda que não é possível descrever um rio sem afogar-se nele. E como repetir a própria morte, como descrever essa morte sem a sua efetivação? Faça-se morrer, ele escuta. E morre.

É portanto nas páginas finais do conto que ocorre a união do verbo com a carne (GLEYSE, 2007). Quando o público pede ao mímico que este descreva a morte, ele não

o faz morrendo ou matando, mas sim mostrando a presença constante da morte em meio à platéia. Ao tirar fotos *Polaroid* das pessoas e entregá-las, está relatando a morte encontrada no próprio decurso do tempo: a imagem carrega o passado e este, por sua vez, está impregnado de morte. Ao ouvir o pedido “descreva o casamento”, não o faz de outro modo senão dando a cada pessoa do público um espelhinho barato de brinde. Com isso, afirma que o casamento não passa do desejo de se enxergar no outro, buscar a si mesmo no outro, ou até mesmo de uma espécie de narcisismo – “barato” como os espelhos.

Então alguém solicita: descreva “rio”. O mímico não se liquefaz como água, tampouco nada no rio ali presente. É no rio que se descreve “rio”, é molhando-se nele e mergulhando em suas águas. Entretanto, apenas isso não basta: é preciso afogar-se nele. O corpo une-se à ordem do público, que não pede que *imite*, mas que *descreva* “rio”. Ora, descrever não é imitar, descrever é usar a linguagem: em seu derradeiro espetáculo, o mímico leva ao extremo aquilo que não poderia ser de outra maneira: a união da carne ao verbo.

“A morte da carne foi prescrita pelo verbo”, coloca Jacques Gleyse (Id., p.65). A linguagem dita a morte à carne, a partir do momento em que se torna autônoma do corpo. É quando aquela se transforma em um sistema imortal que o corpo se torna matéria mortal. A carne coloca-se à disposição do verbo quando o mímico anuncia publicamente que começará a fazer performances por encomenda. Dali em diante o corpo está a serviço da linguagem.

O verbo organiza a carne, diz Gleyse, a linguagem constrói o corpo e o corpo constrói a linguagem (Id., p.3,10). E continua: “sem verbo encarnado não há humanidade” (Id., p.11). Quando o mímico se afoga, é unicamente em razão da consonância de suas performances com o que pede o público, é também o momento de morrer junto com ele todo o seu verbo encarnado. O mesmo ocorre no conto “Do You Love Me?”, no qual a carne é determinada pelo verbo. Pode-se dizer mesmo que o verbo encarnado *desmaterializa* juntamente com o corpo.

Blanchot coloca que o suicídio apresenta à vida a pergunta: “a vida é possível?”, porém indicando uma virada para: “o suicídio é possível?” (1987, p.99-100) Ao mesmo tempo, o suicida diz “não agirei mais” e faz da própria morte um ato, um ato de disposição dessa “senhora suprema” que é a morte (Id., p.87). Em “The Last Days of a

Famous Mime”, é na arte que pode ocorrer o suicídio. Por que afogar-se ao invés de somente se molhar? O único personagem do livro *The Fat Man in History* que se suicida é justamente um artista, aquele que utiliza a potência do seu corpo para acabar com a própria vida em nome de sua arte. Não permanece na pergunta “o suicídio é possível?”, mas atinge “o que é possível para este corpo?” para ser o criador do próprio não-ser (Id., p.100). É possível negar-se ao mundo num ato de afirmar-se nele e afirmar o presente, pois somente estando no mundo é que posso dele sair. Afinal, a morte só é uma possibilidade sob a condição mortal.

Para Blanchot, o suicídio é sempre uma aposta, nem por isso menos contraditório, e talvez jamais poderá deixar de sê-lo. A ambigüidade do suicídio está em tomar a morte que está à minha disposição, acreditando alcançar aquela morte que não domino. O suicídio do mímico elimina portanto seu futuro, elimina sua morte. Talvez o mímico desde sempre soubesse que iria se suicidar, já que, logo após explicar que a corda serve para amarrar pacotes maiores, explica que “[a] corda [...] é uma oração que estou sempre orando” (CAREY, 1993, p.131). Uma corda sempre oferece outras possibilidades além de amarrar pacotes.

Quando Gleyse afirma que a morte é ditada pelo verbo, tiramos por consequência que o verbo também dita o suicídio, a linguagem o nomeia. Em “The Last Days of a Famous Mime” a morte, outrora solicitada e descrita, não fez com que o mímico morresse, já que verdadeiramente, segundo Blanchot, não se pode querer morrer. Quem quer morrer perde essa vontade (BLANCHOT, 1987, p.102). O suicídio do mímico não afirma a sua morte, mas seu lugar no mundo, através da arte.

O artista está ligado à obra de arte da mesma forma que o homem está ligado à morte (Id., p.103) e, assim, “The Last Days of a Famous Mime” aproxima-se de “American Dreams” quando percebemos que ambos os contos levantam a questão da função da arte na sociedade, como observa Anthony Hassal (1998, p.24). Acredito que o mímico sabia desde o início que seu destino era morrer na própria arte, porque ele era capaz disso. Tanto a vida quando a obra desse artista terminam dentro da obra de arte, vida e obra que iniciam e findam na primeira e última palavras escritas respectivamente no conto, ainda que esta esteja escrita após o afogamento do mímico, que não existe fora do conto.

O artista em “The Last Days of a Famous Mime” é silêncio desde o início da história. Se a existência desse artista começa e acaba pontualmente junto ao conto, ela é silenciosa em contrapartida ao ruído do outro, o não-estrangeiro, o anfitrião. Aqui, aquele que recebe quem vem de fora e o silencia, não porque o mímico não produza sons, mas porque sua obra – e portanto sua vida – são pautadas no silêncio que reflete o exterior, o fora. Para que o herói possa sair do quarto, diz Blanchot a respeito de *Igitur*, é preciso que o quarto já esteja vazio do herói e que a fala jamais reingresse no silêncio (BLANCHOT, 1987, p.110). O rio ainda é o mímico, e até mesmo seu exílio, mas não sua falta, afinal, contém uma decisão.

A decisão de juntar a dificuldade da obra à dificuldade da morte, assim como a inabordabilidade de ambas (Ibid., p.110). “The Last Days of a Famous Mime” cria o mundo à parte que Blanchot nomeia “fora”, delimitado aqui pela própria escrita do conto. A arte ignora que existe um mundo para criar outro, no qual o personagem artista toma decisões, culminando com a “descrição de rio”, faz da morte a sua morte, inclui-se nela, aceitando-a como sua verdade particular e secreta, lá onde já não está mais somente em si mesmo, mas no próprio lado de fora.

Esclareçamos: a ambigüidade da morte a torna inevitável, embora inacessível. A dupla relação com a morte que é certa mas, também, inapreensível, “o que faz sentido, o não ser como poder de negar, a força do negativo, o fim a partir do qual o homem é a decisão de ser sem ser, é o risco que rejeita o ser, é história, é verdade, a morte como o extremo do poder, como a minha possibilidade mais própria” (Id., p.154). E a partir disso há luz na última performance do artista, é quando aparece o seu desaparecimento, gravado em vídeo para uma repetição potencialmente infinita de uma presença da ausência ali concretizada.

De um lado para outro a vida líquida se arrasta ou flui em episódios curtos, coloca Bauman, para quem vivemos num tempo em que tudo é líquido, e não menos curta é a vida do mímico, feita de momentos curtos, performances curtas, capítulos curtos do conto em que o terror também é simulacro. A arte de imitar o terror produz seus próprios consumidores, aqueles que lotam os espetáculos para se divertirem (no sentido de que o terror, principalmente nos dias atuais, serve quase como entretenimento

cômico das audiências), buscando um artista que, na imitação, cumpre o papel de lembrar os que se conservam realistas (BAUMAN, 2008, p.20).

Para Bauman, a principal característica do terror contemporâneo é sempre “estar embaixo”, utilizando o exemplo do *iceberg* no desastre do Titanic como metáfora para ilustrar aquilo que “fica esperando lá fora”, mas que não é o principal elemento a amedrontar. O que amedronta, diz o autor, é, por outro lado, tudo aquilo que se passa “aqui dentro”, não exatamente o *iceberg*, mas os trâmites que deixaram morrer os passageiros. O principal agente do terror, portanto, não mora no exterior do ser, mas em suas acomodações interiores. De outra forma, como funcionaria uma mímica do terror? Caso a platéia não estivesse imersa – e até mesmo viciada – nesse medo que reside dentro e suas várias faces, não viveria na iminência da catástrofe, da erupção do que está por baixo dessa “camada fina” representada pela metáfora das entranhas do transatlântico (Id., p.27).

Assim, o autor coloca que o “ver para crer” significa a um tempo: acredito *somente* no que vejo, e *em tudo* o que vejo. Fenômeno desencadeado pela proximidade da imagem com a “realidade”, ou seja, quando vemos imagens – em si mesmas, neste caso, imitações – nada parece haver entre tal imagem e aquilo a que chamamos “realidade”: o terror está ali quando assisto a uma performance de mímica. O que o terror mostra é a insegurança, o terror líquido que está implicado na insegurança pós-moderna, insegurança que advém justamente do excesso de segurança. Se este for o caso do mímico, é de se espantar que não o tenham mandado enjaular. Ainda mais quando o único crítico do único jornal da cidade escreve “Não consigo entender [...] a utilidade de invocar terror numa platéia.” (CAREY, 1993, p.132)

Embasado na crença da eficácia do terror, o mímico desenvolve sua arte formatada na imagem. O corpo torna-se tanto imagem quanto espetáculo de sementeira do terror, utilização da arma suprema do terrorismo (BAUMAN, 2008, p.140), e apenas nesse sentido o mímico pode ser considerado um terrorista. A falta de espaço entre a imagem e a “realidade” nas performances do conto é tão forte a ponto de fazer com que os expectadores saiam momentaneamente de seus lugares para conferir se o mundo lá fora continuava em ordem: “Como mergulhadores com tubos de respiração, eles apareciam nas portas do lado de fora do saguão do concerto com as faces vermelhas e

ficavam confusos ao encontrar o mundo como o haviam deixado.” (CAREY, 1993, p.131) Assim, o artista do terror ganha impulso em seu show.

É claro, na narração do conto, a platéia é adjetivada de despreparada para o terror trazido pelo mímico, contudo, ao mesmo tempo, essa mesma platéia é solo fértil para que a semente do terror seja espalhada. É nesse solo que, de um jeito ou de outro, o mímico consegue mostrar sua arte, efetivar suas performances e ganhar mais público a cada espetáculo, principalmente depois que o próprio público rejeita o show de mímica “do amor e do riso”. Longe de estar circunscrito numa lógica dualista – amor x ódio / amor x terror – o conto mostra como cada performance não é apenas pautada em uma das polaridades, mas é no show intitulado “Duas Horas de Arrependimento” que o mímico leva ao palco a intrincada relação das emoções humanas: do amor, passa ao arrependimento, então à solidão e, por fim, ao terror. O resultado é essa platéia que abocanha avidamente o terror final.

Para concluir, antes de retomar Don DeLillo, acho válido relembrar o conto “Um artista da fome”, escrito por Franz Kafka e publicado em 1922. Na história, o artista da fome, um jejuador, se vê abandonado pela multidão que outrora assistia à sua arte com empolgação e interesse. Longe das atrações principais do lugar onde trabalha, o artista da fome definha aos poucos, diminui de tamanho e acaba morrendo, minúsculo, junto às palhas que forravam sua jaula abandonada pelos expectadores. Esse é um artista do corpo que faz, como o mímico em “The Last Days of a Famous Mime”, uma arte que choca quem assiste. Autor de um suicídio sem dúvida muito mais lento do que o mímico do terror, porém também encontra nessa atitude a única saída possível. “Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada” são suas últimas palavras.

Finalizando, gostaria agora de retomar o trecho do romance *A artista do corpo*, em que a artista reflete sobre a morte, recusando-se a aceitar quaisquer limites do próprio sofrimento. A morte de uma pessoa amada desencadeia na personagem uma série de reflexões e movimentos, idéias e sensações relacionadas ao tempo e ao sofrimento humano. “Por que não afundar na coisa?”, pergunta-se já no final do romance, e aconselha a si mesma: “Que a morte derrube você. Conceda à morte o domínio.” (DELILLO, 2001, p.114) Relacionando a morte não somente ao amor, mas também ao próprio corpo que é seu trabalho, a artista não morre, como o mímico em “The Last Days of a Famous Mime”, porém entende que é possível fazê-lo e para isso é

preciso “afundar na coisa” ou afogar-se no rio. A morte, esse “fim horrendo”, é uma possibilidade para além dos “limites da crença” (Id., p.120). Não necessário, nem mesmo esperado, porém aceitável. “Afunda mais, pensou ela. Deixa a coisa derrubar você. Vai até onde ela te levar.” (Id.,p.114)

4.2

A ação do tempo em “American dreams”

Um sentimento de infinita pena, não por si mesmo, mas pela imagem pintada de si mesmo, abateu-se sobre ele. Ela já havia se alterado e se alteraria ainda mais. Seu dourado ficaria cinza. Suas rosas vermelhas e brancas morreriam. Para cada pecado que cometesse, uma mancha apareceria para arruinar sua beleza.

Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray*

Mas como pode uma muralha proteger, se não é uma estrutura contínua?

Kafka em *A Grande Muralha da China*

“Nós a tínhamos tratado mal, como uma puta.” Assim, acusando os meninos de haverem destrutado a pequena cidade onde moram, o pai do narrador de “American Dreams” confere à cidade um corpo (CAREY, 1993, p.148). Como se houvessem depilado a puta, ou arrancado seus cabelos, os meninos eram acusados juntamente com os outros cidadãos de haverem “cortado as árvores gigantes e que davam sombra da rua principal” e, como se a puta houvesse um dia sido pura, ou antes, inteira, os cidadãos eram acusados de haverem abusado de seu corpo, deixando “grandes buracos ao redor de todo o campo, dos quais [tiraram] carvão marrom” tendo oferecido nada em troca (Ibid., p.148).

Os sonhos americanos do título do conto são sonhos com a cidade grande, riqueza, casas e carros modernos. Os “American Dreams” acompanharam o crescimento dos meninos da cidade, que andavam de bicicleta e viviam sua vida pacata na cidadezinha onde morava o Sr. Gleason. Personagem que, ao se aposentar, começou a

movimentar a cidade inteira em torno de seu último projeto: a construção de um muro ao redor de sua casa, num terreno não muito afastado do centro da cidade. Sr. Gleason contratou alguns trabalhadores chineses para erguerem o muro, que se tornou o local mais curioso da cidade, e todos desejavam saber o porquê daquela “coisa inexplicável” (Ibid., p.150).

O pai do narrador, trabalhando em seu posto de gasolina, vez ou outra era questionado por algum cliente estrangeiro sobre aquela construção: “‘Uma casa?’ [...] ‘Em cima da colina?’ ‘Não’ [...] ‘Um tipo chamado Gleason está construindo um muro’” e à pergunta do estrangeiro sobre a razão, o homem respondia “Diabos, se eu soubesse” (Ibid., p.150). O Sr. Gleason não morava na colina, tinha uma casa na cidade, porém havia comprado aquele terreno logo que se aposentou e lá os chineses construíam o muro, e para lá também ia a sua esposa carregando gesso, latas de tinta e compostos à prova d’água para o marido enfiado atrás dos muros.

Durante os 5 anos seguintes, o Sr. Gleason não falou com ninguém da cidade e pouco saiu de dentro de sua construção até o dia de sua morte. Imediatamente após o funeral, a Sra. Gleason tratou de chamar os chineses novamente para derrubar a parede. A população se mobilizou para assistir à curiosa destruição daquelas paredes, cuja existência parecia tão sem sentido e ao mesmo tempo completamente envolta em mistério que “não foi antes de porem abaixo uma grande parcela da parede de frente à cidade que [eles] se deram conta de que *realmente* havia algo ali” (Ibid., p.152, grifo meu).

Em algumas ocasiões, quando o Sr. Gleason estava vivo e havia ainda alguma curiosidade quanto à parede – que já estava pronta –, os meninos da cidade (junto com o narrador) pedalavam suas bicicletas até o lugar e, como muitos outros cidadãos, “caminhavam ao redor das quatro paredes, que eram tão interessantes quanto quaisquer outras paredes de tijolos.” Alguns encontraram uma brecha naquilo que parecia completamente fechado: havia um portão de madeira que continha fendas. Porém, tudo o que podia ser visto daquela fenda, usada como espécie de olho mágico invertido, era outra parede, obviamente “construída para esse propósito especial” (Ibid., p.150), o de impedir a visão do que havia dentro. Como na parábola encontrada por K. em *O Processo*, de Kafka, em que entre um homem do campo e a lei, estão muitas portas com muitos porteiros. Se pensarmos a lei como a verdade, e podemos pensar também no

segredo do Sr. Gleason como a verdade escondida por ele, encontramos atrás do portão outro portão ainda, e quem sabe inúmeros portões a separar o segredo desses “homens do campo” que em “American Dreams” são os meninos.

Ao tentar descobrir o que há por trás da parede, dessa pele construída para proteger um interior, os personagens fazem a tentativa de passar pelas fendas do portão, os únicos poros possíveis de serem atravessados e que, no entanto, revelam nada além de outra parede dentro do muro (como as cascas da “cebola infinita” que caracteriza a narrativa ficcional de Carey, segundo Teresa Dovey). O portão, sendo de madeira e, portanto, diferente da própria parede que é de tijolos e concreto, oferece as brechas, os buracos de fuga, atuando como coisa viva, com fendas que são seus poros, característica daquilo que não é completamente fechado (supondo que se possa dizer que alguma coisa seja completamente fechada).

Esses poros oferecem passagem não do corpo inteiro, mas de uma de suas partes: o olhar. Como observado no conto “Do You Love Me?”, o olhar pode construir ou apagar realidade, ele tem esse poder. Em “American Dreams”, o uso do olhar possibilitado pela fenda no portão mostra sua função não no olhar *para*, mas no olhar *através*. Ao passar pela fenda, o olhar não consegue levar consigo o corpo orgânico em sua totalidade, mas é capaz de levar junto o “estar” desse corpo: olhando através, posso “estar lá” onde olho, junto-me à coisa que observo, como revela Merleau-Ponty (2004, p.16). Contudo, há outra parede, posta na intenção de tapar a brecha: encontrar a fenda ainda não foi o suficiente. Somente quando essa pele é rasgada – a parede cai –, o olhar pode chegar ao outro lado, a pele como que explode após anos do sufocamento causado pela falta de poros para respirar. E então as suspeitas são comprovadas, “*realmente* havia algo ali” (CAREY, 1993, p.152, grifo meu). Com a pele rasgada, o segredo é exposto, além das fronteiras há algo. Fronteiras construídas para proteger do olhar do outro, para proteger do estrangeiro.

Ao primeiro olhar, o narrador descreve seu alívio ao ver o que as paredes escondiam.

E entre nós e a Sra. Gleason estava a coisa mais incrivelmente bonita que eu jamais havia visto em minha vida. Por um momento eu não a reconheci. Fiquei em pé, de boca aberta, e respirei a beleza surpreendente daquilo. Então me dei conta de que era a nossa cidade.

Os prédios tinham 60 centímetros²¹ e eram um tanto toscos, mas muito corretos. Eu vi o Sr. Dyer cutucar meu pai e sussurrar que Gleason captou o “U” apagado na placa “AÇOUGUEIRO”²² em seu estabelecimento.

Acho que naquele momento todos foram tomados por um sentimento de simples alegria. (Ibid., p.153)

No momento da descoberta, todos ficaram fascinados e, talvez pensando no amor que Gleason tinha pela cidade para refazê-la inteira de gesso, não imaginaram o que viria logo a seguir. “Não apenas o Sr. Gleason tinha construído as casas e as lojas da nossa cidade, como também a havia povoado.” (Ibid., p.152) As pessoas em miniatura na pequena cidade mostravam a captura de um momento, tanto na rua quanto dentro das casas e prédios, dos quais era possível levantar o telhado para ver o interior. As pessoas muitas vezes haviam sido pegas em situações que não gostariam de tornar públicas como, por exemplo, a Sra. Cavanagh, que estava na cama com um jovem garoto chamado Craigie Evans.

Assim, o desconforto pairou sobre as cabeças de todos os presentes, na incerteza de se deveriam continuar olhando a maquete ou não e na estranha experiência de verem-se submetidos à produção artística, em vista da precisão perturbadora daquela descrição da cidade (HASSAL, 1998, p.23). Antes que a Sra. Gleason destruísse a obra do marido, por solicitação da maioria dos cidadãos, a maquete foi descoberta pela mídia e declarada obra de arte. Numa reunião com os habitantes da cidade, os jornalistas deixaram claro que seria uma “valiosa atração turística” (CAREY, 1993, p.155), dizendo que todo o conteúdo impróprio já havia sido removido (referindo-se à réplica da Sra. Cavanagh e outras mais na mesma situação), prometendo muitos turistas para visitá-la, os negócios da cidade iriam melhorar, haveria mais empregos, todos poderiam comprar carros e finalmente os “American Dreams” se tornariam realidade.

Durante os seis meses seguintes, tudo o que os habitantes fizeram foi esperar pelos estrangeiros. Uma espera curta, mas que “pareceu uma eternidade” (Ibid., p.156). O que acontece hoje na cidade é que os estrangeiros chegam em carros, ônibus, trens e pequenos aviões, dirigem-se à obra de arte do Sr. Gleason, pagam 5 dólares para entrar e ficam impressionados com a maquete. Todos podem olhar para a cidade por um dos seis telescópios disponíveis, para comparar os tamanhos do original e da réplica, o

²¹ No original, “The buildings were two feet high”, tradução de minha responsabilidade.

²² No original, “Butcher”.

açougue do Sr. Dyer, a escola, o posto de gasolina, tudo está ali replicado. As pessoas são a maior atração. Os turistas podem descer até a cidade e procurar as pessoas originais, pedir que fiquem na posição em que está a réplica correspondente para que possam tirar fotos.

No entanto, as coisas acabaram por ser diferentes do prometido pelo ministro de turismo.

Para dizer a verdade, a maioria de nós está de saco cheio do jogo. Eles chegam procurando por meu pai e pedem a ele que olhe para as engrenagens da bicicleta de Dyer. Olho meu pai atravessar a rua devagar, cabisbaixo. [...] Ele se ajoelha na calçada na frente da bicicleta de Dyer. Eles ficam em pé ao redor dele. Frequentemente eles lembram o modelo incorretamente e tentam fazer meu pai posar da maneira errada. (Ibid., p.156)

E quando se dirigem ao narrador, exclamam: “Mas este não é o garoto”, ao que seu amigo Phonsey responde “Sim [...] é ele sim” e faz com que mostre seu certificado, para provar que é o mesmo menino da réplica. (Ibid., p.157)

4.2.1

Alteridade x Instantaneidade: estrangeiros no próprio corpo

Woodcock analisa o conto “American Dreams” como uma narrativa que aponta e acusa a dependência australiana em relação aos Estados Unidos. Uma análise pós-colonial que mostra a exploração turística, o maravilhamento econômico e a dependência cultural que aponta o conto como questionamento sobre a possibilidade de alcançar autonomia numa situação de dominação (WOODCOCK, 2003, p.22). Segundo Woodcock, é uma história que inicia em tom realista e mais tarde revela seu caráter fantástico (Ibid., p.18). Sua análise passa pela discussão sobre se o senhor Gleason sabia ou não o que aconteceria quando a maquete da cidade fosse descoberta, baseando-se na fala do pai do narrador, quando diz que “um dia a prova de minha teoria será descoberta. Certamente existem alguns papéis pessoais, e eu acredito firmemente que esses papéis mostram que Gleason sabia exatamente o que aconteceria” (CAREY, 1993, p.153). Ouso dizer que os papéis procurados por ele em Gleason são os mesmos que asseguram os personagens em “Do You Love Me?” da existência de uma realidade palpável. São seus mapas, nos quais o pai do narrador em “American Dreams” tanto

confia quando anota seus planos e esquemas de invenções em cada minúsculo pedaço de papel que encontra.

Entretanto, direciono aqui meu foco de análise para outro lado. O que faz o Sr. Gleason em “American Dreams” é tornar o mundo um objeto, fazê-lo tornar-se outro e trazer à tona a alteridade, como explica Baudrillard acerca da arte da fotografia (BAUDRILLARD, 1997, p.38). Diz o filósofo que a fotografia, irreversível e irreparável, tem algo de fatal vindo da instantaneidade da tomada de vista (Ibid., p.37). Pensando assim, podemos em uma primeira análise acusar o Sr. Gleason de, em certo grau, “matar” os personagens, por utilizar e exacerbar esse caráter fatal da instantaneidade do olhar, talvez como o comentário de Barthes ao dizer que o que encara na foto é a morte, por haver se tornado o “Todo-Imagem”, parte de um fichário, carregada de luto (BARTHES, 1984, p.28-30). Imobilizando os habitantes da cidade, na captura de um momento.

