

2

A Matéria de que Somos Feitos

“Eu já não possuo uma sombra. O que se vê a me seguir nas calçadas, como numa estranha procissão de mudas beatas, é a alma, em seu constante e frenético movimento, à cata da moldura exata para o nosso auto-retrato no mundo”.

Jacinto Fabio CORRÊA, *Contínua.*

Na busca de estabelecer os princípios para uma análise sociológica da estética da criação verbal, Bakhtin erige um arcabouço teórico e metodológico que tem uma significativa repercussão no modo de produção de conhecimento pelas ciências humanas, em particular, pela psicologia social. Afinado com a filosofia fenomenológica de autores como Merleau-Ponty, Heidegger e Bergson (a quem Bakhtin faz referência no texto *O autor e a personagem na atividade estética*¹), as proposições desse autor irão orientar-se por uma articulação original na relação entre sujeito e objeto (ou, para usar os termos de Bakhtin, na relação entre o autor e a personagem) e na presença do outro como categoria constitutiva do sujeito.

Em sua obra sobre o teórico russo, Clark e Holquist (1998) reúnem sob o termo “arquitetônica da responsabilidade” os textos (alguns deles incompletos) de Bakhtin, escritos entre 1918 e 1924, que discutem as relações entre o sujeito e a alteridade. Esses trabalhos constituem um tratado sobre a ética no mundo da experiência cotidiana, uma espécie de “*axiologia pragmática*”: qualquer ação será sempre um ato ético. Bakhtin chega a tal formulação a partir da análise da criação verbal e de textos literários, com foco na relação entre autor e personagem, que revela a responsabilidade do ato estético: “*Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido não permaneçam inativos*” (BAKHTIN, 2003: XXXIII - XXXIV).

São quatro os pontos enfatizados pela análise bakhtiana, a saber, a ação, o movimento, a performance e a energia. Ao articulá-los, Bakhtin estabelece correlações de interdependência entre a elaboração de um texto e a construção de uma existência. Assim, a linguagem ocupa um papel central no pensamento de Bakhtin, pois ela faz a ligação entre o sujeito e os outros (dialogismo): “*Bakhtin*

¹ A 4ª edição de *Estética da Criação Verbal* (BAKHTIN, 2003) traz uma tradução do original russo, que difere daquela das edições anteriores, feita a partir da publicação dos textos em francês. Além disso, ela inclui a tradução de um texto inédito de Bakhtin em língua portuguesa, a saber, *Arte e responsabilidade*, publicado originalmente em 1919. Na edição de 2003, o termo *exotopia*, conforme figurava nas três primeiras edições, aparece traduzido por *distância* ou *distanciamento*, sendo que o tradutor justifica essa alteração como sendo a tradução mais adequada dos termos tais como eles aparecem no original russo, a saber, *distantsia* (em latim) e *vniakhodímost* (em russo). Para manter a fidelidade à tradução de onde retiro as citações, empregarei o termo *distanciamento*, embora reconheça que a expressão *exotopia* tem a vantagem de trazer, em sua etimologia, a exterioridade que o conceito bakhtiniano reforça, isto é, a tensão entre autor e personagem, resultante de posições não coincidentes. No entanto, o termo *distanciamento* também tem sua proficuidade, na medida em que não fixa o conceito à categoria de lugar (*topos*), pois, como veremos, o autor é exterior à personagem também no que se refere ao tempo e ao sentido.

concebe a outridade como o fundamento de toda a existência e o diálogo como a estrutura primacial de qualquer existência particular, representando uma constante troca entre o que já é e o que não é ainda” (CLARK & HOLQUIST, 1998: 91). Para Bakhtin, a constituição do sujeito passa necessariamente pela categoria do outro e pelo diálogo entre eu/outro. Ao postular tal relação como formadora do sujeito, a proposição bakhtiniana rompe, junto com outros autores do início do século XX, com a filosofia romântica e a tentação do solipsismo cartesiano, revelando o sujeito naquilo que nele é inacabado e incompleto. No pensamento de Bakhtin, há pouco espaço para uma interioridade absoluta que caracterizaria o sujeito da consciência. Isto é, por se constituir por meio da relação e do diálogo, o sujeito não é um “em si”, mas, ao contrário, sempre um “*eu para outro*”, ou “*um outro para mim*”.

Mas, um pensamento, que se estrutura no reconhecimento da linguagem como elemento que constitui o sujeito a partir do laço social, poderia dar margens ao desaparecimento da subjetividade, ou a sua ocultação no mundo do outro. O que caracterizaria, então, a singularidade do sujeito é a forma como ele endereça sua resposta ao mundo. Viver é responder, e tal responsabilidade é o que orienta, dá sentido e particulariza a existência do sujeito.

2.1 Diálogos fenomenológicos: modos de subjetivação corporal

É nesse sentido que identifico uma proximidade entre o pensamento de Bakhtin e a filosofia fenomenológica, tal como proposta por Merleau-Ponty. O pensamento bakhtiniano constitui-se em uma espécie de metafísica do sujeito que postula que *perceber é ser*, na qual a visão tem uma função primacial. Esse processo de produzir conhecimento por meio da percepção das coisas do mundo possui algumas premissas básicas. A primeira delas diz respeito ao lugar único que cada um ocupa na existência, o que determina, por sua vez, pontos de vista singulares, que Bakhtin denomina como sendo o excedente de visão do sujeito em relação ao outro. No entanto, ao contrário de algumas correntes do pensamento moderno que sustentam a presença do outro como algo hostil (“*o inferno são os outros*”, conforme a máxima do existencialismo de Sartre), em Bakhtin, a interdependência em relação ao que o outro vê é constitutiva do sujeito, assumindo, assim, uma conotação positiva.

“Na fenomenologia bakhtiniana dos sentidos, o mais importante é o que eu posso ver e não o que é negado à minha vista pela lei da

localização. Do lugar único que eu ocupo na existência há coisas que só eu posso enxergar: a faixa distintiva de mundo que somente a mim é dado perceber é um excedente do (meu) ver, onde o excesso é definido em relação à falta que todos os outros têm daquele mundo moldado exclusivamente por mim” (CLARK & HOLQUIST, 1998: 95-96, grifos dos autores).

Nesse sentido, a consciência é sempre compreendida como um ato compartilhado, uma espécie *de co-cognoscência*. Aproximando-se de Heidegger, para Bakhtin o trabalho da consciência é desvendar o mundo e atribuir-lhe sentido, um mundo que é um pré-dado, portanto, anterior à consciência.

“O mundo enquanto ‘dannost’ apresenta-se a mim como necessidade, isto é, coisas que eu preciso fazer (‘dolzenstvovanie’); o reino da ‘zadannost’ é um domínio no qual tais obrigações são convertidas numa condição de responsabilidade (otveststvennost), coisas que eu devo fazer. Essa transformação do mundo dado em mundo que eu mesmo estabeleço converte a relação entre o meu corpo e outros objetos à minha volta (rochas, árvores, outros corpos) numa relação temporal, ela que é de outro modo apenas espacial (enquanto é puramente física). O mundo simplesmente físico é um deserto axiológico (‘cennostnaja pustota’)” (CLARK & HOLQUIST, 1998: 99, grifos dos autores).

A articulação entre tempo e espaço na constituição do sujeito coloca a ação e o corpo como elementos organizadores, para o sujeito, da sua relação com o mundo, fazendo dele um lugar habitável e conhecido, ou seja, atribuindo-lhe significação, sentido e valores. Portanto, a mediação entre o sujeito e o mundo, essas duas realidades ontológicas, dar-se-á pela responsabilidade, que é “concebida como a ação de responder às necessidades do mundo e é realizada por meio da atividade do self que responde à sua própria necessidade de um outro” (CLARK & HOLQUIST, 1998: 101). A existência será sempre coexistência; o ser se define a partir do outro; conhecer é um ato compartilhado.

2.1.1 Sendo autor da própria vida: distanciamento e dialogia

É a partir da análise das relações entre o autor e o personagem da obra literária que Bakhtin formula suas concepções sobre o sujeito e sua relação com o outro. Atrelado ao excedente de visão dado pela posição que a consciência do autor ocupa em relação à consciência da personagem, um outro princípio básico determina os diferentes tipos de relação entre essas duas entidades literárias, ou, em última instância, entre sujeito e objeto, ou mesmo ainda entre dois sujeitos: o distanciamento, que vem a ser o grau de afastamento, espacial e temporal, que o autor assume na sua relação com a personagem, que permite ao primeiro dar o

acabamento (estético, expressivo) para aquilo que, na segunda, é vivido enquanto acontecimento ético-cognitivo. O processo de acabamento constitui-se na reunião dos valores éticos e cognitivos disseminados no acontecimento da vida da personagem. O autor é externo “*no espaço, no tempo, nos valores e no sentido*” (BAKHTIN, 2003: 12) à personagem. O acabamento que o autor dá ao universo da personagem revela “*os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma: a plenitude da imagem externa*” (BAKHTIN, 2003: 12). Assim, o autor confere acabamento, pois pode ver o que a personagem não vê. A relação entre o autor e o herói da obra literária só é possível, dado que eles ocupam lugares distintos na existência. O distanciamento do autor - que Bakhtin denomina por “*a elisão amorosa de si mesmo do campo de vida da personagem*” (BAKHTIN, 2003: 13) - também se constitui em um ponto de vista ético-cognitivo, mas que se torna estético por criar um novo plano da existência, diferente daquele que o autor ocupa.

Mas, embora Bakhtin faça uma clara distinção entre a vida e a arte (VOLOSHINOV, 1976), a interdependência entre esses dois planos de existência é o que configura um dos cerne do pensamento do teórico russo. Tal concepção pressupõe que o excedente de visão do outro é um fator constituinte da própria subjetividade, por meio da linguagem. No entanto, ao contrário da criação artística, o excedente de visão dos outros, ou, o que de mim é formado na consciência do outro, não é capaz de me dar acabamento, na medida em que “*a palavra final*” é dada pela minha consciência, que se recusa em ver-se como um todo acabado, como um objeto entre outros.

“Ao olharmos para nós mesmos com os olhos do outro, na vida sempre tornamos a voltar para nós mesmos, e o último acontecimento, espécie de resumo, realiza-se em nós nas categorias de nossa própria vida” (BAKHTIN, 2003: 14).

No entanto, não devemos entender essa proposição como uma tendência ao relativismo e à completa submissão do eu ao outro, que será sempre o proprietário, ainda que não exclusivo, daquilo que eu não posso ver, aquela parte de mim que não me pertence de modo absoluto. Assim, o distanciamento em relação ao outro e o conseqüente excedente de visão são “*superados pelo conhecimento, que constrói um universo único e de significado geral, em todos os sentidos totalmente independente daquela posição única e concreta ocupada por esse ou aquele indivíduo*” (BAKHTIN, 2003: 22).

Ao discorrer sobre os lugares que o autor e a personagem ocupam no processo de criação estética, Bakhtin não está simplesmente recorrendo a uma metáfora espacial, mas, efetivamente, está delimitando um *locus* concreto na existência de figuras encarnadas. Assim, ele opera uma distinção entre o sujeito do conhecimento - entidade de abstração - e o sujeito da atividade ética e estética. Essas duas últimas se distinguem segundo o grau de acabamento conquistado: enquanto a atividade estética busca unificar o todo do acontecimento vivido pelo sujeito, o ato ético é o que implica o sujeito e seu outro no acontecimento da existência, e, portanto, caracteriza-se pelo inacabamento. A vida na qual o herói literário se desdobra enquanto acontecimento ético será sempre uma obra aberta e, portanto, inacabada. Tanto na obra literária como na vida oscilamos entre esses dois tipos de acontecimento - o ético e o estético - e, desse modo, vamos escrevendo nossas existências e construindo, com o olhar do outro, um corpo que nos contenha e que seja a nossa expressão como sujeitos, um corpo que seja feito a nossa imagem e semelhança.

2.1.2 Um corpo que (me) cai bem

De um modo semelhante ao da fenomenologia do corpo, Bakhtin descreve sobre a relação do sujeito com o seu corpo físico, com vistas a demonstrar como se configura a forma espacial da personagem. Como também iremos ler em autores como Drew Leder (1990) e Samuel Todes (HOFFMAN, 2001), ele refere sobre a não presença do corpo no campo de visão do sujeito:

“Minha imagem externa, isto é, todos os elementos expressivos do meu corpo, sem exceção, é vivenciada de dentro por mim: é apenas sob a forma de extratos, de fragmentos dispersos, que se agitam nas cordas da auto-sensação interna; minha imagem externa chega ao campo dos meus sentimentos externos, antes de tudo da visão, mas os dados de tais sentimentos não são a última instância nem para decidir se esse corpo é meu; só a nossa auto-sensação resolve a questão” (BAKHTIN, 2003: 26).

Assim, o que confere unidade a essa imagem é minha percepção interna de imagens parciais e esparsas. No entanto, a percepção do corpo não se dá da mesma maneira que a percepção que temos dos objetos externos. Esses são percebidos como um todo externo, objetos inteiros, ao passo que o corpo, ou sua expressividade externa, é um objeto ao qual minha visão tem um acesso limitado e parcial, sendo que meu pensamento só consegue formar dele uma imagem incompleta. Como exemplo, Bakhtin cita o devaneio e o sonho, que prescindem

geralmente de uma imagem completa daquele que devaneia ou sonha, que “*vive o seu eu por dentro*”. Para garantir a um determinado acontecimento um caráter estético, o aspecto físico, isto é, a expressividade externa da personagem, deve ganhar forma e acabamento:

“É isso que diferencia o mundo da criação artística do mundo do sonho e da realidade da vida: todas as personagens estão igualmente expressas em um plano plástico-pictural de visão, ao passo que na vida real, a personagem central – o eu – não está externamente expressa e dispensa imagem. Revestir de carne externa essa personagem central da vida e do sonho centrado na vida é a primeira tarefa do artista” (BAKHTIN, 2003: 27).

O fato de não termos um acesso imediato a nossa imagem corporal não se deve, segundo Bakhtin, a um esquecimento de nosso aspecto físico, mas a “*certa resistência de princípio que oferece a nossa imagem externa*” (BAKHTIN, 2003: 27). Para vencer tal resistência, é necessário transformar a nossa imagem externa em um outro para nós, um objeto destacado pela nossa percepção. Mas, segundo Bakhtin, mesmo se conseguimos realizar tal operação, teríamos por resultado uma imagem externa afetada “*por algum vazio original, por algo imaginário e um estado de solidão um tanto terrível dessa imagem*” (BAKHTIN, 2003: 28, grifos no original), pois não conseguimos abordá-la de uma forma emotiva e volitiva que lhe dê vida. A intencionalidade emotivo-volitiva é, especialmente, orientada para frente, em direção ao outro e, dificilmente, consegue voltar-se na direção do próprio sujeito. Para que tal imagem adquira vida, o sujeito terá que validá-la a partir da intenção emotivo-volitiva que é dada pelo outro.

“Entre minha auto-sensação interna – função da minha visão vazia – e minha imagem externamente expressa há uma espécie de tela transparente, tela da possível reação volitivo-emocional do outro na minha manifestação externa – de possível êxtase, amor, surpresa, piedade, etc do outro por mim; e olhando através dessa tela da alma do outro, reduzida a meio, eu vivifico e incorporo a minha imagem externa no mundo plástico-pictural” (BAKHTIN, 2003: 29, grifo no original).

No entanto, Bakhtin adverte que não se deve transformar essa imagem agregada do valor do outro num objeto ou projetá-la em um outro sujeito, pois isso impediria representar esteticamente essa imagem, na medida em que ela participa do acontecimento imaginário:

“trata-se precisamente de me traduzir da linguagem interna da minha percepção para a linguagem da expressividade externa e

entrelaçar-me, inteiramente, sem reservas, com o tecido plástico-pictural único da vida” (BAKHTIN, 2003: 29).

Faz-se, aqui, novamente, a distinção entre a atividade do pensamento – que se abstrai do lugar que o sujeito ocupa – e a atividade ética e estética – que não pode deixar de prescindir do outro e do lugar que cada um ocupa na existência.

2.1.3 Entre a ocultação e a presença

Um ponto de vista semelhante pode ser encontrado na reflexão que Renaud Barbaras (1992) faz sobre a obra de Merleau-Ponty e Michel Henry. Esse último, apoiado pela filosofia desenvolvida por Maine de Biran, irá propor uma forma de entender a relação entre o sujeito e o corpo que consiga vencer os obstáculos, teóricos e metodológicos, da perspectiva cartesiana. Ao postular a existência de um sentimento de esforço, que atua no processo de produção de conhecimento a partir da experiência do sujeito com o mundo, a perspectiva fenomenológica procura solucionar o impasse da dicotomia entre corpo e mente. Assim, o sujeito não se define mais pelo *cogito cartesiano*, mas, pela sua intencionalidade e pela sua mobilidade no mundo. Trata-se de um sujeito que pensa e produz a partir de seu corpo e dele não está dissociado. Segundo Barbaras, *“le mouvement n’est pas un intermédiaire entre l’ego et le monde, le corps n’est pas un instrument; il est l’ego lui-même, en tant que son être est effort, et c’est pourquoi nous accomplissons nos mouvements sans y penser”*² (BARBARAS, 1992: 247)

Assim a filosofia fenomenológica tentará dar ao corpo o estatuto de sujeito, que, por sua vez, apreende o mundo segundo a própria configuração espacial do corpo. Em Hoffman (2001), encontramos uma discussão mais aprofundada sobre essa questão. Na sua introdução ao pensamento do filósofo Samuel Todes, refletindo sobre os riscos para a fenomenologia de cair em uma postura idealista, Hoffman refere que o corpo tem uma estrutura material que é constitutiva de nossa experiência: *“the vertical, erect position of our body that must be constantly maintained in the earth’s gravitational field, and the asymmetry between the backward- and the forward-oriented movements of our*

² *“O movimento não é um intermediário entre o ego e o mundo, o corpo não é um instrumento; ele mesmo é o ego, enquanto que seu ser é esforço, e é por isso que nós realizamos nossos movimentos sem percebê-los”* (tradução minha).

*body*³” (HOFFMAN, 2001: XLIII). Para Hoffman, essas características do corpo são esquecidas ou relegadas a um plano inferior pela filosofia fenomenológica. Segundo ele, Todes estabelece, então, um elo entre a fenomenologia e o naturalismo, ao evidenciar a importância da estrutura corporal na constituição de nossas experiências. A organização espaço-temporal é dada pela nossa constituição corporal e nas suas possibilidades de movimento.

“Given our erect posture and our bipedality, we need to balance ourselves constantly within the vertical field. This is why Todes speaks of the priority of ‘balance’ over ‘poise’. Our poise (...) is nothing other than our body’s mastery of its skillful coping with the objects around us; our balance, in contrast, signifies our constantly maintained (and normally taken for granted) effort to preserve our upright posture within the gravitational field” (HOFFMAN, 2001: XLV).

Mas não é somente a configuração de nosso corpo que irá definir nossa relação com o mundo e a constituição de um sujeito corporal. Drew Leder (1990), em sua pesquisa fenomenológica sobre o corpo, fortemente inspirada na perspectiva aberta por Merleau-Ponty, faz uma reflexão sobre o papel da alteridade nos modos de subjetivação corporal. Ele argumenta que, nas experiências que o sujeito estabelece com o mundo e, conseqüentemente, na sua relação com o outro, o corpo desempenha um papel de fundamental importância, ainda que não tenhamos uma consciência de sua presença. Ele está lá, ativo e atuante, mesmo que dele só consigamos vislumbrar apenas algumas partes, geralmente situadas em sua porção anterior. Leder estabelece modos de funcionamento em que, ora o corpo é tematizado e, em outros momentos, ele está ausente ou fora do foco de nossa consciência. Essa oposição entre ausência e presença, ocultação e aparecimento, é reveladora, dentro da investigação fenomenológica, de que a mente não é algo incorpóreo e de que o sujeito se define também pela sua corporeidade.

Para Leder, há uma tendência do corpo em desaparecer para a consciência no momento da experiência do sujeito com o mundo. Tal ocultação, segundo esse

³ “A posição vertical e ereta de nosso corpo que deve ser constantemente mantida no campo gravitacional da terra, e a assimetria entre os movimentos de nosso corpo orientados para frente e para trás” (tradução minha).

⁴ “Dada nossa postura ereta e nossa condição de bípedes, nós precisamos nos equilibrar constantemente no campo vertical. É por isso que Todes fala da primazia do equilíbrio sobre a prontidão postural. Nossa prontidão postural (...) não é outra coisa senão a maestria de nossos corpos em habilmente lidar com os objetos em nosso entorno; nosso equilíbrio, ao contrário, significa nosso esforço continuamente mantido (e normalmente tácito) de preservar nossa postura vertical no campo gravitacional” (tradução minha).

autor, é constitutiva do próprio funcionamento do corpo e das relações que estabelece com o que está a sua volta. A auto-ocultação ou o auto-apagamento do corpo é uma condição para a ação, surgindo o que Leder denomina de o corpo extático.

No entanto, como já indiquei, esse é apenas um modo de funcionamento do sujeito corporal. Há, como Leder também apresenta, os momentos de ruptura dessa experiência corpórea, que nos remetem à disfunção, aos estados de dor e doença, que o autor denomina por “*dys-appearance*”, utilizando o prefixo grego “*dys*”, como querendo dar a idéia de um aparecimento disruptor ou disfuncional.

Traduzir essas discussões em imagens constitui-se um dos propósitos desta pesquisa. Assim, trago para esta reflexão a análise de um filme que, ainda que não esteja relacionado com a epidemia de AIDS, que é o universo temático sobre o qual me debruço, põe em cena a construção cultural do corpo a partir do olhar do outro.

2.1.4 O olhar que deforma

Um retrato em branco e preto de uma mulher jovem e bonita. Essa é a primeira imagem do filme do diretor norte-americano David Lynch, de 1980, intitulado *O homem elefante*. Em seguida, o retrato da mulher é sobreposto a uma manada de elefantes. A mulher se debate, de forma violenta, como se estivesse sendo atacada pelos imensos animais. Corte. Na cena seguinte, vemos o Dr. Treves, personagem interpretado pelo ator Anthony Hopkins, caminhando por um circo, e entrando em uma sala onde se lê: “*o fruto do pecado original*”. Nesse ambiente tumultuado, a câmera vagueia sem se deter muito em cada elemento, nos trazendo imagens fragmentadas de gêmeos siameses, anões liliputianos, mulheres barbadas. O médico parece interessado em ver uma atração denominada “o homem elefante”, mas a polícia interditou o local, pois o “espetáculo” é considerado ultrajante demais. Na cena seguinte, enquanto o médico está operando um homem que sofreu um acidente de trabalho, entra uma criança na sala de cirurgia. O médico lhe pergunta: “você o viu?”, sendo que o pronome utilizado, em inglês, não é “*him*”, mas “*it*”, empregado quando se quer designar objetos e animais.