O corpo humano como um lugar de encenação é aquilo que marca a alteridade sempre em movimento, a transformação constante de um corpo que se renova a cada minuto, dia, mês, trocando as células da pele, mas também ganhando nela rugas, cicatrizando feridas e aderindo às marcas deixadas por elas, pelo tempo. Da longa encenação do corpo, Gleason capta um instantâneo, momento irreversível cristalizado na réplica de gesso. Ali está efetivada a descontinuidade imposta pelo mundo, pelo ser humano. “A sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade burguesa, seus espelhos, nós temos nossas imagens.” (BAUDRILLARD, 1997, p.30)

Captando o instantâneo da alteridade, a réplica permite o olhar do corpo que outrora não olhava a si mesmo, conferindo-lhe humanidade. Falando do olhar que junta o corpo à coisa, Merleau-Ponty destaca: “Se nossos olhos fossem feitos de tal modo que nenhuma parte de nosso corpo se expusesse ao nosso olhar, [...] esse corpo não se refletiria, não se sentiria, [...] não seria inteiramente carne, tampouco seria o corpo de um homem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17). “O homem é o espelho para o homem,” coloca ainda (Ibid., p.23), um espelho metafórico que torna as coisas espetáculo, no sentido de transformá-las em outro, como a fotografia.

A imagem, esse “veículo eficaz” (VIRILIO, 1993, p.29), mostra aos personagens do conto não a beleza do espetáculo de seus corpos, mas a tragédia de uma estagnação. A relação da imagem com o sonho aqui é efetivamente a de um

descompasso, ou reversão. Os “American Dreams” se realizam com a chegada dos turistas (em sua maioria, americanos) que fazem o movimento de um puxão para trás, exigindo que a pessoa se assemelhe à sua réplica e não o contrário. Se a réplica significa a captura de um momento e a transformação da própria imagem em outro, os turistas – estrangeiros que também representam o outro - ressignificam essa captura, no sentido de afirmarem que os capturados são os habitantes da cidade. E o são pelo olhar do Sr. Gleason e mais tarde pelo olhar do estrangeiro, mas principalmente – e aí a captura se aproxima de uma armadilha – pela ação do tempo no corpo, pela inscrição desse tempo na carne.

Porém a linha dura do tempo que marca o corpo é atravessada por linhas maleáveis e flexíveis, linhas produzidas pela alteridade. Não apenas as marcas são irreversíveis, mas também unem o sonho ao aqui e ao agora, mostrando que todo sonho, desde o mais prazeroso até o mais angustiante, é revestido por possibilidades, por linhas de fuga. Ora, se o estrangeiro afirma que eu não sou eu: “Mas este não é o garoto” (CAREY, 1993, p.157), e desacredita de meu certificado, isso não faz com que eu me descole de mim, afinal, a afirmação de que “eu não sou eu” na verdade refere-se à minha réplica – embora esse estrangeiro acredite no contrário – e não a meu corpo. Isso é o que os turistas não conseguem ver, por estarem presos na linha dura da exigência da convergência entre as imagens.

Diferentemente da história de Dorian Gray, na qual Oscar Wilde desenvolve a narrativa sobre um jovem que vê a pintura da própria imagem degradando enquanto a beleza de seu corpo misteriosamente se torna mais viva com o passar do tempo, os personagens em “American Dreams” vêem sua imagem cada vez mais viva paralelamente à deterioração do corpo orgânico. Ao passo que é inegável a passagem do tempo no corpo, marcada pela irreversibilidade tanto no instantâneo das miniaturas, quanto pelo rastro da flecha do tempo²³ no corpo dos personagens replicados, as próprias réplicas, imutáveis e fixas, passam a ser a referência para a comparação entre o indivíduo e a sua imagem moldada em gesso. Já que o momento captado por Gleason é irre recuperável por ser superado, engolido por essa flecha do tempo, restando a miniatura de gesso para retratá-lo. Uma réplica que, mais evidentemente nos mais jovens, mas em

²³ De acordo com Ilya Prigogine, a flecha do tempo é necessária para ilustrar e explicar os processos irreversíveis, propriedades fundamentais daquilo que chama de “natureza”. Para mais, ver PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

todos os personagens cujas miniaturas permaneceram na maquete, cada vez mais se descola do “original”.

A distinção entre original e cópia, em “American Dreams” e em *O retrato de Dorian Gray*, é efetivada através da imagem. Nesta última obra, todas as marcas que evidenciam o tempo decorrido são relegadas à pintura, que se torna como que um reservatório de rastros ou um meio de higienização do corpo. Em “American Dreams” a réplica em miniatura serve também para este propósito, o do não esquecimento, ou de conservação daquilo que passou. Todavia, ocorre não apenas uma troca do lugar das evidências, mas principalmente uma inversão dos pontos de vista, porém com o mesmo chão, o de que a imagem tanto acusa quanto captura, ou pretende capturar. O que os turistas são incapazes de aceitar é a margem de inexatidão ou incerteza decorrente da manipulação da imagem, quer seja, que corpo e réplica não são o mesmo.

“A fotografia é [...] um rastro do que foi” (BRAIDOTTI, 2000, p.22), isto é, a transformação do momento em arte, imagem plástica, é uma maneira de cristalizar uma parcela do tempo ou apreender a evidência material daquilo que já não é mais. Rosi Braidotti fala do congelamento e da suspensão do tempo, que curto-circuita o futuro, que também pode ser lida no congelamento de óvulos e espermatozóides, na própria suspensão criônica já mencionada. Afinal, vida e morte para Braidotti estão fortemente conectadas quando a técnica entra em jogo (Ibid., p.89). A produção da imagem, seja em fotografias Polaroid, como atesta o mímico em “The Last Days of a Famous Mime”, ou nas réplicas dos corpos em miniatura, presentes na obra de arte do Sr. Gleason, nessa perspectiva também congela o tempo. Um congelamento característico dos tempos modernos, que no pós-moderno torna-se ainda mais presente, instável e incerto, fina película de gelo, já que, como a própria Braidotti lembra, a fotografia não é uma “realidade” mas uma ficção (Ibid., p.22).

O Sr. Gleason constrói essa ficção e com ela mostra o caráter descongelado do corpo vivo, histórico e social. Enquanto o tempo passa deixando suas marcas, nenhum rastro é deixado nas réplicas. O comportamento, tanto de Gleason quando dos turistas que trazem seu olhar estrangeiro, coloca em questão essa ênfase contemporânea dada à imagem, uma espécie de confiança creditada ao que é exigido da imagem como “veracidade” e que inversamente acaba sendo exigida do corpo vivo como essa “superfície visual”, para utilizar uma expressão da autora. Entretanto, o corpo vivo não

fixa o tempo como pretensamente o faz a imagem. Ele se transforma constantemente, como sujeito corporificado nômade, da maneira como explica Braidotti. Mudança constante que não ocorre na fotografia ou réplica. Embora tão manipulável quanto o corpo, a imagem carrega em si uma fixidez própria da coisa não viva, não orgânica (“orgânica” à maneira de tudo aquilo que dotamos de vida).

O triunfo do simulacro aparece quando as réplicas tornam-se mais do que meras cópias e dão vazão à potência de simulacro que carregam. São imagens, sim, porém, no momento em que percebemos que o observador não está mais simplesmente a ver uma cópia, mas passa a compor uma “estrutura” de simulacro das réplicas, fazendo parte delas, então aparece a reversão do platonismo proposta por Deleuze (2006d). Aquilo que é colocado visualmente aos olhos do público em forma não viva, e inclui o ponto de vista do observador para seu estatuto de simulacro, ocorre em dois momentos do conto. Num primeiro momento quando a pele formatada em muro cai, ou é rasgada, revelando a réplica da cidade, a “cidade modelo” aos olhos dos habitantes. Quando o narrador enxerga a primeira pessoa miniaturizada na maquete - o Sr. Dyer-, a imagem se faz intensa e sua presença se mostra quase ameaçadora no lugar:

E lá estava ele, parado em pé na frente de sua loja em seu avental. Quando me abaixei para examinar a pequena figura, fiquei atordoado pelo olhar em seu rosto. O modelo era grosseiro, a pintura era feita de qualquer jeito e o rosto um pouco branco demais, mas a expressão era absolutamente perfeita: aqueles lábios franzidos, zombeteiros e a sobrancelhas levantadas alto. Era o Sr. Dyer e ninguém mais na Terra. (CAREY, 1993, p.153)

Era o Sr. Dyer, presente através de sua imagem.

E, mais tarde, no segundo momento, quando os estrangeiros exigem que ela seja mais “real” do que o dado visual presente, rejeitando a mobilidade da encenação do corpo plástico, maleável, que também é uma imagem, porém em constante transformação. Quando os americanos insistem em dizer que o narrador não é o menino da sua réplica na maquete da cidade, dizendo “é um garoto diferente” (Ibid., p.157), é a imagem que prevalece sobre a pessoa que ela replica. E assim, ele narra:

Fico parado em pé carrancudamente e tento parecer entretido como parecia outrora. Gleason me viu divertido, mas não consigo mais lembrar como foi. Eu estava olhando para Brian Sparrow. Mas Brian também está cansado. Ele acha difícil fazer suas palhaçadas e para os americanos o seu pequeno ato não é engraçado. *Eles preferem a miniatura.* (CAREY, 1993, p.157, grifo meu)

Há ainda, entre os dois momentos elaborados acima, um terceiro. É quando os jornais mostram a obra de Gleason ao lado dos habitantes da cidade, visando a atrair turistas. Após tirarem fotografias das pessoas e da maquete, tomarem suas notas, os repórteres voltam para sua cidade de origem. O narrador conta que os moradores da cidade estavam “espalhados por todos os jornais. As fotografias das pessoas em miniatura lado a lado com as fotografias das pessoas reais. E nossos nomes e idades e o que fazíamos estavam impressos ali, em preto e branco” (Ibid., p.156).

O advento da fotografia, de acordo com Yves Michaud, traz consigo uma reviravolta na significação da captura da imagem: permite que a pose seja mais “natural” - no sentido de espontânea, pode captar o instante, o movimento, apreender o fugidio (MICHAUD, 2008, p.541-542). Com a fotografia, coloca o autor, a figura passa a ser fragmentada e sua identidade colocada em questão, justamente porque essa identidade era dado fixo. No conto “American Dreams”, ocorre a fragmentação dos personagens a partir do momento em que as figuras saem de dentro do muro, seguindo-se até o final do conto. É, na verdade, não sua primeira ocorrência, mas a evidenciação de uma fragmentação que está sempre presente nos corpos, que são construídos, feitos do encontro entre o histórico, o cultural e o biológico, fatores físicos, simbólicos e sociológicos, como atestado acima por Rosi Braidotti, já que os personagens não são inteiros ou totais desde o início do conto.

Sobre os aparelhos que registram a existência desses corpos, atestando a presença de sua imagem – máquinas fotográficas, câmeras de vídeos –, Michaud explica que são aparelhos que possibilitam a visão de novos ângulos e aspectos do corpo. Afirma que “[s]ão olhos a mais para verem e se verem. [...] o que vê e o visto estão constantemente em espelho e não há quase nada que aconteça que não tenha logo a sua imagem.” (Ibid., p.546). São as funções das réplicas e também das câmeras fotográficas dos jornalistas e dos estrangeiros no conto, que colocam em xeque a certeza da identidade, trazendo à tona, principalmente ao final da narrativa, as transformações e sobreposições que constroem o corpo.

As réplicas transformam a relação do corpo consigo mesmo e com suas imagens, exibindo o que era escondido, como a Sra. Cavanagh com o jovem Graigie Evans, colocando o corpo a nu, no sentido de desprotegido. São imagens que forçam, seja por sua simples existência, seja pela exigência dos estrangeiros de que cada uma das

“pessoas reais” fosse igual à sua réplica, um desejo de ver a réplica da réplica. Ou ainda, a ânsia pela certeza de que a fotografia, a réplica e o corpo vivo sejam o mesmo, uma ânsia que não permanece apenas nos estrangeiros, mas explode atirando estilhaços nos próprios habitantes da cidade, fazendo com que por algum motivo eles continuem imitando suas réplicas, num ato que não deixa de ser uma *performance*, porém, ao contrário de “The Last Days of a Famous Mime”, assombrosamente mecanizada.

É assim que o narrador, no último parágrafo, expõe algo como uma confissão, levando a crer que, no final das contas, os “American Dreams” alimentados pelos cidadãos agora transformados em atração turística, talvez devessem ter permanecido no plano onírico.