Como veremos em diversas passagens do filme, o homem elefante não tem o estatuto de um sujeito. Ele é puro objeto, alvo da curiosidade alheia pelo seu

aspecto repugnante, aversivo, que o situa a meio caminho entre a humanidade e a bestialidade. Mas, como as imagens do filme parecem indicar, não é somente a relação das pessoas com essa “aberração da natureza” – um dos qualificativos atribuídos a John Merrick, o nosso homem elefante – que está calcada na operação de fazer do outro um objeto. A ambientação do filme, isto é, os cenários por onde os personagens transitam, a cuidadosa fotografia toda em preto e branco, acentuando os contrastes entre claridade e escuridão, as ruas sempre envoltas em névoa e fumaça, tudo isso nos remete à Inglaterra vitoriana, época da chamada revolução industrial. Assim, vemos imagens fragmentadas de corpos de operários lidando com máquinas, crianças mal vestidas perambulando pelas ruas, corpos doentes em hospitais e consultas médicas. Reduzidos a objetos e, desse modo, tratados como coisas, os trabalhadores, as crianças, os pacientes e o homem elefante são os outros de uma cultura na qual eles têm pouco ou nenhum valor.

Se o sujeito é corporal e, tanto na perspectiva de Bakhtin, como na filosofia de Merleau-Ponty, temos que a nossa concepção de corpo é formada na relação com o outro, os dois modos de funcionamento descritos por Leder (o corpo oculto da nossa consciência e o aparecimento disfuncional) são reveladores de dois aspectos distintos. Por um lado, de uma ausência que nos constitui como sujeitos e, de outro, de um aparecimento que nos torna objetos (cativos) do olhar alheio.

Essas formas de submissão são uma das características que constituem, segundo Leder, o modo de funcionamento, nas interações intersubjetivas, marcado pela ruptura do desaparecimento do corpo ou de sua tácita presença. Assim, o corpo do oprimido passa a ser tematizado pela consciência, e, dessa forma, é percebido como presença estranha, como algo que não condiz com a norma. Podemos notar, claramente, as maneiras como vão se abrindo os caminhos para a intolerância e a exclusão social. Semelhante argumento é desenvolvido por Bakhtin, ao referir-se ao acabamento que o autor dá à imagem externa da personagem. Para se conseguir “objetivar” a imagem externa, há que se garantir a autonomia e a responsabilidade dos sujeitos envolvidos nesse processo. Somente um outro autônomo e responsável, implicado com minha existência, pode configurar uma imagem de mim que seja consistente e expressiva, tanto do ponto de vista estético, quanto ético.

Mas, volto ao filme, para encontrar alternativas de subjetivação, mesmo que ainda concedidas ou permitidas pelos que ditam as regras. O médico consegue uma exibição particular para conhecer o homem elefante. Com o apresentador dizendo que a vida é cheia de surpresas, a cortina vai se abrindo aos poucos, mas a câmera volta-se para o médico e focaliza seu rosto em primeiro plano. Nós não vemos o homem elefante, mas, pela fisionomia do médico, temos a certeza de que se trata de algo horripilante e pavoroso. Em outro momento do filme, na reunião clínica, onde o Dr. Treves apresenta o caso para uma platéia de médicos de olhares curiosos e estarecidos, a cena desenvolve-se ao modo do teatro de sombras, isto é, um projetor de luz incide sobre o paciente e suas formas são projetadas contra um pano branco. A fim de preservar o espectador do horror, só podemos ter acesso à imagem do homem elefante pelo seu simulacro, ou, para utilizar a metáfora platônica, pela projeção de sua sombra na parede da caverna. Aliás, também identifico aqui uma metáfora da relação do espectador com o filme. Mais adiante no enredo, quando efetivamente o personagem interpretado por John Hurt – o homem elefante – é focalizado pela primeira vez sem outra mediação que não a da própria câmera, uma enfermeira, que leva um prato de comida sem ser advertida do aspecto do paciente, solta um grito de horror ao ver a criatura recostada na cama.

É muito interessante a forma como David Lynch vai apresentando o corpo do personagem que dá título ao filme. Nas primeiras cenas, nós o vemos por meio de rápidos fragmentos ou do olhar do outro (do médico, do dono do circo, dos outros profissionais de saúde), e só conseguimos discernir uma silhueta, uma imagem imprecisa. Assim, o olhar assume um importante papel na formação daquilo que chamamos de corporeidade. É o próprio olhar do outro que dá forma ao nosso corpo, e, num certo sentido, o deforma. Aqui, há uma explícita objetivação do corpo, e esse tipo de relação se caracteriza por uma ruptura na comunicação intersubjetiva. Não se trata somente, como referi acima, de uma objetivação de um sobre o outro, de uma negação do sujeito, tal como apresenta o existencialismo de Sartre. Mas é uma dupla negação, pois o olhar que objetiva, também se faz objeto, também se torna estranho. Na compreensão bakhtiniana, como escrevi, há a perda da autonomia e da responsabilidade dos sujeitos envolvidos na relação. Mas, como refere Merleau-Ponty, essa ausência de

comunicação que se estabelece entre esses dois sujeitos tornados objetos, ainda assim, é uma forma de comunicação. Citando o filósofo francês, Leder escreve:

“in fact the other’s gaze transform me into an object, and mine him, if both of us withdraw into the core of our thinking nature, if we both make ourselves into an inhuman gaze, if each of us feels his actions to be not taken up and understood, but observed as if they were an insect’s”⁵
(MERLEAU-PONTY apud LEDER, 1990: 96).

Assim como o corpo é tornado presente e separado de si nos estados de dor e doença, a incorporação do olhar do outro pode efetuar semelhante dissociação nas relações intersubjetivas. Segundo Leder, *“but not just any gaze will bring about such a rupture; it is the objectifying gaze that refuses co-transcendence. (...) Internalizing this perspective, I can become conscious of my self as an alien thing”⁶* (LEDER, 1990: 96).

Ao longo do filme, no entanto, o homem elefante vai se tornando menos estranho, tanto para o outro, como para si mesmo, como se ocorresse, para utilizar a terminologia de Leder, um auto-apagamento do corpo, ficando a sua deformidade como algo tácito, incorporada, e não mais alheia a si próprio. No entanto, essa conquista também se dá a partir da relação com o outro. John Merrick é convidado a jantar na casa do médico e recebe a visita de uma grande dama do teatro. Na conversa com a mulher do Dr. Treves, várias referências são feitas a fotografias de familiares, e o retrato de sua mãe, que John Merrick carrega consigo, ao ser qualificado pelos outros como belo, estabelece um novo contexto contra o qual as deformidades são re-significadas, diminuindo, desse modo, seu caráter aversivo. Na visita da atriz, ele é presenteado com um livro com peças de Shakespeare. Ambos reproduzem um diálogo da tragédia Romeu e Julieta, onde os jovens amantes falam sobre um beijo roubado. A atriz beija John Merrick no rosto. Os outros passam a identificar nele traços de refinamento, de cultura, de gosto artístico, que vão constituindo uma nova subjetividade. A deformidade do corpo já não é mais a presença que marca a relação com os outros. Ela parece ter se ocultado.

⁵ *“De fato, o olhar do outro me transforma em objeto, e o meu a ele, se nós dois nos retiramos do âmago de nossa natureza pensante, se nós dois nos transformamos em um olhar inumano, se cada um de nós percebe as suas ações sem apoderamento e compreensão, mas observadas como se elas fossem as ações de um inseto”* (tradução minha).

⁶ *“mas não é apenas qualquer olhar que acarretará tal ruptura; é o olhar objetificante que recusa a co-transcendência. (...) Ao internalizar essa perspectiva, eu posso me tornar consciente de mim como algo alheio”* (tradução minha).

Mas, nas situações em que os outros querem humilhá-lo, John Merrick é literalmente confrontado com sua imagem no espelho, que lhe revela não somente seu aspecto físico, mas a monstruosidade que os outros lhe atribuem. Por que John Merrick grita de horror ao ver sua própria imagem refletida no espelho? Bakhtin irá demonstrar que, embora seja uma relação particular, ao olharmos no espelho também estamos submetidos, de um certo modo, aos princípios do distanciamento e do excedente de visão do outro. Esse é, literal e literariamente, o ponto de vista narrado por Guimarães Rosa (2001), no conto “*O espelho*”. Ali, temos um “diálogo” entre um homem comum e um homem de ciência, sendo que o primeiro se aventura em explicar porque não devemos confiar naquilo que os espelhos nos revelam. Parte, então, a descrever uma espécie de experimento científico, no qual o narrador busca abstrair da imagem de seu rosto que o espelho lhe devolve, em primeiro lugar, os traços que o assemelham à fisionomia de outros animais. Após meses de extenuantes e variadas tentativas,

“...pouco a pouco no campo da vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário – as parecenças com os pais e avós – que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. (...) E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, , sem conexões nem fundura” (ROSA, 2001: 125).

Os resultados dessa empreitada científica são aterradores:

“...um dia... Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo liso, às vácuas, aberto como o sol, água límpidíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?” (ROSA, 2001: 126)

A imagem que o espelho reflete dificilmente nos oferece a visão de nós mesmos. Trata-se de uma imagem deturpada, pois nela a presença do outro e de sua visão sobre nós se impõe. Assim, Bakhtin identifica pelo menos quatro componentes na imagem de nosso rosto refletida pelo espelho: a) a expressão de nossa postura emotivo-volitiva real; b) a expressão do julgamento do outro possível e fictício; c) a expressão de nossa atitude com relação a esse julgamento presumido do outro e d) a expressão que desejaríamos ver em nosso rosto:

“Ocorre que nossa própria relação com a imagem externa não é de índole imediatamente estética, mas diz respeito apenas ao seu eventual

efeito sobre os outros – observadores imediatos –, isto é, nós a avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros” (BAKHTIN, 2003: 31).

Assim, a imagem que o espelho produz é obra de “*um autor sem autoridade e não fundamentado*” (BAKHTIN, 2003: 31), um tipo de autobiografia não autorizada, posto que eu não a produzi completa e autonomamente.

Estas considerações podem nos trazer uma compreensão maior sobre o árduo esforço a que muitos estamos submetidos na busca de uma forma física ideal, de um corpo que seja a expressão do bem-estar e da saúde, tomados como valores absolutos. Mas, novamente cabe perguntar: estamos sempre cativos do olhar do outro? A filosofia fenomenológica acentua que é na relação com o outro que o sujeito pode ampliar suas possibilidades de experiências corporais no mundo. Citando Merleau-Ponty, em a “Fenomenologia da Percepção”, Leder escreve que a intersubjetividade é:

*“a miraculous prolongation of my own intentions, a familiar way of dealing with the world. Henceforth, as the parts of my body together comprise a system, so my body and the other person’s are one whole, two sides of one and the same phenomenon, and the anonymous existence of which my body is the ever-renewed trace henceforth inhabits both bodies simultaneously”*⁷ (MERLEAU-PONTY, apud LEDER, 1990: 94).