Os americanos pagam um dólar pelo direito de tirar nossa fotografia. Depois de pago o dinheiro, eles se preocupam em serem enganados. Passam seu tempo ficando desapontados e eu passo o meu tempo me sentindo culpado por tê-los decepcionado de alguma maneira ficando mais velho e mais triste. (CAREY, 1993, p. 157)

Percebo aqui aquilo que Benjamin fala sobre a aura da obra de arte, perdida com a chegada das cópias. Uma desvalorização do aqui e do agora quando “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (2004, P.168). Em “American Dreams”, as pessoas que foram o aqui e agora são forçadas a sê-lo continuamente, num retorno artificial ao presente agora inexistente, enquanto suas réplicas estão mais próximas do público e têm ali seu valor. Com essa reprodutibilidade, a arte se emancipa do seu uso ritual, diz Benjamin, e passam à exposição, chegando mais perto do público (Ibid., p.71;73). O original é então negado como centro da arte (Ibid., p.180).

Ora, a obra teatral é, de todas, a que mais sofre com a reprodutibilidade, já que, dependente da atuação sempre originária do ator, é quase que totalmente fundada no original e este ruiu com a reprodutibilidade (Ibid., p.180-181). Em “American Dreams” essa crise é sentida pelos cidadãos que são solicitados a “atuar reproduzindo”, porém, incapazes de tal, por conta dessa atuação sempre nova. Como atuar originariamente quando se é necessário imitar a própria cópia?

A mecanização do corpo no século XX, de acordo com Michaud, organiza as representações do corpo, primeiro na produção de conhecimento e, então, quando são tomadas pela arte: “até se tornar a obsessão mais lancinante nos últimos anos do século.” (MICHAUD, 2008, p.547) A arte desse século faz do corpo um “potencial de

produção” (Ibid., p.558), donde o Sr. Gleason arranca essa potência para mostrar que o corpo, além manipulável em sua condição carnal, é também arte.

4.2.2

O invólucro do segredo: a função das peles no conto

“Quando eu era um garoto, freqüentemente roubei maçãs das árvores da sua casa [...] ele freqüentemente me enxergava. Não, isso não é correto. Devo dizer que eu freqüentemente sentia que ele me enxergava.” O narrador do conto conta sobre como quando criança se sentia vigiado pelo Sr. Gleason “Sentia-o espiando através das cortinas de sua casa” (CAREY, 1993, p.147). Essa sensação de estar sendo visto, no conto, vai além de um “ar” de vigilância ou espionagem: é a presença do segredo que paira desde o início da história. Contudo, não apenas um mistério, “o que existe por trás do muro na casa do Sr. Gleason?”; “Será que o Sr. Gleason estava me observando, ou esse olhar estava presente somente em mim?”: há certamente um império lá dentro, protegido pelas muralhas construídas pelos chineses e defendido pela imobilidade permeável das fronteiras.

Segundo Deleuze, o segredo concerne ao conteúdo, ao tamanho desse conteúdo e ao seu envoltório ou caixa. O segredo como conteúdo não é apenas a dualidade segredo x descoberta, mas é direcionado a uma percepção do segredo (DELEUZE, 2007, p.81-82), que faz vazar: “algo deve transpirar da caixa, algo será percebido através da caixa entreaberta” (Ibid., p.82). O conteúdo numa caixa é segredo desde o momento em que pode vazar passando pela abertura da mesma. Aí existe um devir, existe um segredo “grande demais”, de acordo com Deleuze.

A caixa entreaberta, a pele capaz de expelir e absorver, o muro de madeira com fendas na parede do Sr. Gleason. O segredo pressupõe seu vazamento. Como caixa que guarda o segredo, a parede construída ao redor da casa onde o Sr. Gleason fabrica sua maquete funciona como uma pele: envolve o íntimo do corpo, ou dos pequeninos corpos de gesso, protege aquilo que está dentro da fronteira. Além do limite há algo, a fronteira que foi construída guarda um segredo. Com a morte do Sr. Gleason, a fronteira é dissolvida, a pele é rasgada e o segredo, revelado. Os habitantes da cidade apressam-se

em descobrir o que havia por trás do muro e, julgando terem alcançado o interior, respiram aliviados e um tanto contentes com a descoberta.

Contudo, o segredo continha outro segredo: dentro das casas, por baixo dos telhados, era possível ver o íntimo dos moradores, aquilo que os próprios cidadãos acreditavam estar salvando do olhar dos outros. O Sr. Gleason, porém, encontrou uma maneira de enxergar pela abertura da caixa e, mais tarde, reconstruí-la na finalidade de expô-la à cidade. Existe aqui uma espécie de arquitetura do segredo que envolve sua cartografia, ou mesmo um comportamento nômade desse segredo, no qual ele atravessa a fresta da caixa, passa pelo olhar do arquiteto, pula para trás da parede (entrando assim em outra caixa), instala-se dentro da cidade refeita e escapa novamente com a abertura oficial de suas portas, na derrubada dos muros.

Em tal arquitetura, o Sr. Gleason é o olhar do arquiteto, que possibilita ao segredo deslocar-se em movimentos transpirantes. Em termos de comportamento nômade, pensando nessa cartografia, o segredo caminha desenhando seu próprio mapa, não fora, mas por trás das linhas do conto, sendo aquelas estruturas que constroem a narração, o corpo do próprio texto. Embora trilhando todo esse caminho, o segredo jamais deixa totalmente a caixa. Após os moradores estarem cientes daquilo que havia por baixo dos pequenos telhados na maquete, é novamente escondido dos olhos dos estrangeiros que visitam a cidade.

O segredo, aqui, também configura uma arte do presente. Quando o Sr. Gleason congela o momento, cristalizando o olhar e o olhado, pretende eternizar aquele segredo (a maquete), que até o momento da derrubada das paredes da caixa é uma realidade suspensa, uma visão desejada, a certeza do que está lá. Ao final, quando os estrangeiros exigem que os habitantes imitem a sua cópia, o presente torna-se um lugar constantemente revisitado, não como “agora”, mas como um estado de presente trazido à superfície, numa ruptura da temporalidade que encontra sua parte concreta no corpo. Ainda que a imagem, neste caso, possa configurar uma espécie de prisão e embora as réplicas e o olhar do outro pretendam atingir uma estagnação, o corpo não o permite, já que ele continua a envelhecer e se transformar ao longo do tempo e da existência. Existe a prisão, mas o corpo constantemente escapa, mesmo que numa escapada forçada pela própria ação do tempo.

Podemos pensar o segredo, no conto, como o íntimo do corpo. Íntimo que, quando engloba o privado, faz com que este perca suas fronteiras, o que ocorre no final do século XX, de acordo com Michaud (2008, p.557). Cai então o muro outrora envolvendo a casa do Sr. Gleason, como uma película a proteger a intimidade das pequenas réplicas em desenvolvimento como embriões evoluindo *in vitro*. “É tudo ou nada: [o íntimo] se esconde ou se exhibe” (Ibid., p.557), e quando se exhibe torna-se um espetáculo frente à onipresença e onipotência da visão, ou do “aparelho de visão” que parecem não deixar mais nada permanecer escondido, nem mesmo o sonho.

A visão do realizador da obra é dotada desses traços de onipotência e onipresença, tanto quanto a visão do público - os moradores da cidade e, posteriormente, os turistas. De que outra maneira o espetáculo poderia ser concebido, o íntimo ser revelado e as imagens dos corpos serem capazes de atropelar seus “originais”? Onipresença e onipotência características do sonho e da fantasia, lugares ocupados pela fotografia com os dispositivos e artifícios, encontrados, segundo Michaud, a partir dos anos 20, com a beleza surrealista colocada em evidência. O ambiente onírico comporta os “American Dreams”, que, para carregarem e situarem a visão do próprio corpo ao lado da fantasia no final do conto, não precisariam ser necessariamente *American*, desde que fossem *Dreams*.

No conto “Do You Love Me?” os corpos desaparecem, desmaterializando-se. Ao contrário, em “American Dreams”, temos a duplicação do corpo. Nem mesmo o “original” desaparece, no sentido dado ao simulacro por Jean Baudrillard, nem a reprodução é indefinida (a cópia da cópia da cópia). Se o corpo não desaparece em “American Dreams”, ao contrário: é duplicado, poderíamos dizer que todos os cidadãos cuja réplica permanece na maquete sentem-se de algum modo suspensos no tempo. O comentário final do narrador é mais o desabafo de alguém com a sensação de estar violando a ordem temporal do que propriamente a fala de alguém desapontado com a transformação do próprio corpo em imagem ou produto.

4.3

“The Fat Man in History”: Da obesidade à antropofagia

“Sem Fantoni, todos iriam quase passar fome” (CAREY, 1993, p. 13). É assim que vivem seis homens gordos dividindo a mesma casa: daquilo que podem roubar. A história se passa numa época em que “ser gordo é ser opressor, ganancioso” (Ibid., p. 10). Alexander Finch inicia o conto roubando lençóis e ostras defumadas. Sendo que os lençóis precisam ficar escondidos para que Fantoni não os veja e acuse Finch de “roubar luxo ao invés de comida” (Ibid., p. 14).

Fantoni é o líder do grupo “Homens Gordos Contra a Revolução”, bem como o “líder” do grupo de homens na casa. Moram ali, ainda, Glino, May, Milligan e o homem-que-não-conta-seu-nome, que nunca revelou seu nome a nenhum dos outros. É como se os outros moradores ali fossem “um exército contratado, brigando pela causa de Fantoni” (Ibid., p. 14), causa esta que não é explicitada no conto - a especificação não vai além de “ensinar aos macaquinhos uma lição” (Ibid., p. 13) -, mas as ações que a envolvem ficam em torno de explodir a estátua 16 de Outubro e outros lugares. E para isso Fantoni precisa da dinamite que não é capaz de roubar.

Florence Nightingale²⁴ é a moça que visita a casa para cobrar o aluguel. É seu trabalho. Ela é amiga dos seis homens que moram ali, sendo também amante de alguns, como indica a história. Na trama de desconfiança que ocorre dentro da casa, ninguém sabe ao certo, até o final do conto, com quem Florence se relaciona, embora visite secretamente Finch, o que é revelado somente ao leitor. Uma série de acordos não verbais parece perpassar o conto: as visitas de Florence a Finch; os transeuntes na rua que não trombam com Finch; os adjetivos que aos poucos se tornam sinônimo de “gordo”; a idéia do que “eles” – a sociedade – esperam dos gordos.

Numa dessas visitas de trabalho, Florence e os homens gordos fazem uma pequena reunião com cerveja, música e dança. Todos são apaixonados por Florence e ela dança com todos eles na cozinha da casa. No final dessa visita, quando todos pagam o aluguel, Finch confessa não ter o dinheiro no momento. Ao deixar a casa, Florence deixa cair um envelope, endereçado a Finch, no qual se lê:

Prezado Sr. Finch, o departamento lamenta informar que o senhor está com o aluguel atrasado. Se o assunto não for solucionado dentro dos

²⁴ Apenas a título de curiosidade, este é o nome de alguém que existiu no século 19: “Florence Nightingale é [...] lembrada por seu trabalho como enfermeira durante a guerra da Criméia e de suas contribuições para a melhoria das condições sanitárias dos hospitais militares de campo.” Para mais, ver <http://www.pucrs.br/famat/statweb/historia/daestatistica/biografias/Nightingale.htm>.

sete dias estatutários, o senhor será convidado a encontrar outra acomodação. (Ibid., p. 24)

Eis a figura do dito que fica pelo não dito, figura central no conto.

Mais tarde, a partir de certo momento, paira entre alguns dos moradores da casa a suspeita de que Fantoni pretende comer Florence e, portanto, é necessário que algo seja feito a respeito para salvá-la. Fantoni, de acordo com May (um dos homens gordos) “*parece malvado, gosta de ser gordo*” (Ibid., p.26). De fato, Fantoni planeja comer Florence, como narra o final do conto, o que culmina numa cena tensa em que para salvar Florence, os homens acabam cozinhando Fantoni num banquete.

4.3.1

Velocidade e lentidão

Segundo Denise Sant’Anna, a lentidão precisa ser dissociada da velocidade, num movimento de dissolução do pensamento dualista que as opõe uma à outra. Se a velocidade, nas palavras de Sant’Anna, “*dota as coisas de uma mobilidade inusitada*” e a lentidão, por sua vez, “*realça a força de sua presença*” (2001, p.17), é possível entender como a lentidão pode ser pensada não como oposta à velocidade, mas como a possibilidade de não competir. Remetemo-nos ao jogo de velocidades e lentidões que ajudam a compor o devir, segundo Deleuze e Guattari (2007). Não estamos lidando com opostos simétricos, mas com elementos correlatos componentes de um único aspecto. O rizoma possibilita comportar ambos os elementos (velocidade e lentidão) num mesmo traço ou numa mesma linha, sem que um deles seja dependente do outro, num de seus caminhos que se conecta a tantos outros. A lentidão como escolha “*nada tem de passivo*” (SANT’ANNA, 2001, p.18).