Desse modo, a intersubjetividade, assim concebida, só é possível a partir do reconhecimento da distância (e não da anulação dessa) entre os dois sujeitos, que permite que um complemente a perspectiva do outro. Isso pode ser observado desde tenra infância e está na base da formação do sujeito: o olhar da mãe formando a imagem corporal do bebê, como aprendemos com Lacan e com Bakhtin⁸, também leitor de Freud. No entanto, por ser mútua, é um tipo de relação onde os dois pólos apresentam igual força (inter-corporeidade) e que está impregnada (encarnada) de valores. Segundo Leder, “*only because my vision always incorporates that of other people could they have this power of negation*

⁷ “*um milagroso prolongamento de minhas próprias intenções, um jeito familiar de lidar com mundo. De agora em diante, dado que as partes reunidas de meu corpo compreendem um sistema, então meu corpo e o do outro são um todo, dois lados de um único e idêntico fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é o traço sempre renovado de agora em diante habita os dois corpos simultaneamente*” (tradução minha).

⁸ Escreve Bakhtin: “... dos lábios da mãe e de pessoas íntimas a criança recebe todas as definições iniciais de si mesma. Dos lábios delas, no tom volitivo-emocional do seu amor, a criança ouve e começa a reconhecer o seu nome, a denominação de todos os elementos relacionados ao seu corpo e às vivências e estados interiores: são palavras de pessoa que ama as primeiras palavras sobre ela, as mais autorizadas, que pela primeira vez lhe determinam de fora a personalidade e vão ao encontro de sua própria e obscura auto-sensação interior, dando-lhe forma e nome em que pela primeira vez ela toma consciência de si e se localiza como algo” (Bakhtin, 2003: 46, grifos no original).

*over me. I put myself in their place, assume their perspective, just as they do mine*⁹” (LEDER, 1990: 95). Essa é a característica que garante uma comunicação efetiva, na qual os sujeitos compartilham visões de mundo distintas, compartilham diferenças.

Por passar por esse processo de subjetivação, John Merrick passa a se reconhecer como um ser humano. Depois de ser perseguido por uma multidão que lhe insulta, ele tem forças para gritar: *“eu não sou um elefante! Eu sou um homem! Eu sou um ser humano!”*. Ele é o convidado de honra de uma apresentação teatral e passa a ser tratado como espectador, e não mais como a atração de circo. Ele deixa de ser o espetáculo e o alvo da zombaria. Ele pode, enfim, dizer ao médico: *“minha vida agora é plena, porque eu sou amado. Eu me descobri”*.

2.2 Corporeidade e estética da existência em Bakhtin

Poderíamos ficar com a impressão errada de que, ao falarmos de sujeitos que produzem conhecimento, a partir do reconhecimento (ou constatação) de que eles não estão sozinhos no mundo, tais sujeitos seriam abstrações imateriais ou, ao modo do idealismo, uma consciência desencarnada e sem corpo, pura transcendência. Realmente, não é dessa forma que Bakhtin pensa o processo de subjetivação. Uma de suas preocupações centrais ao falar das múltiplas relações possíveis entre o autor literário e o personagem da obra é descrever planos distintos da existência, nos quais essas figuras (autor e personagem) habitam e que estão em constante tensão. A definição desses planos e o distanciamento do autor em relação ao plano da personagem delimitam, por um lado, o que é próprio da atividade estética (da criação) e, de outro, o que é específico do ato ético e volitivo (da existência, enfim). Muito embora cada um desses planos guarde suas singularidades, não estamos diante de duas realidades totalmente distintas. Aprendemos com Bakhtin que a vida e a arte possuem uma relação de interdependência, o mesmo que ocorre entre autor e personagem: um não existe sem o outro. Dessa forma, a atividade estética deve sempre refletir, em alguma medida, os valores éticos que estão presentes no cotidiano da vida social, ao mesmo tempo em que a vida que se vê incapaz de produzir atos estéticos está

⁹ *“somente porque minha visão sempre incorpora as de outras pessoas, elas poderiam ter esse poder de negação sobre mim. Eu me coloco no lugar delas, assumo suas perspectivas, tal como elas fazem com as minhas”* (tradução minha).

esvaziada de sentido, ou não consegue realizar-se dentro de uma dimensão ética e responsável.

A constituição de um plano da existência que é marcado pela expressividade do sujeito na sua relação com o mundo e com os outros é justamente o caráter particular da atividade estética. Desse modo, essa não pode prescindir da materialidade, ou melhor, são atos que se dão a perceber justamente pela sua concretude e sua manifestação no mundo. Além de romper aqui com a cisão entre forma e conteúdo, Bakhtin, afinado com a perspectiva fenomenológica, irá propor que o corpo é ao mesmo tempo objeto (tem uma função expressiva, ou seja, ocupa o plano estético da existência) e sujeito (que é o agente da atividade tanto estética, como ética). E, nesse ponto, Bakhtin faz a distinção entre corpo exterior e corpo interior. Em suas palavras:

“é de suma importância o lugar singular que o corpo ocupa como valor em relação ao sujeito em um mundo singular, concreto. Meu corpo, em seu fundamento, é um corpo interior; o corpo do outro, em seu fundamento, é um corpo exterior” (BAKHTIN, 2003: 64).

Dito de outra forma, o corpo de minha autoconsciência, aquele que eu vivo de dentro e, portanto, interior, constitui-se nos modos como eu respondo as minhas sensações interiores e minhas emoções e, assim, produzo conhecimento. Já o corpo exterior possui uma função expressiva e, dessa maneira, ele é inteiramente constituído pelo outro. A configuração do corpo da personagem se dá a partir do momento em que o autor busca uma forma para aquilo que, no nível de sua autoconsciência, é ato emotivo e volitivo, prenhe de valores éticos. Na discussão que desenvolvi acima, tanto as deformidades corporais do homem elefante, como as manchas que o advogado Andrew carrega no corpo, em função de sua doença física, como discuto no quarto capítulo, são significadas pelo outro, e acabam por determinar a própria forma do corpo: o corpo doente, sadio, deformado, repulsivo, agradável, bonito, sensual e assim por diante, dentre tantos qualificativos possíveis.

“A interpretação estética e a estruturação do corpo exterior e seu mundo são uma dádiva de outra consciência - da consciência do autor-contemplador à personagem: não é uma expressão desta de dentro de si mesma, mas uma atitude criadora do autor-outro para com ela” (BAKHTIN, 2003: 91, grifos no original).

Assim, as categorias de *corpo exterior* e *corpo interior*, que, por sua vez, guardam correspondência com as noções de *alma* e *espírito*, como veremos a

seguir, são utilizadas por Bakhtin para estabelecer a dimensão axiológica do espaço na constituição do personagem. A noção de distanciamento entre autor e personagem define, no plano estético, a objetivação de um corpo, mas que é dotado de autonomia, sendo, enfim, um sujeito corporal. O homem exterior - que garante significância estética ao personagem - tem correspondência com o corpo exterior, e se relaciona com os objetos a sua volta também na qualidade de objeto, dotado, assim, de um aspecto plástico-pictural. Assim, o corpo exterior do homem é transcendente a sua autoconsciência e, portanto, ele não está no mesmo plano que a sua atitude emocional e cognoscente ocupa, aqui representada pela relação que ele tem para consigo mesmo (o eu para mim), isto é, o homem interior.

Mas, o distanciamento não se limita exclusivamente ao espaço, e possui também uma dimensão temporal, que funciona, tanto na atividade estética, como na atividade emotivo-volitiva, como eixo que une a alma do personagem ao seu corpo e lhe confere expressividade. Ao examinar a dimensão temporal do personagem, eu busco descrever como Bakhtin concebe as noções de alma e espírito e as articula com o que vimos acima sobre corpo exterior e interior, na constituição do personagem, a fim de que eu possa melhor fundamentar o que venho denominando por *modos de subjetivação corporal*.

2.2.1 O ponto de entrelaçamento entre corpo e alma

Bakhtin faz uma distinção entre alma e espírito. A primeira é, no plano do homem exterior, equivalente ao corpo exterior, isto é, está mais relacionada ao todo dado esteticamente. Já o espírito constrói-se a partir das categorias imanentes ao sujeito, orientadas pela sua autoconsciência, sendo o equivalente no homem interior ao corpo interior. A alma não se constitui em um problema para a psicologia, nem para a ética, na medida em que a alma está circunscrita ao campo da estética. Apesar de sua contingência temporal, a alma não está sujeita à explicação causal que é própria da ciência psicológica, possuindo, portanto, autonomia e liberdade em relação à autoconsciência. E, ainda, ela se distingue do sujeito ético, na medida em que esse “*é antedado para si mesmo como valor e por princípio não pode ser dado, estar presente, ser contemplado; é um eu-para-si*” (BAKHTIN, 2003: 92, grifo no original). Ou seja, o sujeito ético constitui-se orientado para fora, para o outro, enquanto que o sujeito estético (a alma e o corpo exterior) se forma a partir do outro.

No espírito do idealismo opera-se algo semelhante à vivência do espírito e do homem interior, onde a produção de conhecimento se dá na vivência, solitária, de um sujeito que pensa a si mesmo: um eu-para-mim, ou a impossibilidade do sujeito, na concepção bakhtiniana:

“de dentro de mim mesmo não tenho uma alma como um todo axiológico dado e já presente em mim; em minha relação comigo mesmo não lido com a alma; meu auto-reflexo, por ser meu, não pode gerar a alma, mas tão somente uma subjetividade precária e dispersa, algo que não deve acontecer” (BAKHTIN, 2003: 92).

A distinção entre espírito e alma tem como propósito pensar tais noções fora da metafísica. Para Bakhtin, a alma diz respeito à imortalidade, mas se faz representar no espírito, aqui definido como o *“todo individual e axiológico da vida interior que transcorre no tempo e que vivenciamos no outro, que é descrito e representado na arte pela palavra, por cores, sons”* (BAKHTIN, 2003: 92, grifo no original). Dito de outra forma, há uma correlação entre corpo exterior e alma, e entre corpo interior e espírito, operando-se, aqui, uma visão fenomenológica que não separa a alma do corpo e ambos, para serem formados (ou, dito de outra forma, para constituir um sujeito, de corpo e alma), precisam sempre do outro e da linguagem.

Assim como o corpo, a alma é determinada pelos princípios de distanciamento, onde a presença do outro é a condição *sine qua non* para que ela possa existir. Ou seja, os princípios responsáveis em conferir forma à alma vêm de fora, isto é, são dados por uma outra consciência. Portanto, aqui atua o excedente de visão temporal de uma outra alma, que se refere ao afastamento (distanciamento) do autor de si (sua alma voltada para fora) e do outro. O que entendemos por sentimentos será sempre vivido a partir do outro, mesmo que meu eu tenha uma experiência dos mesmos. Tais sentimentos, que dão forma à alma, *“axiologicamente, eles não me dizem respeito, não me são impostos como meus; fora de meu eu-para-mim; eles são para mim na existência, são momentos da existência axiológica do outro”* (BAKHTIN, 2003: 93, grifos no original). É somente a partir da vivência dos acontecimentos no outro, e contemplando sua exterioridade interior de forma amorosa, que é possível dar forma a essas vivências, em mim, e na obra literária. A exterioridade da alma do outro é o que configura a individualidade artística, processo que Bakhtin denomina por *compreensão simpática*. O termo compreensão não pode ser entendido, no

entanto, como uma simples representação da vivência do outro, mas trata-se da transposição dessa para um outro plano da existência, que configura uma nova forma e outros valores para a experiência. Enfim, a compreensão tem pouco a ver com a produção de conhecimento, tal como essa é concebida pela ciência, ou pelo idealismo. Eu compreendo simpaticamente a experiência do outro somente porque, ocupando um lugar na existência (no tempo e no espaço) que só eu posso ocupar, posso transformar essa experiência em algo novo, em uma nova existência.

2.2.2 As horas do espírito

Mas, o que vem a ser, precisamente, o que Bakhtin chama de “excedente de visão temporal de uma outra alma”? Se é na relação do sujeito com o espaço que ele encontra o eixo determinante de sua configuração corporal (o homem exterior), é, como vimos, na dimensão temporal, ou seja, na relação do sujeito com o que ocorre dentro das fronteiras que o nascimento e a morte delimitam, que Bakhtin encontra a determinação do homem interior. A vida e a morte só conseguem receber um significado esteticamente consistente (axiológico, portanto), se elas forem percebidas a partir do princípio da perda, o que faz com o meu nascimento e minha morte não sejam acontecimentos que eu posso chamar de meus, pois a minha perda (o meu desaparecimento) não é um fato significativo para mim: eu nunca me perco para mim, mas minha ausência deve ter significado para um outro. São a vida e a morte do outro que atribuem sentido a minha própria vida, e também a minha morte. Com uma teoria que recusa qualquer possibilidade de narcisismo ou idealismo, como princípios axiológicos, Bakhtin considera que o nascimento e a morte de um sujeito (o meu nascimento e a minha morte) só são acontecimentos para um outro.

A relação entre vida e morte no processo de criação literária é um dos motes condutores do enredo do filme *As horas*. Adaptado do livro homônimo de Michael Cunningham, de 1998, o roteiro mescla três diferentes épocas, nas quais se desenrola o dia de mulheres envolvidas com os preparativos de uma celebração, desde o despertar até o anoitecer. No começo dos anos 20, vemos um dia fictício na vida de Virginia Woolf (interpretada por Nicole Kidman), em sua casa em Richmond, onde vive com o marido, às voltas com o romance *Mrs. Dalloway*, e preparando-se para receber a visita de sua irmã Vanessa, que vem de Londres com as crianças para o chá. Nos primeiros anos da década de 50, em Los Angeles,

encontramos a dona de casa Laura Brown (representada por Julianne Moore), grávida de cinco meses, preparando a celebração do aniversário de seu marido junto com seu filho Richie, enquanto repensa sua vida, influenciada pela leitura de *Mrs. Dalloway*, seu livro de cabeceira. No despertar do século XXI, na cidade de Nova Iorque, a editora de livros Clarissa Waughan (personagem vivido por Meryl Streep), prepara a festa onde irá comemorar a entrega do prêmio pelo conjunto da obra para o seu amigo, o poeta e escritor Richard Brown, que a chama pelo nome de Mrs. Dalloway, em referência ao personagem cujo primeiro nome também era Clarissa.

O prólogo e o epílogo do filme trazem o suicídio de Virginia Woolf, fato ocorrido no ano de 1941, na Inglaterra. Vestindo um casaco e colocando pedras nos bolsos, a escritora vai entrando nas águas de um rio. Em off, escutamos sua voz, lendo a carta de despedida que deixou para o marido. O texto narra a dificuldade de conviver com a loucura e com as vozes em sua cabeça, sendo a morte a única alternativa para acabar com o seu sofrimento e o de seu marido, Leonard. Tentando justificar a sua atitude extrema, no meio da carta e ao final, Virginia repete a mesma frase: *Eu não acredito que duas pessoas possam ter sido mais felizes do que nós dois fomos juntos*. Na tela, alternam-se as imagens do marido lendo a carta, em desespero, e do corpo de Virginia submergindo no rio.

O suicídio de Virginia anuncia-se no filme em diferentes momentos do enredo. O destino que a escritora procura para sua personagem (Mrs. Dalloway), o impacto dessa no cotidiano de Laura Brown e a morte de Richard presenciada por Clarissa Waughan são os fatos que inauguram, num único dia e em três diferentes épocas, uma outra relação dessas três mulheres com suas próprias vidas. Virginia conclui que alguém tem que morrer para que os outros valorizem mais a vida. E ela diz isso a seu marido, no momento em que assistimos, Clarissa, na aurora do século XXI, sob o impacto da morte de seu amigo Richard. Diante do medo da perda de uma amiga e do vazio sem sentido em que se transformou seu cotidiano, Laura Brown decide que irá abandonar marido e filhos para tentar salvar sua vida, sabendo que isso custar-lhe-á um preço muito alto. Ao assistir o suicídio de Richard, Clarissa consegue finalmente se desvencilhar da alcunha que ele havia colado na carne dela. Ela deixa de ser Mrs. Dalloway e, mesmo que por um breve momento, vislumbra outras possibilidades de “escrever” sua história.

“Ao empreender a tentativa de perceber emocionalmente (axiologicamente) o acontecimento de minha morte no mundo, torno-me possuído pela alma de um outro possível, já não estou só quando tento contemplar o todo de minha vida no espelho da história, assim como não estou só quando contemplo no espelho a minha aparência externa. ... O peso emocional de minha vida em seu conjunto não existe para mim mesmo” (BAKHTIN, 2003: 96, grifo no original).

Desse modo, a forma como o sujeito percebe o nascimento, vida e morte dos outros é o que lhe imprime os tons volitivo-emocionais que integram o todo (temporal) de sua existência, e, ao mesmo tempo, configura-lhe a originalidade e a singularidade de sua presença no mundo: “*Em minha vida pessoas nascem, passam e morrem, e a vida-morte delas é freqüentemente o acontecimento mais importante de minha vida, que lhe determina a existência*” (BAKHTIN, 2003: 96). Não se trata, no entanto, de uma submissão do sujeito (personagem) ao outro (autor), mas a condição mesma que autoriza essas duas existências, e que dá forma e consistência estética ao sujeito, a partir do olhar do outro. O que dá sentido (estético e ético) a minha existência provém do acabamento - o sentido da existência - que vem do outro.

A forma como o roteiro do filme *As horas* articula as três personagens em três épocas distintas busca conferir-lhes unidade e acabamento que provém das palavras que Virginia escreve. Na seqüência de abertura, vemos, nos três ambientes em que cada uma dessas mulheres vive, o início de um novo dia, sendo que a câmara parte de um ramalhete ou vaso de flores para, em seguida, descrever o cenário em que as ações se desenrolam, ou, no sentido contrário, termina focalizando as flores em primeiro plano. No primeiro diálogo do filme, Leonard comenta com a mulher sobre a saúde dela, mas ela parece não prestar atenção, enquanto ele mostra-se muito preocupado com o fato de ela não estar seguindo as recomendações médicas. Com uma xícara de café nas mãos, ela diz ao marido que ela tem a primeira frase do livro. Ele sugere que ela a escreva. Ela sobe as escadas e senta-se em seu escritório, preparando-se para escrever. Corte. Laura Brown abre seu livro de cabeceira e parece deter-se nas primeiras páginas. Corte. Em seu apartamento, Clarissa Waughan confere alguns papéis. Corte. Com a voz de Virgínia em off, vemos Laura Brown lendo: *Mrs. Dalloway decidiu que ela mesma iria comprar as flores*. Corte. Clarissa olha para frente e diz em voz alta para sua namorada, Sally: *Eu mesma vou comprar as flores*.

Mrs. Dalloway, a personagem que dá título ao romance de Virginia Woolf, ganha novas configurações em Clarissa Waughan, Laura Brown e na própria Virginia, conforme os movimentos de aproximação e distanciamento que essas mulheres assumem na relação com o “texto”, isto é, com os “fatos” que constituem a vida da personagem. Elas se alternam entre a posição do autor-contemplador e a da personagem e, dessa maneira, tornam-se ora mais, ora menos, autoras de suas existências. Em dado momento, Laura recebe a visita de Kitty, e essa nota que a amiga está lendo um livro. Levanta-se para folheá-lo. Laura, respondendo a Kitty, diz que o livro é sobre uma mulher que vai dar uma festa, e, apesar de sua autoconfiança e de seu temperamento seguro e controlado, ela não está bem, e ninguém percebe. Parece que Laura está falando de sua frustrada tentativa de preparar um bolo para o aniversário do marido, ou, de forma mais ampla, de dar conta de conduzir sua própria vida. Na conversa que mantém com Louis Waters, um amigo, Clarissa Waughan lembra de um dia em uma casa de praia, quando Richard a chamou pela primeira vez de Mrs. Dalloway: Ela diz, com grande aflição: *e, desde então, eu fiquei presa ao nome.*

Esses momentos do filme parecem falar de determinadas relações entre autor e personagem (e leitor), que se definem segundo específicas posições espaciais e temporais. De um lado, como personagens, temos a assunção dos lugares que as mulheres ocupam - como donas de casa, como esposas, como profissionais, como amantes, como amigas - na relação com aqueles que se colocam (ou são por elas colocados) numa perspectiva de alteridade. E, nessa posição, elas ocupam o tempo e o espaço do autor-contemplador, na sua relação com Mrs. Dalloway, a personagem de Virgínia Woolf. No entanto, quando colocadas sob o nosso foco, elas se situam fora de nosso tempo e do nosso espaço (do tempo e do espaço do roteirista, do diretor, do escritor, de Virgínia Woolf). Assim, ganham um acabamento estético, habitando um plano de existência que é totalmente distinto do nosso, embora guarde relações íntimas com ele, pois é da vida que nasce a arte e reciprocamente.

“Meu tempo e meu espaço-tempo são o tempo e o espaço do autor, não da personagem; neles só posso ser esteticamente ativo em relação ao outro que eles englobam e não esteticamente passivo, posso justificar e concluir esteticamente o outro, mas não a mim mesmo” (BAKHTIN, 2003: 97).

2.2.3 O apagamento amoroso do autor

No entanto, nessa relação de alteridade, que constitui os processos de subjetivação, deve incidir, como vimos acima, a compreensão simpática, isto é, a capacidade de perceber o outro em sua totalidade e, desse modo, sua vida como uma existência finita, que se inscreve entre o nascimento e a morte. Assim, escrever é sempre uma tentativa de garantir a eternidade da alma do outro, processo no qual, por meio de um apagamento amoroso, o autor acaba perdendo a sua própria alma. “*A compreensão simpática recria todo o homem interior em categorias esteticamente aflagantes para uma nova existência em um novo plano do mundo*” (BAKHTIN, 2003: 94). Quando eu compreendo que a perda do outro é uma possibilidade real (mesmo que eu possa morrer antes do outro), são determinadas para mim as fronteiras temporais que circunscrevem a forma pela qual eu posso ordenar os acontecimentos de uma vida, ou seja, ordenar o “fluxo temporal” de uma existência. É porque o outro nasce e pode morrer que eu me torno capaz de transformar os acontecimentos de uma vida.

Por outro lado, a vivência dos acontecimentos por dentro de si (e não a partir do outro) só consegue constituir uma existência fragmentada, sob o jugo do acontecimento ético-volitivo. Assim como precisamos do olhar do outro para que tenhamos acesso ao nosso próprio corpo, também precisamos do sentido axiológico que nos é dado pelas fronteiras que enformam a existência temporal do outro para que tenhamos acesso a nossa alma, a nossa vida interior. Os valores éticos e cognitivos são pré-dados da existência e, portanto, prescindem do tempo e do espaço para se constituírem. Tempo e espaço só se constituem em categorias axiológicas quando são acontecimentos vividos de fora, no outro.

Enquanto eu vivo o acontecimento ético-cognitivo-volitivo de dentro, ao olhar para a vivência do outro, eu o insiro dentro das fronteiras espaciais e temporais que o vão enformar. O outro está totalmente inserido no tempo e no espaço, desde o meu ponto de vista, ao passo que eu, para mim mesmo, só posso me perceber na fragmentação do sentido, não posso me dar um acabamento, não tenho alternativa senão viver e errar no mundo do outro. Minha autoconsciência é pura significação do sentido (orientada para dentro), ao passo que a consciência do outro é voltada para fora, determinada pelas fronteiras espaciais - do corpo - e temporais - da vida e da morte.