A escolha da lentidão permite visibilidades e utilizações outras ao tempo. Não reduzi-lo ao descanso do corpo relativo ao esforço físico ou mental. Tal escolha permite tocar o ócio e, nele, os prazeres injustificados (Ibid., p. 18-19). A conquista da velocidade, que a partir da metade do séc. XIX aparece nos esportes, traz consigo uma nova ênfase à linha reta e, juntamente com ela, um fenômeno que podemos chamar de um “*elogio do plano*”: pistas para veículos de alta velocidade sempre mais retas e com o

mínimo possível de ranhuras, obstáculos, interferências. Tudo para que o velocímetro não pare de aumentar sua marcação. A superfície lisa encontra outros tantos âmbitos da vida cotidiana, inclusive o corpo, lugar da existência humana, onde rugas de velhice, dobras de pele e gordura e partes salientes são logo evitadas pelo olhar. O automóvel hibridizado ao corpo humano forma um dos espécimes representantes do híbrido homem-máquina, o qual parece conferir à sua parcela humana a potência da fração não-humana, transformando-se em velocidade e movimento que pretendem romper seus próprios limites e se desproverem dos corpos.

A lentidão, portanto, que traz seus prazeres específicos, é geralmente associada aos obstáculos – que devem ser reduzidos ao mínimo possível para uma otimização da velocidade. O prazer da comida em abundância, o obstáculo do peso corporal. É um peso a ser carregado, mas também transposto na busca da ultrapassagem das fronteiras do corpo, dos limites pessoais e da subjetividade.

Pessoas gordas constituem obstáculos para uma sociedade que não prevê nem deseja a presença de corpos imensos. Ao mesmo tempo, a distribuição arquitetônica da cidade, os aparatos de uso comum à maioria dos cidadãos e os acessórios e utensílios em geral (sejam artefatos e produtos no mercado, sejam aqueles disponíveis ao uso dos cidadãos), geralmente projetados com base no cidadão de porte “médio”, tamanho “médio”, a pessoa “média”, são obstáculos ao movimento dos corpos gordos. A diferença nos tamanhos dos corpos é pouco levada em conta nos projetos e arquitetura da sociedade da velocidade e, diria mesmo, evita-se que o seja. Não apenas como modo de segregação, mas também como tecnologia de opressão/repressão daqueles que são, por sua vez, também vistos como obstáculos para essa sociedade. Assim, a gordura dos corpos é lentidão e obstáculo tanto para eles próprios quanto para quem os olha e com eles convive.

‘Olha-se mais rápido um magro do que um gordo’ diria um desses padres ou cientistas fascinados por higiene [e] contemplar um gordo exige um tempo maior de quem o contempla, [...] para eles, a gordura liga-se ao turvo, ao esforço [...] promete movimento (Ibid., p. 23).

A gordura, portanto, é associada à lentidão, à presença, ao olhar demorado, não-econômico, ao peso material, ao obstáculo, ao corpo presente; enquanto a magreza lembra leveza, velocidade do olhar, agilidade, espírito, facilidade. A forma magra de um corpo é logo associada ao aerodinamismo que traz a economia das formas e do volume

visando ao maior desempenho na velocidade (Ibid., p. 43). O corpo gordo significa a demora do olhar, a lentidão da espera, o acúmulo de curvas, dobras e relevos. Nesse sentido, o excesso que um corpo carrega funciona como *media*, aquilo que está no meio, entre, e, embora faça comunicação, dificulta a passagem. Um corpo gordo é um corpo de olhar mediado e não imediato, no sentido de que o olho precisa enfrentar seus relevos, que causam dificuldade e constituem obstáculo ao olhar. Um *media* para ser transpassado.

O corpo gordo, visto como território, é aquele em que as fronteiras são mais largas e mais distantes do que o corpo magro. A pele se estica, concedendo ao indivíduo um espaço maior no mundo, aumentando e se dilatando conforme o corpo se expande. E o corpo-território é aquele que permite experimentações, colonizações e movimentações das fronteiras, é o corpo plástico em que dentro e fora se relacionam, se desdobram e se fundem. Desta maneira - a visão do corpo como território passível de ser colonizado - Denise Sant'Anna mostra que a biotecnologia e os investimentos da economia de mercado elegem o corpo como a última fronteira a ser transposta (Ibid., p. 75-76). A “memória encarnada” é manipulada nesse território. De forma que o gordo é uma expressão vívida da dimensão plástica do corpo, que permite inúmeras transformações e modificações. A expansão do espaço que ele ocupa no mundo é um aspecto dessa plasticidade. A metamorfose, de acordo com Sant'Anna, exige um contato constante com a realidade, além disso, caracteriza a humanidade e singulariza sua existência (2001).

Na obra *O Martírio do Obeso*, Henry Béraud narra a história de um personagem gordo que corre o mundo acompanhando em viagem a mulher por quem está apaixonado e que, por sua vez, foge do marido. As falas do personagem não cessam de repetir a expressão “bom gordo” referindo-se à sua tarefa de confortador e protetor da mulher com quem viaja. O personagem relata os adjetivos com que seu alfaiate se referia a ele durante o tempo em que engordava cada vez mais: “o senhor está um pouco forte [...] está forte [...] bem forte [...] possante [...] formidável [...] fenomenal [...] repugnante” (BÉRAUD, 1987, p. 30-31). Além disso, desafia seu interlocutor, com quem se reúne à noite para beber cerveja e imaginar sua expressão quando a mulher olha para ele e sorri, já que está convencido de que “a audácia de amá-la” (Ibid., p. 13) lhe é terminantemente proibida em razão de sua forma corporal. Afinal, diz ele, “gorda

gente, boa gente” (Ibid., p. 10), “boa” no sentido apontado por Fischler (SANT’ANNA, 2005), o de que o “bom gordo” tem uma função a exercer na sociedade, a de pessoa simpática, divertida e acolhedora.

Ressaltando a “mania de humilhação” daqueles seres que “ocupa[m] tanto lugar na Terra” (BÉRAUD, 1987, p. 90), o personagem de *O Martírio do Obeso*, mostra como essa humilhação está atrelada ao formato do corpo, caindo na linguagem na forma dos adjetivos como “João-balão” “bochechudo”, “barrigudo”, “bundudo” e das comparações com um “hipopótamo” e com as “baleias” (Ibid., p. 8). Mais tarde, o personagem menciona a associação da qual faz parte: os Cem-Quilos; na qual todos os membros pesam 100kg ou mais. É então que ele explica que a semelhança nas formas corporais é razão para que as pessoas se compreendam mutuamente e se unam.

Da mesma forma, os seis homens moradores da casa em “The Fat Man in History” fazem parte de uma associação, os “Homens Gordos Contra a Revolução”. Não apenas o peso acima dos 100kg, ou a semelhança de posicionamento político, os homens em ambas as histórias se reúnem pelas afinidades corporais. O corpo se transforma e, assim que muda através do peso (atingindo os 100kg), ou dentro da linguagem, encaixando-se aos adjetivos que outrora eram associados às pessoas em geral e agora designam os gordos, serve a alguma categoria que o dispõe em comum com outros corpos, permitindo e viabilizando assim sua associação por afinidades. Quando Finch é despedido de seu emprego como cartunista, foi dito a ele que era “geralmente desleixado no vestir e nas atitudes” (CAREY, 1993, p. 12) e ele pensa “será que ‘desleixado’ realmente significava ‘gordo’?” (Ibid., p. 12), mas não pergunta para não deixá-los com vergonha.

Anteriormente, o conto explica que “a palavra ‘gordo’ entrou sorrateiramente na língua como um novo adjetivo, como sinônimo para ganancioso, feio, fraco, preguiçoso, obsceno, mau, sujo, desonesto, indigno de confiança.” (Ibid., p. 11) Ou seja, num primeiro momento, a palavra “gordo” era usada como apenas um adjetivo e, mais tarde, outros adjetivos passaram a ser usados para substituir o primeiro em nome, talvez, de uma suposta “vergonha” coletiva existente, ou mesmo de uma delicadeza perversa, ambas parte do que o narrador em 3ª pessoa chama de “tirania da sutileza” (Ibid., p.11). Num olhar um pouco mais próximo, encontramos o código que são as significações e intenções implícitas, por baixo de outro código que é a língua.

Finch, por exemplo, reflete sobre como foi produzida “esta única idéia que afetaria sua vida tão drasticamente: ser gordo é ser um opressor, ser ganancioso, ser pré-revolucionário.” (Ibid., p. 10) Impossível dizer exatamente quais suas origens, mas é verdade que antes disso, a imagem do “bom gordo” era alimentada pelo próprio Finch, quando assinava seus *cartoons* no jornal como “‘Teddy’ e, quando incluía a si mesmo num desenho, ele era sempre um homem desnordeado, redondo, com um traseiro grande, apenas observando as excentricidades do mundo, com olhos paternais e sorridentes” (Ibid., p. 10).

Mais tarde, com a nova maneira de ver e nomear os gordos, a mudança do olhar do mundo sobre Finch fez com que seu olhar sobre si mesmo, conseqüentemente, também se transformasse. Seus *cartoons* agora, quando o retratavam, faziam-no como “um de seus próprios ‘americanos gordos’: grotesco, ganancioso, um inimigo do povo” (Ibid., p. 10). A própria fala de Finch quando conversa com May sobre a idéia de Fantoni comer Florence reflete o pensamento já arraigado nele mesmo: “ele parece malvado, *gosta* de ser gordo” (Ibid., p. 28). Na frase, uma coisa é como conseqüência da outra: parece malvado *porque* gosta de ser gordo.

4.3.2

O gordo duplo: um estereótipo ambíguo

“Sem Fantoni, todos iriam quase passar fome [...] Fantoni tem contatos em todo lugar. Ele consegue arranjar comida. Consegue arranjar qualquer coisa” (Ibid, p. 13). Segundo Claude Fischler, os obesos não são tolerados pela sociedade contemporânea lipofóbica (SANT’ANNA, 2005, p. 69), porém, o gordo carrega uma ambivalência, caminha entre o bom gordo simpático e o gordo repugnante, evitado pelos não tão gordos, aquele que recebe os olhares atravessados por onde passa. Fishcler reflete sobre essa situação questionando sobre tal ambivalência: “Somos lipófilos ou lipófobos?” (Ibid., p. 70) Ou seja, nós – a sociedade como um todo, gordos e magros – amamos nossos simpáticos bons gordos (grupo do qual faz parte o personagem de Henry Bétaud) ou odiamos os seres “desleixados no vestir e nas atitudes”, como escreve Carey?

Fischler conclui o raciocínio oferecendo esta saída:

A fonte principal do paradoxo é que a imagem do gordo é profundamente ambivalente. Os homens gordos não são percebidos de maneira unívoca [...] através do nosso corpo, em especial de nossa corpulência, passam significados sociais muito profundos. Um dos mais importantes é o seguinte: a corpulência traduz aos olhos de todos a parte da comida que nós nos atribuímos, isto é, simbolicamente, a parte que tomamos para nós, legitimamente ou não, na distribuição da riqueza social. Nosso corpo é um signo imediatamente interpretável por todos (Ibid., p. 70-71)

Assim, o que um indivíduo toma para si numa sociedade dotada de recursos finitos – aqui, penso a comida – acumula-se e compõe o corpo deste indivíduo, de certa forma denunciando-o por tornar visível essa apropriação da parte que cabe a cada um.

Desse modo, Finch já chegou a ficar “envergonhado com sua gordura [...] quando as pessoas tinham fome” (CAREY, 1993, p. 11). A vergonha aqui mostra a auto-acusação de um homem gordo quando percebe que seu corpo o denuncia. Ao caminhar na rua, percebe que, embora as ruas da cidade estejam muito movimentadas, ninguém tromba com ele, que no sinal para os pedestres, ele pára distante das multidões, “parece ser um acordo mútuo” (Ibid., p. 11). E, no entanto, uma vez em casa, é visitado, ele e seus companheiros de moradia, pela bela Florence Nightingale, que encontra entre eles conforto e amizade.

À figura duplamente estereotipada do gordo é atribuída essa “suspeita” de que fala Fischler (SANT’ANNA, 2005, p. 70). Uma suspeita de que aquele corpo maior do que a maioria dos outros corpos tomou para si mais do que a parte que lhe era cabida. Tomou o que era de outrem. Roubou. De modo que Carey dota seus personagens em “The Fat Man in History” desse estereótipo e mais: da culpa que carrega aquele que, além de roubar, não consegue fugir da acusação quando seu corpo é a um tempo evidência, ferramenta e depósito do roubo efetuado.

Vivendo com seus companheiros daquilo que podem roubar, Finch reflete sobre a situação em que vive, comparando-a com a prisão, ambiente destinado também àqueles que, via de regra, cometeram algum “crime” dentro da sociedade:

Glino certa vez disse (das prisões), “Se você alguma vez já esteve dentro de um lugar daqueles, você jamais gostaria de estar dentro de outro”.