“Como sujeito do ato que pressupõe o tempo, estou fora do tempo. O outro sempre se contrapõe a mim como objeto, sua imagem externa está no espaço, sua vida interior, no tempo. Como sujeito, jamais coincido comigo mesmo: eu sou o sujeito do ato de autoconsciência, vou além dos limites do conteúdo desse ato...” (BAKHTIN: 100).

Temos uma necessidade vital do outro, do seu olhar e, desse modo, na sua ausência, chegamos mesmo a criá-lo, como uma forma, talvez a única, de mantermos inseridos na vida, como um modo mesmo de sobrevivência. As personagens do filme *As horas*, satélites cujas órbitas são descritas pelo personagem criado por Virginia Woolf, Mrs. Dalloway, vivem ao paroxismo essa necessidade de criar o outro, como uma forma de manter-se inseridas na vida, como um modo mesmo de sobrevivência.

Laura Brown entra num hotel, carregando somente uma pequena bolsa, e pede um quarto, solicitando que não quer ser perturbada, em hipótese alguma. No quarto, sentada na cama, ela descalça os sapatos e retira da bolsa quatro frascos de comprimidos. Foco em seu rosto, que tem o olhar fixo. Corte para o bolo em cima da mesa. Pega o livro *Mrs. Dalloway* de dentro da bolsa. Enquanto lê um trecho, recostada na cama, acaricia a barriga grávida. Ouve-se, em off, a voz de Virgínia, com trechos do livro, nos quais a personagem pensa sobre a própria morte. Na tela, alternam-se as imagens das duas mulheres, sendo que Virgínia parece com o olhar perdido, como se estivesse tentando decidir algo. *“Isso importava então, ela se perguntava, dirigindo-se para a Bond Street, importava o fato de que ela devia inevitavelmente deixar de existir; tudo continuaria sem ela; ela lamentava isto? Ou não seria um consolo acreditar que tudo realmente terminava com a morte?”* Laura então se dá conta de algo, e diz para si mesma: *É possível morrer. É realmente possível morrer.* Corte. A voz de Vanessa, irmã de Virgínia, interrompe o devaneio da escritora, e pergunta: *em quê você está pensando?* Corte. Laura Brown segue lendo o livro. Fecha-o e pega os frascos de comprimido. Corte. Vanessa, intrigada com Virgínia, tenta trazê-la para a conversa: *você ainda está conosco?* A sobrinha, Angélica, vai até a tia e oferece-lhe um biscoito. Vanessa diz para a filha: *Sua tia tem muita sorte, Angélica. Porque ela tem duas vidas. Ela tem a própria vida e a dos livros que ela escreve.* Virgínia toma Angélica no colo e as duas ficam se olhando. A menina pergunta sobre o quê ela está pensando. Corte. Laura Brown está deitada, de olhos fechados, com os frascos de remédios ao seu lado. A câmara a focaliza de cima (plongé) e ela está com as mãos ao redor

da barriga, quando muita água, como se fosse o leito de um rio, começa a jorrar por debaixo da cama e a encobre totalmente. Corte. Virgínia olha para a sobrinha e diz: *Eu ia matar a minha heroína. Mas eu mudei de idéia.* Corte. Num sobressalto, Laura senta-se sobre a cama, e diz, numa espécie de lamento: *Eu não posso.* Abraça a barriga e abre um choro convulsivo. Corte. Virgínia diz para Angélica: *Então, eu terei que matar outra pessoa no lugar.*

A morte e a vida do outro, ao contrário da percepção ou consciência que posso vir a ter da minha própria morte, é o que determina minha finitude, mas, ao mesmo tempo, me permite dar acabamento estético ao outro, isto é, permite determinar no outro a contingência temporal de sua existência. Ao mesmo tempo, a atividade estética começa quando a existência do outro termina, pois somente então temos acesso ao todo de sua existência, sem a interferência do futuro, por meio da memória. “*Tenho toda a vida do outro fora de mim, e aí começa a construção estetizante de sua personalidade, sua consolidação e seu acabamento numa imagem esteticamente significativa*” (BAKHTIN, 2003: 97-8, grifos no original). A memória, que aqui tem o sentido mais de um ativismo criativo e estético do outro, e menos de um levantamento material de fatos que constituiriam uma biografia, é o princípio esteticamente criativo por excelência, na medida em que ela é produzida fora do sujeito e por fora dele.

“*A memória é um enfoque construído do ponto de vista do acabamento axiológico; em certo sentido ela é inviável, mas por outro lado só ela é capaz de julgar a vida finda e toda presente, independentemente do objetivo e do sentido*” (BAKHTIN, 2003: 98).

2.2.4 Por que escrever histórias?

“*O horário de um dia evidentemente não organiza a vida*”

M. BAKHTIN

“*Antes do início era sono e eu sem desobediência retardava a hora. (...) Depois do fim era eco e eu sem pressa remendava o momento*”

Jacinto Fabio CORRÊA, *O calendário dos dias vencidos*

A perspectiva trilhada por Bakhtin constitui uma proposta fenomenológica (fenomenologia do outro), que se contrapõe a uma visão idealista. Para Bakhtin, o idealismo é uma vivência da autoconsciência, que produz o conhecimento a partir da abstração do tempo e do espaço. Enquanto que para mim o tempo e o espaço são artifícios nos quais eu organizo meu cotidiano, para o outro eles são princípios axiológicos. É nesse sentido que Bakhtin faz a distinção entre alma e espírito, segundo a qual a alma é o todo temporal constituído pela minha vivência do outro (a vida interior do outro), ao passo que o espírito é a minha vida interior, vivida de

dentro por mim. Na medida em que é puro fluxo temporal de significações (semântico), a eternidade do espírito é facilmente deduzida. Já a alma só é imortal se eu a mantenho viva por meio da memória. A preservação da memória, por meio da narração da história da personagem - o acontecimento estético em relação ao acontecimento ético - é a possibilidade de imortalidade da alma.

“A alma é a imagem do conjunto de todo o efetivamente vivenciado, de tudo o que no tempo é presente na alma, ao passo que o espírito é o conjunto de todas as significações do sentido, de todos os propósitos de vida, dos atos de procedência de mim mesmo (sem abstração do eu)” (BAKHTIN, 2003: 101).

Ao trabalhar com as noções de alma e espírito e, desse modo, fazer as distinções entre exterior e interior, Bakhtin parece estar estabelecendo relações entre o dentro e o fora, isto é, referindo-se a dois planos da existência que são inter-relacionados: não há interioridade sem exterioridade, não há vida sem arte, não há arte sem vida, não há alma sem espírito, não há corpo sem alma. Se no nível da abstração teórica o esforço é conferir singularidade a cada um desses planos, na observação fenomenológica constata-se a ausência absoluta da solidão, o que implica dizer que um se define a partir do outro.

“A alma vivenciada de dentro é espírito, e este é extra-estético (assim como o corpo vivenciado de dentro é extra-estético): o espírito não pode ser agente do enredo porque este não existe, é antedado em um momento dado, ainda está por vir; para ele é impossível a tranqüilidade por dentro dele mesmo: não há um ponto, não há uma fronteira (...), não há apoio para (...) uma exposição de ordem geralmente estética. A alma é o espírito que não se realizou, refletido na consciência amorosa do outro (do homem, de Deus); é aquilo com que eu mesmo nada tenho a fazer, em que sou passivo, receptivo” (BAKHTIN, 2003: 101).

Não há compreensão estética do mundo sem alteridade. Nós somos os heróis de uma história que é contada pelo outro e nossas biografias perderiam o sentido (se é que elas conseguiriam existir) sem essa atitude estética que nos constitui como sujeitos. O sentido da existência só se encontra no outro.

“... sobre o outro foram compostos todos os enredos, escritas todas as obras, derramadas todas as lágrimas (...), só o outro é conhecido, lembrado e recriado pela memória produtiva, para que minha memória do objeto, do mundo e da vida se torne memória estética” (BAKHTIN, 2003: 102).

Para que haja atividade estética, criativa, o autor deve apagar-se para que o personagem (o outro) possa desenvolver sua história e justificar a sua existência no mundo.

A autonomia do personagem em relação ao autor, que se conquista quando o segundo alcança o máximo distanciamento possível, no espaço e no tempo, em relação ao primeiro, é, talvez, uma das premissas bakhtianas que podemos postular em relação à subjetividade. O sujeito tem, portanto, sua carne moldada na fôrma do olhar do outro (que jamais é uma prisão) e sua alma forjada pelo acontecimento da vida do outro em si. Meu corpo dá forma aos sonhos e desejos do outro e minha memória eterniza a sua existência. E esse corpo e essa alma, que me foram construídos pela alteridade, vão sendo ordenados no acontecimento da minha existência, em direção ao futuro, que é o lugar do sentido, num ritmo que também me é exterior. A vivência se dá, desse modo, em função de um ritmo que organiza o passado, o presente e o futuro em um todo temporal que não é a expressão da minha autoconsciência, mas a vida (e a morte) do outro em mim.

“O ritmo é um beijo e um abraço no tempo axiologicamente adensado da vida mortal do outro. Onde há ritmo, há duas almas (mais exatamente, alma e espírito), há dois ativismos: a vida que vivencia e a que se tornou passiva para a outra, que a enforma e a celebra ativamente” (BAKHTIN, 2003: 110).

Novamente, é importante deixar claro que tal passividade não pode ser tomada como sinônimo de submissão. Não estamos presos ao mundo (ritmo, produção de sentido) do outro, mas esse funciona como uma âncora (um sentido fora de mim) na qual meu espírito pode, ativamente, vivenciar os objetos e as sensações. O ritmo, é portanto, a reação do sujeito ao modo como ele reage à vivência do espírito. Mas, para tanto, é necessário um espírito livre, um sujeito autônomo, que não busca na vida o reflexo de sua existência, mas refaz, por meio da narrativa e da memória, o sentido da existência do outro.

“Onde quer que eu esteja, sou sempre livre e não posso me libertar do imperativo: tomar consciência de si mesmo ativamente significa lançar sobre si a luz do sentido que está por vir, fora do qual não existo para mim mesmo. A relação consigo mesmo não pode ser rítmica, é impossível encontrar-se a si mesmo no ritmo. (...) Posso apenas ser possuído pelo ritmo, no ritmo, como sob anestesia, não tomo consciência de mim. A vergonha do ritmo e da forma é a raiz da insanidade, é a solidão ativa e a resistência do outro” (BAKHTIN, 2003: 109).

E é justamente a tentativa de atribuir sentidos positivos ao tempo que nos constitui, a essas horas que se colocam como princípios estruturantes da subjetividade, que move os personagens do filme aqui analisado e justifica o seu título.