Esta noite Finch pode vê-lo deitado em seu beliche numa cela, tocando o “Danúbio Azul” e o albatroz e olhando fixamente para o teto. Ele pensa se hoje é tão diferente daquele tempo: eles passam os seus dias deitados em suas camas, com medo de sair, pois não gostam do jeito como as pessoas os olham. (CAREY, 1993, p. 23)

Como aponta Anthony Hassal, no conto, assim que Finch passa a fazer parte do grupo “Homens Gordos Contra a Revolução”, ele assume seu destino como um “bode expiatório”, após haver descoberto que “se metamorfoseou de um campeão para um inimigo do povo” (1998, p.27). Deriva daí, também, essa sensação de uma prisão vivida na casa, os homens gordos presos como o soldado preso no deserto no conto “A Windmill in the West”, ou os personagens presos em seus duplos manufaturados em “American Dreams”, ou ainda a boneca presa dentro do corpo de Nile em “Peeling”, e poderíamos nomear inúmeros outros.

A prisão é também metafórica, como coloca ainda Hassal, os personagens dos contos em sua maioria e, visivelmente no conto “The Fat man in History”, estão presos em “desemprego, inatividade, pobreza e dependência” (Ibid., p.27). Características que reforçam a classificação dada à literatura de Peter Carey como pós-colonial, quando lembramos que a Austrália – país de origem de Carey – foi usada durante muitos anos como uma colônia penal do Reino Unido. Neste conto, o ambiente é quente, sufocante e árido, lembrando o ambiente de um deserto (cenário literal de “A Windmill in the West”), típica paisagem australiana.

No início do conto, Finch rouba lençóis e ostras defumadas. Ao chegar em casa, incerto se conseguiu escapar com a mercadoria, pensa que talvez esteja sendo seguido até o lugar onde mora para que descubram o que mais ele já roubou. A sensação parece ser a mesma que o levou a ter vergonha de ser gordo quando as pessoas passavam fome: culpa por ter uma atitude incontrolável, por não ter controle de si. Afinal, ele e seus companheiros *precisam* roubar. Já em seu quarto, Finch observa as coisas roubadas e dirige seu olhar para em uma pequena estátua de Buda que “roubou para o aniversário de Fantoni, mas de alguma maneira ficou para si mesmo” (Ibid., p.11). Olhando para a pequena estátua, também gorda, Finch oscila entre a sensação de pena e afetividade pela estátua “ele se acusa de amor-próprio, mas reflete que um pouco de amor-próprio é importante para um homem gordo nesta época” (Ibid., p.11). Fica visível, portanto, a identificação do homem com a estátua e o início do conto gira em torno do eixo roubo-culpa.

O gordo, portanto, é visto na sociedade, segundo Fischler, como o transgressor das leis não escritas. Além de tomar para si “mais do que a sua parte” (SANT’ANNA, 2005, p. 74), transgride as regras do comer, do prazer, do auto-controle, entre outras

regras implícitas do comportamento social e coletivo. Ao obeso cabe a responsabilidade, se não o *dever*, de devolver à sociedade o que lhe tirou. Daí surgem os bons gordos, os cidadãos recíprocos no jogo social de uma troca simbólica, dando uma possível resposta à pergunta: “o que o obeso pode restituir à coletividade?” (Ibid., p. 74). No imaginário coletivo social, diversão, conforto, fidelidade.

No conto “The Fat Man in History”, a figura dessa restituição muda, indo para outro extremo. À sociedade os gordos devolvem a hostilidade com que a linguagem os transformou em “ganancioso[s], feio[s], fraco[s], preguiçoso[s], obsceno[s], mau[s], sujo[s], desonesto[s], indigno[s] de confiança” (CAREY, 1993, p. 11). O objetivo de Fantoni, por exemplo, é “ensinar aos macaquinhos uma lição” (Ibid., p. 13). Como líder do grupo “Homens Gordos Contra a Revolução” e provedor da maior parte da comida da casa, o que ele deseja é conseguir dinamite para explodir a estátua 16 de Outubro. Mais tarde, Florence Nightingale sugere a Finch que, ao invés de explodirem a estátua, eles a comam. Comer a estátua seria mais do que participar da troca social simbólica, além de uma espécie de vingança, seria fazer o que é esperado dos gordos:

talvez vocês devam comê-la.

[...]

Florence Nightingale diz, é o seu papel, não é? Os comedores? Vocês deveriam comportar-se a caráter, da maneira como eles esperam que façam. Vocês deveriam comer tudo. Comer o Comitê de Setenta e Cinco. [...]

Ele diz, um banquete.

Ela junta as mãos para fazer um megafone e diz, Os Homens Gordos Contra a Revolução comeram o General Kooper.

Ele diz, e o General Alvarez.

Ela diz, o Empório Central foi devorado na noite passada, enormes excrementos foram encontrados na Avenida 16 de Outubro. (Ibid., p.18-19)

O grupo “Homens Gordos Contra a Revolução” então pretende dar o troco. Afinal, antes da revolução, ser gordo não era ser mau, sujo e preguiçoso. Ser gordo era bom: “antigamente, gordo bom, não gordo ruim” (Ibid., p. 19). Esse movimento parece ser o mesmo do qual fala o personagem de Béraud, o da passagem de significação do gordo no curso do tempo, quando leva a moça amada ao museu capitólio e explica, mostrando as figuras de Nero, Celígula e outros, o quanto eram ora amados pelas mulheres, ora tidos como ferozes tiranos. (BÉRAUD, 1987, p. 75). Talvez uma espécie

de revolução também tenha ocorrido na visão do personagem de *O Martírio do Obeso*. Um tipo de revolução sutil, baseada na forma do corpo e na linguagem: não mudaram os gordos, mas a idéia que se faz deles, assim como no conto de Carey, onde parece ser mais súbita e marcada. Se outrora ser gordo era sinônimo de saúde forte e um corpo abundante era visto como próspero e opulento, hoje, o gordo é doente, descontrolado, com problemas genéticos.

Já no conto “A Mulher Ilustrada” de Ray Bradbury, Emma Fleet chega ao consultório de um médico pesando 201kg. Ao perceber que ela não deseja emagrecer, o médico consente que Emma conte sua história. Logo no início da narrativa, a mulher conta que quando seu atual marido a conheceu exclamou: “a senhora é adorável!” (BRADBURY, 1983, p.128). Em resposta ao espanto de Emma com alguém que “tolera [sua] gordura” (Ibid., p. 129), o homem responde:

A senhora não é gorda [...]. A senhora é ampla, grande, maravilhosa. Miguel Ângelo teria amado a senhora. Ticiano teria amado a senhora. Da Vinci teria amado a Senhora. Eles sabiam o que estavam fazendo naquele tempo. Tamanho. O tamanho é tudo. (Ibid., p. 129)

Este homem é Willy Fleet. Ele casa com Emma para poder exercer no corpo dela sua arte: a ilustração. Nos oito anos de casamento, Willy tatuou Emma, a imensa “tela que ele procurou a vida toda” (Ibid., p. 132).

Quando tem o corpo inteiro tatuado, Emma percebe o início do desinteresse do marido e começa a aumentar a quantidade de comida queingere, para que engorde e sua pele estique ainda mais e então o marido tenha novos espaços para tatuar. O corpo gordo representa também aquele território em vias de expansão, com fronteiras expandidas e sempre a ponto de o serem ainda mais. A pele que pode se esticar para comportar aquilo que entra. Emma Fleet comia e engordava mais e mais, para aumentar a superfície da tela destinada ao trabalho do marido.

Em “The Fat Man in History”, o corpo gordo como território encontra análogo na própria casa em que os homens moram. Assim como a pele se estica para comportar mais conteúdo ou mais corpo, a casa dos homens gordos, quando ganhou um morador a mais, também aumentou de tamanho. As “novas extensões” são dois cômodos agregados à casa posteriormente para servirem de quartos, dos quais um é ocupado por Finch e o outro permanece vazio.

4.3.3

Você é o que você come

“Ele realmente vai fazer. *Realmente*, vai fazer” (CAREY, 1993, p.26). May e Finch discutem sobre a questão de Fantoni comer Florence Nightingale, enquanto caminham na rua às 4h da manhã. Ambos tentam elaborar um plano para impedir Fantoni de comê-la. Mais tarde, dia claro, Finch trabalha para Fantoni cavando um buraco no quintal da casa, pois é dessa maneira que conseguirá ganhar dinheiro suficiente para pagar o aluguel. Contudo, ele “não consegue crer que ele, Alexander Finch, está cavando uma churrasqueira para cozinhar uma linda moça chamada Florence Nightingale no jardim dos fundos de uma casa” (Ibid., p.28).

O que acontece quando a idéia do “comer muito”, comumente associada aos indivíduos gordos, ultrapassa o “comer demais” e se estende para o “comer tudo”? Se, como afirma a artista Fernanda Magalhães em instalação analisada por Luana Tvardovskas e Margareth Rago, “os grandes representam fartura” (TVARDOVSKAS;RAGO, 2007), no caso dos homens em “The Fat Man in History” o oposto é verdadeiro: além de comerem o que podem roubar, alguns ainda parecem precisar investir em outras fontes. Entretanto, não é este o motivo para que Florence Nightingale esteja prestes a ser devorada na casa, a razão para tal ato está explicada no “raciocínio” que Fantoni pede para que Finch escreva:

Raciocínio por A. Finch

O texto a seguir é um plano de ação sugerido para os “Homens Gordos Contra a Revolução”.

É sugerido que os Homens Gordos deste estabelecimento persigam um curso de amor militante, através do consumo corporal de um membro sênior da revolução, um oficial da revolução, ou um membro ou monumento da revolução (p. ex. a Estátua de 16 de Outubro).

Tal ato seria, aos olhos da revolução, típico. Os Homens Gordos desta sociedade têm sido implicitamente acusados de (entre outras coisas) amar demais a comida, amar a si mesmos tanto a ponto de exclusão da revolução. Comer um membro ou monumento da revolução seria visto como um modo de voltar esse amor em direção à revolução. *Comer é um total e literal ato de consumação. Os Homens Gordos incorporariam em seus próprios corpos tudo aquilo que poderia ser bom e nobre na revolução e excretar aquilo que é ruim.* Em outras palavras, os corpos dos Homens Gordos purificarão a revolução. (CAREY, 1993, p.28, ênfase minha)

O texto acima não é exatamente um manifesto, como o conhecido Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, que começa afirmando que “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” O “raciocínio” – como chama Fantoni quando pede que Finch o escreva – começa sugerindo um “plano de ação” ao grupo do qual fazem parte, visando à purificação da revolução. Por afirmar o comer como um “total e literal ato de consumação”, o raciocínio permite aos gordos que se utilizem daquela carga que a sociedade coloca como um peso a mais nas costas dos gordos, a acusação indireta que paira no ar, aquela que diz que o gordo “roubou” ou tomou mais do que a sua parte dos recursos existentes, e aponta o gordo como aquele indivíduo que come tudo. Ou seja, o “raciocínio” permite e incentiva os gordos a agir “da maneira como eles esperam que façam” – “eles”, “os outros”, “a sociedade”.

Lévi-Strauss separa a antropofagia de uma “antropoemia” (do grego *emein*, que significa vomitar), esta última sendo, ao contrário da primeira, o ato de vomitar o outro ao invés de devorá-lo (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.366). No conto é possível perceber o gesto de antropoemia adotado pela sociedade ao expulsar os gordos de seu convívio e seu lugar – “gordo bom”. Mais tarde, então, a antropofagia aparece dentro do grupo dos homens gordos seguida de um ato parecido com a antropoemia: comer um ser humano e mais tarde excretar aquilo que não serve. A diferença entre a antropoemia e a excreção é que a primeira atira longe aquilo que não pôde ser digerido e a segunda se livra do que não serviu após ter passado pelo aparelho digestivo. Não por acaso, assim que termina de escrever o “raciocínio”, Finch “sobe para ir ao banheiro e tenta, sem sucesso, vomitar.” (CAREY, 1993, p.28)

Já Sueli Rolink explica que o movimento antropofágico de 1920 (associado ao manifesto de Oswald) trouxe como fórmula cultural e social a idéia de que o outro é para ser devorado ou abandonado, já que “não é qualquer outro que se devora” (ROLNIK, 2008, p. 204). A antropofagia seria a escolha pela aproximação com o outro no ato de devorá-lo, absorvê-lo, ingerindo-o ao nível máximo e incorporando suas partículas. Aos olhos de Rolnik, a atitude antropofágica viabiliza uma verdadeira cartografia da subjetividade, no sentido de que o antropófago está constantemente se transmutando, se transformando e absorvendo outros de modo a fazer do sujeito um ser efêmero em sua individuação. Antropofagizar, portanto, seria misturar através da ingestão e incorporação do outro muitos corpos, resultando numa transmutação

constante, o contrário de ter – ou “ser” – uma identidade fixa. Como no “raciocínio”: incorporar “tudo aquilo que poderia ser bom e nobre [...] e excretar aquilo que é ruim” (CAREY, 1993, p.28).

No conto, o consumo literal da carne humana; e, fora dele, como aponta Rolnik, o consumo cultural do outro que possibilita a hibridização do antropófago, a contestação da idéia identitária como algo imutável e essencial ao indivíduo. No lugar, entra uma subjetivação constantemente reconfigurada através de agenciamentos, criações e recriações num processo cartográfico de desterritorializações e reterritorializações (a autora, em diálogo com Deleuze e Guattari, utiliza o vocabulário dos filósofos). Para a autora, o processo de subjetivação contemporâneo não só está intimamente conectado aos movimentos antropofágicos como também é constituído de seus fluxos, mobilizado por seu desejo e miscigenado pelas ingestões e assimilações corporais que proporciona.

Assim que os moradores da casa confirmam a suspeita de que Fantoni pretende comer Florence Nightingale, armam um esquema para salvá-la. O-homem-que-não-conta-seu-nome ainda não sabe do plano, portanto os outros correm ao seu quarto no intuito de contar-lhe o esquema, porém encontram-no na cama com Florence. É então que, em meio ao embarço provocado pela situação, chega Fantoni e quer saber o que está acontecendo. O capítulo seguinte traz uma cena antropológica: Gino está vomitando, após ter sido obrigado a comer um pouco de Fantoni, May aparece escutando seu único disco e Finch pensa que também deveria vomitar.

Devorar o outro, portanto, no conto agrega as três possibilidades já mencionadas. Vomitar, excretar e absorver partículas do corpo alheio. Gino é vegetariano, portanto o corpo de Fantoni não lhe serve, Milligan, Finch e May provavelmente digeriram o que lhes foi favorável e excretaram o resto. O-homem-que-não-conta-seu-nome, contudo, traz a máxima absorção corporal do outro, o que ocorre quando a relação com o outro fica tão próxima ao ponto de que este seja totalmente incorporado. Imediatamente em seguida ao banquete,

O-homem-que-não-conta-seu-nome ficou com o roupão arruinado. Foi empapado com sangue. Ele senta na cozinha agora, vestindo a roupa branca de safári de Fantoni. Ele senta lendo a correspondência de Fantoni. Ele sugeriu que fosse chamado de Fantoni, caso a polícia aparecesse, e de qualquer maneira seria melhor se ele fosse mesmo chamado de Fantoni.

O-homem-que-não-conta-seu-nome fez residência no quarto de Fantoni. Todos já estão acostumados com ele agora. Ele é conhecido como Fantoni. (Ibid., p.32)

Deste modo, o processo de subjetivação e a plasticidade do corpo no conto estão inseparavelmente ligados, de forma que os processos de desterritorialização e reterritorialização, bem como o jogo de velocidade e lentidão, constroem esse processo, fazendo com que o corpo antropófago, que devora literalmente outro corpo, utilize este outro corpo para se adaptar e circunscrever dentro de suas fronteiras a sua subjetividade. O território se modifica, aumenta, transmuta suas formas na percepção e suas forças na esfera da sensação, mas também se reatualiza:

Finch não consegue dormir. [...] Ele pula por cima de Glino e entra na cozinha.

Ele diz, posso tomar um drinque, por favor, Fantoni?

É um alívio poder chamá-lo por algum nome. (Ibid., p.32, grifo meu)

A idéia de consumir subjetividades sugere movimento, nomadismo, mas por vezes assenta-se no território, mesmo para que posteriormente possa voltar a seguir um fluxo outro, mudar de direção. É o devir-outro que encontra terreno profícuo no ato antropofágico, como mostra o capítulo final do conto, nas palavras de Florence Nightingale, quando diz que “Os resultados a seguir foram reunidos do estudo de 23 ‘Fantonis’ sucessivos.” (Ibid., p.33) Tal é a primeira frase do último parágrafo do conto, uma pronúncia significativa, se pensarmos que esse parágrafo faz parte de um capítulo escrito em forma de introdução ao um estudo e que “The Fat Man in History” é o primeiro conto do livro, bem como o conto-título do volume.

Além do “Fantoni” e do “aparente-Fantoni”, a composição do grupo permaneceu inalterada. Enquanto pode ser admitido que os estudos até o momento estão em um estágio prematuro, os resultados certamente justificam a continuação de experimentos com grupos ainda maiores. (Ibid., p.33)

Assim, o livro pode ser lido como um grande estudo, entre outros temas, da alteridade e sua relação com a antropofagia, um ensaio sobre a plasticidade do corpo e sua capacidade de transformação nas relações com outros corpos, introduzido pelo conto “The Fat Man in History” e caminhando pelos muitos Fantonis ao longo do livro.

Considerações finais

Retomo agora a já referida citação de Baudrillard, que diz que “[s]e descobrirmos que nem tudo pode ser clonado, simulado, programado, manipulado geneticamente, então o que quer que sobreviva poderá ser chamado de verdadeiramente ‘humano’.” (2000, p.21) Baudrillard coloca aquilo que julga ser “demasiado humano” no homem: justamente o desejo, as falhas, os sonhos, as exaltações, as desvantagens (Id., p.20). Ou seja, o corpo ainda pode reivindicar sua humanidade em meio ao “deserto do real”, aos êxtases da hiperrealidade. O “corpo que não agüenta mais” ainda pode, pode ser desmembrado, pode desaparecer, ser replicado, digerir outro corpo, ser re-montado ou suicidar-se dentro da própria arte.

No ser humano híbrido, resultado de um extenso processo civilizatório, há tanto de orgânico e material, quanto de inorgânico e imaterial, quer dizer, o não visível a olho nu, o não físico está presente compondo aquilo a que chamamos de homem. Portanto, a mecanização dada ao humano como parte de sua condição existencial e corporal, seja qual for sua configuração em cada época, acompanha como uma linha molar, de segmentaridade dura, a existência, configurando limites e desenhando fronteiras para o humano.

Os personagens de Carey, nos contos aqui analisados, mostram resistência à tendência de mecanizar simples e completamente do homem, embora estejam inscritos num contexto social que reforça essa tendência. Evidenciando ganas de demonstrar que algo ainda resta – a fração humana colocada por Baudrillard –, buscam esse algo mesmo no próprio corpo que resiste a essa tentativa de mecanização total da existência humana. É o corpo que não agüenta mais ser maquinizado da maneira sufocante como ocorre mais incisivamente desde os primórdios dos estudos anatômicos. É o corpo que, sem buscar seu original nem mesmo no imaginário, continua incessantemente a tentar tocar aquilo que sabe ser sua fração humana, seu resto. Para além de uma essencialização ou naturalização do humano, sem buscar um último reduto do humano numa nostalgia do passado como se a hibridização do homem o fizesse menos “natural” ou “original”, vejo que os contos de Peter Carey vêm expor esse caráter miscigenado do ser humano contemporâneo.

Já na leitura de Schulze, embora referidos de maneira tradicional, tendo aspectos como a crítica ao imperialismo, ao capitalismo e ao colonialismo abordados, os contos são vistos como lugares de aprisionamento. Diz a autora que “Carey manipula o leitor intencionalmente para mostrar como no mundo ocidental contemporâneo as pessoas são vítimas de um sistema repressivo: o capitalismo tardio.” (GAILE, 2005, p.120) Apesar de minha leitura e análise terem sido guiadas pela busca de linhas de fuga tendo o corpo como seu principal veículo, acho interessante enumerar os 4 modos de aprisionamento apontados por Schulze: o aprisionamento no “sonho americano”; o aprisionamento no sistema capitalista; o aprisionamento no comportamento de papel específico; e o aprisionamento nos papéis de gêneros dissolvidos.

Não escolhi seguir essa linha de análise, pois não acho que possa caminhar junto com uma análise pelas linhas de fuga, portanto, cito a classificação de Schultze para ressaltar que, embora as pessoas no mundo contemporâneo possam estar em situações de aprisionamento, ou serem “vítimas de um sistema repressivo”, não vejo os personagens nos contos se dando por vencidos.

O mímico em “The Last Days of a Famous Mime” mostra que ainda pode morrer como um ser humano e não ser simplesmente desativado como um reproduzidor mecânico de gestos. Os personagens replicados em “American Dreams” colocam-se entre si mesmos e suas réplicas frias de resina, demonstrando que a ação do tempo causa ao corpo quente sofrimento. Paul, Jane Larange e o anão em “The Chance” evidenciam a memória em seu processo corporal de subjetivação, memória humana inscrita em cada célula do corpo e que persiste mesmo mediante à troca de algumas de suas partes.

Em “Do You Love Me?”, cada personagem recorre a um último apelo ao afecto das relações pessoais face à sua desmaterialização iminente: “você me ama?” na tentativa e permanecer humano em seu corpo, buscando uma emoção própria da humanidade. Em “Exotic Pleasures”, o prazer que invade também o interior do corpo ao cruzar a borda desenhada pela pele obriga Lilly Danko a manter-se em contato com sua humanidade, ao passo que seu marido abstêm-se de tocar o pássaro, restringindo-se à designação de “frio” (como o metal e o plástico) que parte de Lilly.

O soldado em “A Windmill in the West” encontra sua linha de fuga quando perde a noção das fronteiras, saindo assim das linhas molares desenhadas pela geografia. Em “Peeling”, a pele é invadida numa vivissecação da personagem Nile, que,

ao contrário do soldado acima, recria suas fronteiras com o mundo ao ter seu corpo transformado pelo parceiro. O que resta de humano em Nile é a boneca.

São personagens colocados em situações de metamorfose, desmembramento, solidão, desaparecimento, invasão, como aponta Hassal:

Carey gosta de explorar as possibilidades de fratura, de interface e das distorções e inversões súbitas da “realidade” como já foram anteriormente observadas, ou decretadas como sendo, por aqueles no poder, que foram agora substituídos por seus oponentes ao estilo clone. Ele também tipicamente conecta as possibilidades de ruptura do tecido social a possibilidades para mudanças e metamorfoses individuais (1998, p.26)

Ou seja, as linhas de fuga são possíveis no macro quando possíveis no micro, na mudança ou metamorfose individual, presente como elemento de uma revolução – tão recorrente nos contos – que, por sua vez, também se faz possível quando colocada como prática corporal, seja pela troca de corpo, seja pela exigência de um cartógrafo ou de um certificado para provar que eu sou eu mesmo, seja pelo escape de uma boneca aprisionada num corpo humano, ou mesmo pela carnificina engendrada a partir do “raciocínio” escrito por Finch.

Portanto, ainda que os personagens sejam “tipicamente vítimas, perdedores presos numa sociedade sem sentido e desintegrada que nega a eles satisfação e auto-expressão” (HASSAL, 1998, p.9), quer dizer, a sociedade contemporânea nomeada por muitos como pós-moderna, ainda assim todos eles sabem que é possível criar linhas de fuga. Talvez alguns não tenham a coragem de criá-las e outros não ousem mexer no desconhecido, mas todos sabem o que é necessário para escapar das linhas duras que compõem essa sociedade. Não é possível destruir tais linhas duras, mas por entre elas se pode passar e atravessá-las com outras linhas, criadas no excesso, da fantasia e pelo tempo.

É nas metamorfoses corporais que tanto as linhas de fuga como as capturas se fazem notar. O tema da metamorfose nos contos de Carey carrega um tom fantástico principalmente por deixar o leitor na dúvida constante (enquanto os personagens jamais colocam em questão a verossimilhança dos fatos): como em “A Metamorfose” de Franz Kafka, em que, segundo Hassal, “nunca fica claro se Gregor Samsa se transformou num inseto literalmente, psicologicamente ou metaforicamente aos olhos de sua família, ou uma mistura de todos esses” (1998, p.11).

Na qualidade de apenas leitora de Kafka e não especialista em suas obras e vida, discordo da afirmação de Hassal, pois creio que Gregor Samsa se transformou em inseto literalmente, embora tal transformação tenha implicações evidentes no plano psíquico dos personagens envolvidos, além de claramente poder ser lida como uma transformação metafórica. Porém a citação de Hassal faz pensar nos contos de Carey, afinal, como encarar a transformação de Nile em uma boneca? Ou a desmaterialização dos personagens em “Do You Love Me?” E como ler Carla com seu novo corpo de mulher gorda. Talvez a mulher gorda ausente em “The Fat Man in History”? E de que maneira encarar as árvores que crescem quase instantaneamente em “Exotic Pleasures”? Como pensar em mãos tingidas de azul pelo uso de um remédio?