Na visita que Clarissa faz a Richard nas primeiras horas da manhã, ele diz a ela, parafraseando Virginia Woolf: *Oh! Mrs. Dalloway, sempre dando festas para encobrir o silêncio*. Ele comenta o seu desconforto em relação ao prêmio, e que sua obra não irá permanecer. Ela discorda e ele retruca, dizendo que não é escritor, pois ele não conseguiu escrever sobre tudo, sobre tudo aquilo que acontece num único momento, *a história do que fomos um dia*, tudo junto, tudo misturado. Na seqüência seguinte, a palavra Clarissa vai sendo focalizada, num zoom da câmara, em meio aos manuscritos de Virgínia. Voz em off de Virgínia: *nesse dia, logo nesse dia... o seu destino apareceu claramente*. Mais adiante, em um diálogo entre Clarissa e sua filha Julia, a mãe fala de seu incômodo com relação a Richard e que, em seu encontro com ele pela manhã, ele teria lançado para ela aquele olhar que diz: *Você é banal. Sua vida é banal*. Inquirida pela filha se ela concorda com isso, ela diz: *Quando estou com ele, sinto que estou vivendo. Quando estou longe, a verdade é que tudo parece, de certa forma, banal*. Em seguida, ela comenta o seu passado ao lado de Richard: *Num certo amanhecer, há muitos anos atrás, eu senti que era o início da felicidade e que depois disso viria muito mais. Nunca me ocorreu pensar que não era o começo. Era felicidade. Era o momento*. Quase ao final do filme, antes de Richard jogar-se pela janela na presença de Clarissa, ele fala, num misto de desânimo e ironia, sobre sua recusa em receber o prêmio e de continuar vivendo. *mas, ainda tenho que enfrentar as horas, não? As horas depois da festa, e as horas depois das horas*. Em seguida, ele prossegue: *Fiquei vivo por você. Agora você tem de deixar-me ir*. E, conclui: *Você sempre foi tão boa para mim, Mrs. Dalloway. Eu te amo*. Após um breve silêncio, ele repete as frases que Virgínia dirigiu ao marido em sua carta de despedida: *Eu não acredito que duas pessoas possam ter sido mais felizes do que nós dois fomos juntos*. Ele olha para fora e se atira pela janela. E, na última cena do filme, enquanto Virginia vai submergindo nas águas do rio, ouve-se sua voz em off: *“Leonard, sempre os anos estiveram entre nós. Sempre os anos. Sempre o amor. Sempre as horas”*.

Escrever, tornar-se sujeito, criar uma existência é, portanto, uma tarefa semântica, uma tentativa de atribuir sentido e integralidade ao que na vida encontra-se difuso, disperso, fragmentado. Na literatura ou no cinema, no plano estético, o artista consegue conferir acabamento ao todo exterior do personagem (corpo e alma se constituem a partir do olhar do outro). Mas, no plano ético-

volitivo da existência, no reino de nossas horas cotidianas, temos que tirar leite das pedras de nossos espíritos errantes, temos que fazer nossos corpos correr em direção ao futuro, onde o sentido é um porvir. A palavra final sobre a nossa existência é justamente o seu fim, quando nossas horas serão contadas pelo outro.

2.3 O silêncio dos santos: o corpo em face da morte

Na sua tentativa de compreender, do ponto de vista histórico, a formação da noção moderna de subjetividade, Foucault, nas aulas sobre a hermenêutica do sujeito, desenvolve uma argumentação que se aproxima, no meu ponto de vista, ao modo como Bakhtin enfatiza a importância da reflexão sobre a morte como prática constituinte do conhecimento sobre a verdade do sujeito. Ele diz aos seus alunos:

“A morte não é apenas um acontecimento possível, é um acontecimento necessário. Não é apenas um acontecimento com alguma gravidade: tem para o homem a gravidade absoluta. (...) Trata-se da possibilidade de uma certa forma de tomada de consciência de si mesmo, ou de uma certa forma de olhar que lançaremos sobre nós mesmos a partir do ponto de vista, por assim dizer, da morte, ou desta atualização da morte em nossa vida” (FOUCAULT, 2004: 579-580).

Foucault destaca a meditação sobre a morte como uma das técnicas desenvolvidas pela cultura clássica para aprimorar o cuidado de si, que pode se dar de dois modos. No primeiro, trata-se de exercitar um olhar sobre a vida no ponto exato da morte, uma visão sagital que destaca a morte do curso das atividades cotidianas. Assim, por meio desse olhar, o presente é cristalizado, e o sujeito tem as condições necessárias para refletir sobre o aqui e o agora. É quando *“serão revelados o valor do que estou fazendo, o valor de meu pensamento, o valor da minha atividade”* (FOUCAULT, 2004: 589), na medida em que eu tomo esse momento como o último de minha existência.

Um outro modo de meditar sobre a morte consiste em fazer uma retrospectiva a partir do momento da morte. Diferentemente do olhar instantâneo e de corte descrito acima, aqui se busca reconstituir o passado, o que permite a revelação, para o sujeito, da verdade do conjunto de toda a sua vida, por meio de um exercício de memorização valorativa:

“É o julgamento sobre o presente e a valorização do passado que se realizam neste pensamento sobre a morte, que justamente não deve ser um pensamento sobre o porvir, mas um pensamento sobre mim mesmo enquanto estou morrendo” (FOUCAULT, 2004: 582).

A análise do modo pelo qual Foucault inclui a dimensão da alteridade, ou seja, o papel do outro nesse processo por ele denominado de “o cuidado de si”, demandaria um desvio muito grande neste meu percurso. Por ora, então, assumo grosseiramente que as técnicas para o exercício do cuidado de si não se constituem em experiências totalmente solitárias, na medida em que, para o autor, todas elas são informadas, ou estão referenciadas, no plano da cultura e, desse modo, constituem-se em práticas discursivas. Portanto, o que procuro desenvolver aqui é uma reflexão sobre a corporeidade como uma construção social, inserida no campo da linguagem.

2.3.1 *Brincando no jardim de Jarman*

I walk in this garden
 Holding the hands of dead friends
 Old age came quickly for my frosted generation
 Cold, cold, cold, they died so silently.
 Did the forgotten generation scream?
 Or go full of resignation
 Quietly protesting innocence
 Cold, cold, cold, they died so silently.
 I have no words
 My shaking hands cannot express my fury
 Sadness is all I have, no words
 Cold, cold, cold, you died so silently.
 Linked hands at four a.m.
 Deep under the city you slept on
 Never heard the sweet flesh song
 Cold, cold, cold they died so silently.
 Mathew fucked Mark fucked Luke fucked John
 Who lay on the bed that I lie on
 Touch fingers again as you sing this song
 Cold, cold, cold, we died so silently.
 My gillyflowers, roses, violets blue
 Sweet garden of vanished pleasures
 Please, come back next year
 Cold, cold, cold, I died so silently.
 Good night, boys! Good night, Johnny!
 Good night! Good night!
 Derek JARMAN¹⁰

Entremeando imagens alusivas à Santa Ceia e com um Cristo “repartido” em dois, na figura de um casal de homens, ouvimos a narração do texto acima. Pode-se dizer que o poema narra a morte. Eles, nós, você, eu. Todos morremos em silêncio. Trata-se das seqüências finais de *O Jardim* (*The garden*, 1990), produção britânica escrita e dirigida por Derek Jarman. Trabalhando com

¹⁰ Há uma versão deste poema no diário do cineasta Derek Jarman que foi publicado em 1994 (JARMAN, 1994: 69-70), que é ligeiramente diferente desta que foi transcrita por mim do filme *O jardim*.

produções consideradas experimentais, os filmes de Jarman não conquistaram grandes audiências no circuito comercial, mas sua obra recebeu o reconhecimento junto à crítica especializada, que a aclamou pela sua originalidade e pela visão irreverente do diretor sobre a cultura homossexual. Em suas últimas produções, o cineasta britânico expressou, ainda que de forma elíptica em *O jardim* e de modo mais explícito em *Blue*¹¹ (1993), suas impressões sobre a epidemia de AIDS e sua experiência pessoal com a doença, em decorrência da qual veio a falecer em 1994. É sobre esse não dito no filme de 1990 que este ensaio pretende refletir. Dado que nessa obra não há nenhuma alusão explícita à AIDS, dela só nos recordamos se temos acesso a algumas informações da biografia de Jarman. Ativista homossexual, o diretor de cinema não fez segredo sobre o fato de ser doente de AIDS, desde o momento em que tomou conhecimento do fato, no final dos anos 80. Mas, não me interessa aqui uma análise a partir dos acontecimentos da vida do cineasta e como isso se expressa em sua obra. Ao contrário, pretendo navegar por essas imagens e perscrutar o que elas podem nos informar sobre o imaginário da epidemia.

O jardim do título é aquele que Jarman cultivava em sua casa, numa cidade litorânea da Grã-Bretanha, lugar que serviu de locação para a maior parte das cenas do filme. Em seus vários momentos, podemos ver o cineasta cuidando das plantas e construindo pequenas esculturas de pedras brancas, que dividem espaço com as flores coloridas e gramíneas de diferentes espécies. Mas, não é somente ocupado com seu jardim que o diretor aparece nesse seu filme. Em vários momentos, ele está deitado em uma cama, com o corpo despido, à beira-mar, como que agonizando, enquanto homens e mulheres de saias e torsos nus, empunhando tochas acesas, andam em círculos ao redor desse leito, ou, se quisermos imaginar, uma espécie de altar. Em outras ocasiões, o diretor aparece fazendo anotações e, com uma fotografia em tons sépia, rodeado de crucifixos, Jarman tem o semblante constrangido, expressando medo e desespero.

Mesmo com belíssimas imagens de pôr de sol e das plantas varridas pelo vento no jardim, há um certo aspecto de desolação na paisagem por onde os personagens *encenam* as visões do cineasta. Praias desertas e cheias de pedras,

¹¹ Nesse filme, Derek Jarman conversa com seus colaboradores e amigos. Diante de uma tela invariavelmente azul, o espectador escuta o cineasta falar sobre a doença e a proximidade da morte.

torres de energia elétrica, uma indústria com chaminés fumegantes, e a freqüente exposição de uma casa ou pavilhão, no alto do qual uma engrenagem faz rodar, de modo incessante, uma grande viga de ferro. Além de objetos velhos e abandonados pelos campos e pela praia.

O enredo do filme... Bem, não há propriamente um enredo. No início do filme, imagens fragmentadas e desfocadas nos dão a impressão de um estúdio de cinema armado ao ar livre, com refletores acesos e câmaras. Esse é o ponto de partida de uma visão particular da vida de Cristo. Em vários momentos, um personagem vestido de túnica e sandálias exhibe as chagas nas mãos e no dorso. Também uma imagem em preto e branco de Cristo, com suas chagas, é repetidamente mostrada. Doze senhoras vestidas de negro estão sentadas em uma mesa longa, passando os dedos em círculos no beiral de taças de cristal, produzindo uma estridente sinfonia. Uma Nossa Senhora com ares de pop-star, carregando uma criança coroada (o menino Jesus) no colo, é cercada por fotógrafos encapuzados, que aludem ao mesmo tempo a *papparazzi* e a terroristas. Eles raptam a criança da mulher que entra em desespero. Um casal de homens é visto em cenas de intimidade, às vezes com uma criança entre eles. Imagens em preto e branco mostram uma mulher carregando pedras em uma grande peneira. Um jovem vestido de túnica recita passagens do novo testamento, nas quais são narrados o nascimento de Cristo, a visitação dos reis magos e o extermínio das crianças, ordenado por Herodes. Na tela, imagens da cidade de Londres com sua iluminação natalina e o frenético movimento de consumidores em centros de compras. Uma mulher ensaia passos de dança espanhola acompanhada por um menino, sobre a mesa da Santa Ceia, com os dois jovens beijando-se, romanticamente, ao centro da cena. Em outro momento, esse casal é humilhado em uma sauna gay, depois por policiais, e, então, os dois jovens, amarrados a um tronco, são açoitados e depois obrigados a carregar uma cruz, sob o olhar atento de dois homens encapuzados, como membros de uma organização racista. Um travesti, trajando um vestido longo de lantejoulas e paetês, lhes beija os pés durante essa *via crucis*. Deitados no chão e abraçados, os corpos dos jovens são envoltos em um lençol branco por uma mulher. As chagas nas mãos são focalizadas em primeiríssimo plano (close). A mesa da Santa Ceia agora é ocupada por doze senhores, com velas em suas cabeças. Os dois jovens aproximam-se carregando um vaso, onde queima uma fogueira. Alternam-se

closes dos rostos dos homens, os jovens se beijando com velas nas mãos, roupas esvoaçando num varal, paisagens desoladas, um moinho, o mar, o jardim. O texto acima transcrito é recitado enquanto isso.