As palavras, a linguagem, os desenhos de letras que cartografam a atmosfera fantástica dos contos são todo o habitat dos personagens e, no entanto, há ainda tantos outros possíveis a partir desses. Qual é a outra maneira de ler o “prazer indescritível” de Lilly Danko ao tocar o pássaro azul senão através da própria descrição no conto que é composta com palavras?

Analisei alguns contos de Peter Carey que, em meu olhar, andam pelo mesmo caminho seguindo fios parecidos, fios que formam uma rede onde pulsa o corpo. Construí uma tentativa de olhar para o corpo que um dia foi construído no momento em que passou a se significar, e desde então vem sendo constantemente reconstruído e desconstruído no cotidiano, nas artes, na solidão dos desertos e no íntimo dos lares, nas cartografias do mundo e do homem, das micro réplicas de resina das maquetes às grandes réplicas de carne dos corpos. Ressalto que, no exemplar de *The Fat Man in History* utilizado para as análises, consta ainda um décimo conto, intitulado “War Crimes”, o qual destoa dos outros. Após conversa com o professor Márcio Orlando Seligmann-Silva, meu orientador, foi definido em decisão conjunta que o conto “War Crimes” ficaria de fora da dissertação, por não apresentar características mínimas para figurar entre análises pautadas não apenas no conteúdo literário do livro, mas no corpo como essa “linha de pesquisa” marcada por Breton.

E, no entanto, procurei não negligenciar durante o trabalho as palavras do próprio Peter Carey, quando fala sobre os leitores acadêmicos que tentam por demais entender ou explicar um suposto sentido profundo de suas histórias. Diz o escritor que “eles deveriam relaxar. As histórias são apenas sobre o que elas aparentam ser... peguei

uma dúzia de hipóteses e perguntei o que aconteceria se...” (HASSAL, 1998, p. 9). Assim, procurei, antes de mais nada, moldar minha escrita sem destoar daquilo que os contos (e as obras de Carey) trazem ao leitor, esse mundo de palavras que surge concomitantemente à literatura e é ao mesmo tempo criado por ela, tão possível quanto a realidade e tão real quanto todos os mundos.

6

Referências

6.1 Bibliografia

ANDRIEU, Bernard. “L’intégration des hybrides” in: *Pratiques sportives at handicaps*, Lyon: Cronique Sociale, 2007. Direção de Joël Gaillard.

BATAILLE, Georges. *História do Olho*, A. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Arte da Desaparição*, A. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. Organização Kátia Maciel.

_____. *Ilusão vital*, A. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001[2000].

_____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991[1981].

BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008[2006].

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

_____. *Mal-estar na pós-modernidade*, O. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BARTHES, Roland. *Câmara Clara*, A: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEM, Isabella Vieira de. “Bodies That Melt in the Air: De-Essentializing the Imperial Gaze in Peter Carey’s *Do You Love Me?*” in: *Textura*, Canoas – RS, n°5, p.77-84, 2001.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÉRAUD, Henri. *Martírio do Obeso*, O. Tradução de Ariovaldo Vidal. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

BEST, Steven; KELLNER, Douglas. *The postmodern adventure: Science, technology and cultural studies at the third millennium*. New York: The Guilford Press, 2001.

BHABHA, Homi K. “Da mímica e do homem”. In: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 129-138.

BLANCHOT, Maurice. *Espaço Literário*, O. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. [1955]

BRADBURY, Ray. “A Mulher Desenhada” in: *Máquinas do Prazer*, As. Tradução de Luísa do Lago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual em la teoria feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003[1999].

_____. *Sociologia do corpo*, A. 2. ed. tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2007[1953].

CALVINO, Ítalo. *E se numa noite de inverno um viajante...* São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CAREY, Peter. *The Fat Man in History*. New York: Vintage books, 1993[1980].

DAMÁSIO, António R. *Erro de Descartes, O*. Tradução portuguesa: Dora Vocente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996[1994].

DANIEL, Helen. "Lies for Sale: Peter Carey" in: *Liars: Australian New Novelists*. Harmondsworth, Penguin, 1988, p.148-84.

DELEUZE, Gilles. "Duas Questões" in: *SaúdeLoucura 3*. São Paulo: Hucitec, S/D.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

_____. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006a[1997]

_____. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006b.

_____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Equipe de trad. Roberto Machado (coordenação)...[et al.], Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. "Causas e razões das ilhas desertas" in: *ilha deserta e outros textos, A*. Organização e tradução de Luiz B. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006c.

_____. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006d[1969].

_____. *Proust e os Signos*. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006e[1976].

_____; GUATTARI, Félix. *Anti-édipo, O: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1966.

_____. "Como criar para si um corpo sem órgãos" e "Três novelas ou 'o que se passou?'" in: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.[1980]

_____. "Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível" in: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997[1980].

_____. "Introdução: Rizoma" in: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Que é a filosofia?*, O. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992[1991].

DELLILO, Don. *Artista do corpo, A*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DERRIDA, Jacques. *animal que logo sou (A seguir), O*. Trad. Fábio Landa, São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001[1981].

DIAS, Cristiane Pereira. *A discursividade da rede (de sentidos): a sala de bate-papo hiv*. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, defesa em 13 de setembro de 2004, publicação em 2004. Disponível em <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000341547>.

_____. *Da Corpografia: Ensaio Sobre a Língua/Escrita na Materialidade Digital*. Santa Maria: UFSM/PPGL, 2008.

DOVEY, Teresa. “An Infinite Onion: Narrative Structure in Peter Carey's Fiction” in: *Australian Literary Studies*, v.1, n°2, 1983, p. 195-204.

FOKKEMA, Douwe W. “Postmodernist Impossibilities: Literary Conventions in Borges, Barthelme, Robbe-Grillet, Hermans, and others” in: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*, O. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

_____. *História da sexualidade, A v.1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

_____. “Poder – Corpo” in: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2002[1979].

_____. “Nietzsche, a Genealogia e a História” in *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2002[1979].

_____. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2002[1987].

GAILE, Andreas (Editor). *Perspectives on the Fiction of Peter Carey*. Nova Yorke: Rodopi, 2005.

GAYLIN, Willard. “Harvesting the Dead” in: *Harper's Magazine*. Nova Yorke, p.23-30, setembro de 1974. Disponível em <http://faculty.uccb.ns.ca/philosophy/222/pdf%20files/winter%20stuff/9death.pdf>, acessado em 16 de Novembro de 2008.

GLEYSE, Jacques. “Carne e Verbo”. in: *Pesquisas sobre o corpo*. Organização de Carmen Soares. Campinas, SP: Autores Associados; São Paulo: FAPESP, 2007, p. 1-21.

HASSAL, Anthony J. *Feverish Dreams*. Queensland: University of Queensland Press, 1998[1994].

HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

_____. “Introduction: Complex Dynamics in Literature and Science” in: HAYLES, N. Katherine (org.). *Chaos and order: complex dynamics and literature and science*. London: The University of Chicago Press, 1991.

HARAWAY, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, 1991. Available at <<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>>. Accessed on August 27, 2006.

HUGGAN, Graham. *Peter Carey*. Melbourne: Oxford University Press, 1996.

HUXLEY, Aldous. *Portas da Percepção e Céu e Inferno, As*. Tradução de Osvaldo de Araújo Souza. São Paulo: Globo, 2002[1954;1956]

- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996[1991].
- JEUDY, Henry Pierre. *corpo como objeto de arte, O*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LAPOUJADE, David. “O corpo que não agüenta mais” in: *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo / organizadores Daniel Lins e Sylvio Gadelha*. – Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. P.81-90.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- LÉVY, Pierre. *Que é o Virtual?, O*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996[1995].
- LEVY, Tatiana Salem. *Experiência do Fora, A: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *Condição Pós-Moderna, A*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. [1979]
- MAFFESOLI, Michel. *parte do diabo, A*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001[1997].
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “O Olho e o Espírito” in: *Olho e o Espírito, O*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MICHAUD, Yves. “Visualiações – O corpo e as artes visuais” in: *História do Corpo*, v.3. Direção de Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. Tradução e Revisão Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RS: Vozes, 2008.
- MORAES, Eliane Robert. *Corpo Impossível, O*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ONFRAY, Michel. *Arte de Ter Prazer, A*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontas, 1999[1997].
- PÉLBART, Peter Pál. “O corpo, a vida, a morte” in: *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. Organizador: Édson Pasetti.
- PRUCHER, Jeff. *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford University Press, 2007.
- RABINOW, Paul; KECK, Frédérick. “Invenção e Representação do Corpo Genético” in: *História do Corpo*, v.3. Direção de Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. Tradução e Revisão Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RS: Vozes, 2008.
- ROLNIK, Sueli. “Antropofagia Zumbi” in: *Azougue: Edição Especial 2006-2008*. Organização Sérgio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. “Subjetividade e Antropofagia” in: *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

- ROUANET, Sérgio Paulo. "O homem máquina hoje" in *Homem-Máquina, O: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Organizador: Adauto Novaes.
- RYAN-FAZILLEAU, Susan. "One-Upmanship in Peter Carey's Short Stories" in: *Journal of the Short Story in English*, n.16, pp.61-63. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1991.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- SARAMAGO, José. *Evangelho Segundo Jesus Cristo, O*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Local da diferença, O*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. "O Golem: Entre a técnica e a magia, alguém da bioética" in: *Remate de Males*, Campinas, Publiel, julho/dezembro, 2007.
- SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2006[1994].
- SENRA, Stella. *Pele/Tela*. Caderno Mais, Folha de São Paulo. São Paulo: 30 de abril de 2000. Disponível em http://www.faced.ufba.br/~edc708/biblioteca/corpo%20e%20ciborgs/metamorfose/Folha%20de%20S_Paulo%20-%20Metamorfose%20do%20corpo%20-%20Stella%20Senra%20Tela-Pele%20-%2030-04-2000.htm.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi bosco, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. London: Penguin, 1994[1818].
- SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2002.
- SMITH, Michael W. *Reading simulacra: fatal theories for postmodernity*. New York: State University of New York Press, 2001.
- SOARES, Carmen. "Corpo, Conhecimento e Educação: notas esparsas" in: *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2006 [2001]. Organizadora: Carmen Soares.
- TODOROV, Tzevan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- TURNER, Graeme. "American Dreaming: The Fictions of Peter Carey." *Australian Literary Studies*, V.12, n°4, 1986, p.431-441.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino; RAGO; Luzia Martareth. "Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade" in: *Caderno Espaço Feminino*, v.17, n.01, Jan./Jul.2007. Disponível em <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/01112009-020158tvardovskasrago.pdf>, acessado em 31 de janeiro de 2010.

VIRILIO, Paul. *A Inércia Polar*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Dom Quixote, 1993[1990].

_____. *O Espaço Crítico*. São Paulo: Editora 34, 3ª Reimpressão – 2005[1984].

WOOKCOCK, Bruce. *Peter Carey*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

6.2 Linkografia

http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2008/10/081009_planeta_message_m_dg.shtml, acessado em 09 de outubro de 2008.

<http://www.alcor.org/>, acessado em 09 de novembro de 2008.

<http://www.cti.furg.br/~marcia/video-gattaca.htm>, acessado em 02 de novembro de 2008.

<http://www.e-dna.com.br/testepaternidade/o-que-e-genoma.php>, acessado em 02 de novembro de 2008.

<http://www.alcor.org/index.html>, acessado em 03 de novembro de 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/bbc/ult272u429760.shtml>, acessado em 09 de novembro de 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u438728.shtml>, acessado em 09 de novembro de 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u308276.shtml>, acessado em 09 de novembro de 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u366879.shtml>, acessado em 09 de novembro de 2008.

http://www.bbc.co.uk/portuguese/ciencia/story/2005/09/050910_fecundacaoml.shtml, acessado em 09 de novembro de 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u363324.shtml>, acessado em 09 de novembro de 2008.

http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2008/04/080402_cienciaembriaohibrido_np.shtml, acessado em 09 de novembro de 2008.

http://www.bbc.co.uk/portuguese/ciencia/story/2004/02/040204_ratocl.shtml, acessado em 09 de novembro de 2008.

<http://www.fantasticfiction.co.uk/c/peter-carey/fat-man-in-history.htm>, acessado em dezembro de 2008.

<http://petercareybooks.com/>, acessado em 13 de janeiro de 2009.

<http://www.orlan.net>, acessado em 18 de janeiro de 2009.

<http://74.125.47.132/search?q=cache:5acIRF4HUIgJ:www.anvisa.gov.br/sangue/simbria/visa/Declaracao%2520Bioetica%2520e%2520Direitos%2520Humanos%25202006.pdf>

+declara%C3%A7%C3%A3o+universal+genoma+garrafas&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=5&gl=br, acessado em 31 de janeiro de 2009.