2.3.2 Corpo e discurso: martírio, purificação e bodytech

Ainda que orientados por referenciais teóricos distintos, como distintos também são os contextos nos quais suas teorias são formuladas, Bakhtin e Merleau-Ponty aproximam-se neste trabalho para explicitar que a corporeidade do sujeito tem uma dimensão imaginária. Assim, o corpo é aqui tomado como uma construção social, e não somente como uma entidade biológica. O corpo é, por excelência, uma realidade discursiva e, portanto, imaginária. E, entre a diversidade de discursos que se produzem e produzimos sobre nossos corpos, destaco aqui, a partir das imagens de Jarman e junto com Augras, o corpo do consumo e o corpo martirizado:

“É verdade que o corpo do consumo está muito distante, em suas intenções, do corpo do mártir ou do santo. Mas será que, mutatis mutandis, não se pode ver nele um avatar contemporâneo dessa longa tradição que, convenhamos, se situa nos antípodas da visão grega da corporeidade, e faz do corpo o ambíguo suporte de uma contradição, pura imagem de uma presença-ausência?” (AUGRAS, 2002, p. 287).

Essa aproximação entre o que Augras chama de *corpo do consumo* e *corpo martirizado* está inserida em uma reflexão sobre a desvinculação que existe entre o discurso hagiográfico e o modo como são construídas as *tradições* de devoção a determinados santos católicos. Segundo a autora, a vida dos santos serve muito pouco como um exemplo a ser seguido pelos seus devotos, e acaba ficando elidida das razões que fazem com que o crente escolha esse ou aquele santo como objeto de sua devoção. Mesmo assim, e essa é a tese de Augras, a constituição do sujeito ocidental sofreu a influência das narrativas sobre a vida dos santos, nas quais o martírio do corpo desempenha um papel relevante. E mais, o imaginário cristão contém inúmeras referências à ambivalência entre a presença (o mistério eucarístico) e ausência (a ressurreição) do corpo de Cristo. É a partir dessa reflexão que Augras faz a pergunta que reproduzi acima.

E é também a pergunta que serve de inquietação para esta pesquisa e que me fez buscar as imagens de Jarman que estavam adormecidas em algum canto de meu corpo. Re-assistir o filme trouxe de volta algumas impressões que já estavam presentes no meu primeiro contato com a obra, mas, por outro lado, revelou imagens que estavam completamente esquecidas e que soaram como novidade

nesta segunda *leitura*. Entre estas, destaco aquelas que mostram as chagas de Cristo (que aparecem em vários momentos e em personagens distintos) e o martírio a que os jovens amantes são expostos.

As cicatrizes nas mãos e no dorso são indícios da crucifixão de Cristo. O corpo que desapareceu do sepulcro e retornou no terceiro dia só pode ser identificado como sendo o do Salvador, pois ele traz consigo as marcas do sofrimento na cruz. Portanto, elas precisam ser vistas. E é isto o que fazem os personagens de Jarman. Um senhor vestido de túnicas mostra as mãos e o dorso para aqueles que cruzam o seu caminho. Em vários momentos, a câmara insiste em focalizar, em primeiro plano, uma reprodução de Jesus, onde o ferimento abaixo das costelas aparece de forma proeminente. Talvez para associar o sofrimento do casal de jovens homossexuais à paixão de Cristo, o diretor apresenta-os, em dado momento, com cicatrizes nas mãos.

Há, portanto, uma exposição do sofrimento a que o corpo é submetido, o que constitui, segundo Augras, um ponto comum na vida dos santos, isto é, o martírio da carne como forma de purificar o espírito. Mas, no filme, há momentos menos explícitos dessa *mostração*. Em algumas passagens, os jovens amantes são apresentados seminus em uma banheira, trocando carícias e beijando-se. No entanto, quase que não prestamos atenção aos corpos nessas cenas, na medida em que a sua exposição é muito “naturalizada”, isto é, nos parecem imagens mais próximas do cotidiano. O que nos chama a atenção é o corpo ferido, martirizado. O corpo se coloca como evidência no momento em que algo escapa do roteiro previsto, como aprendemos com o trabalho de Drew Leder, ao escrever sobre a relação entre a presença e a ausência do corpo.

Assim, a presença agonizante do diretor em diversas cenas do filme, contrastando com outras em que Jarman aparece lendo e fazendo anotações ou cuidando de seu jardim, e ainda, com todas as referências explícitas às experiências, tanto políticas quanto afetivas, da homossexualidade, nos fala de uma ruptura que é identificada pela cultura no corpo. Ou seja, lhe confere uma marca. E é por meio dela que os sujeitos passam a ser identificados, tendo que exibi-la ou ocultá-la, para conseguir acesso aos diferentes ambientes sociais por onde se queira transitar.

Estamos, então, às voltas (para não dizer às turras), com o fenômeno que Costa (2004) denomina, apoiado em Christopher Lasch, por *cultura somática*, que tem relação com o lugar que a contemporaneidade destinou ao corpo. Nele, há uma forte imbricação entre consumismo e culto ao corpo. Porém, o autor adverte para o risco de uma análise superficial, que só conseguiria enxergar na frenética procura por academias de ginástica e cirurgias plásticas de correção estética a perda dos valores tradicionais que enfatizam a solidariedade e o bem comum, o que acaba por exacerbar o individualismo. Não que esses elementos não estejam presentes, mas há mais do que um culto narcisista ou um furor hedonista na base desse processo cultural. A análise de Costa revela não o abandono ou a substituição desses valores, problematizando o que se entende por personalidade narcísica ou a formação de estilos de vida caracterizados pelo hedonismo. Assim, o que se depreende é que tais valores acabaram por receber um novo formato, mas não diferem, em essência, daqueles que nos constituem e nos chegam por meio da tradição judaico-cristã (que por sua vez foram herdados da Antiguidade Clássica). O culto ao corpo traz consigo a crença na positividade e na cientificidade que são oriundas da tradição iluminista, e acabam por definir a saúde e a qualidade de vida nos termos daquilo que pode ser comprovado e atestado pelo discurso do especialista. Todos trazemos em algum lugar de nossas consciências e de nossos corpos um *personal trainer* a nos lembrar o que devemos comer e quais exercícios físicos fazer, a fim de que nossas taxas de colesterol e nossos níveis de estresse se mantenham dentro da normalidade.

Mas, que fim levaram os santos? Não teria valido de nada tanto sacrifício e tanto martírio? Como entender a exacerbação, em nossa cultura contemporânea, dessas novas tecnologias que incidem sobre o corpo? Ora, a pergunta que Augras nos lança e que insiste no texto de Costa, ainda que em outros termos e por referenciais teóricos distintos, nos dá a impressão de que as almas dos mártires e as *estratégias* de purificação do espírito do cristianismo dos primeiros séculos de nossa era parecem rondar e atormentar nossos corpos errantes na busca da felicidade. Costa, por exemplo, nos lembra as roupagens que o cuidado de si vem assumindo na contemporaneidade, a ponto de não serem poucos os *workshops* (nunca as *oficinas!*) de *bioascese*, ou tecnologias do corpo, como veremos adiante.

Enfim, o fenômeno parece ser novo, mas ele remonta aos primórdios de nossa formação cultural e que ainda hoje insistem em nos dizer qual é o lugar do sujeito. As academias de ginástica, as clínicas de cirurgia plástica e os manuais de auto-ajuda, entre outros aspectos dessa cultura somática, são os novos templos e bíblias, nos quais professamos nossas crenças mais arcaicas e realizamos os antigos rituais com o mesmo objetivo de outrora: salvar a alma por meio da mortificação do corpo. Embora as menções que Jarman faz da paixão de Cristo tenham como alvo o preconceito com relação à homossexualidade, não posso deixar de ver também nos corpos açoitados e humilhados de dois jovens amantes os sacrifícios a que nos sujeitamos em nome do amor romântico. E que, por sua vez, não raro, ecoam numa rotina de exercícios extenuantes na busca de se moldar um corpo à imagem e semelhança de um deus de bíceps fortes e um abdômen invejável, um corpo siliconado e retocado.

E quem seriam, no entanto, os rebeldes dessa nova cultura? Quem ousa não seguir os sábios exemplos dos santos sarados que, célebres, povoam as telas de cinema, as telenovelas e os anúncios de publicidade em praças e avenidas? Costa identifica cinco tipos de sujeitos que não se enquadram nos novos padrões de normalidade, a saber: os *adictos*, os *desregulados*, os *inibidos*, os *estressados* e os *deformados* (COSTA, 2004: 195-196). É por meio deles, talvez, que possamos aprender algo sobre os nossos tempos, sobre as margens da cultura que nada mais fazem do que ressaltar o que corre no leito do rio, como tão bem nos mostra Foucault em seu célebre texto *A vida dos homens infames* (FOUCAULT, 2003). São esses, afinal, que estavam sob o foco das lentes de Jarman, não somente em *O jardim*, mas em toda a sua filmografia. Mas, ao associá-los ao imaginário do catolicismo, o cineasta inglês ensaia um gesto de beatificação dessas almas desgarradas. Tornar santos os tidos como devassos. Tornar santos os que tombaram diante da AIDS. A doença é, portanto, o calvário hodierno, e a devastação que ela provoca no corpo é o equivalente a cada açoite no lombo, a cada prego cravado nas mãos e nos pés. Em *O Jardim*, diversos elementos da cenografia, tais como os objetos velhos e estragados, carcomidos pela ferrugem e pelo tempo, largados em meio ao campo e à praia, contrastam com a calma e a ordem das flores cuidadas e bem dispostas, e conspurcam a cor e o viço do jardim de Jarman. E se pensávamos que o martírio havia cessado com o aparecimento de novas drogas mais potentes para o tratamento da infecção pelo HIV, de pronto

fomos surpreendidos com as deformações corporais causadas pelos próprios remédios. E com elas, novamente, a marca do estigma fincou a sua bandeira no terreno de onde se acreditava que a doença havia sido banida: os corpos.

Por outro lado, também vemos no filme belas imagens do mar, do por do sol, de pessoas amando-se. O próprio jardim é uma narrativa que serve como tentativa de tornar-se sujeito, buscando alternativas para resistir aos padrões culturais hegemônicos que insistem na dominação e no adestramento dos corpos, como vimos com Pelbart (2003) e suas estratégias subjetivas e coletivas de implicação vital:

Assim, o jardim de Jarman, ao ser levado às telas, talvez seja uma dessas estratégias que convidam a todos a nos implicarmos com a vida. Não se trata de banir do mundo aquilo que nos desagrade (a doença, as deformações), mas realizar, pela via do imaginário (mesmo porque é a única possível para que o sujeito se constitua), narrativas que abrem caminhos para as diferenças e para uma relação com o outro que não seja somente a expressão do aniquilamento ou da dominação. Que não demoremos muito a plantar essas flores, pois elas têm o seu tempo para desabrochar. Esse é o tempo de uma vida. De outro modo, o que nos resta é falar de uma época da qual não mais participamos, pois, como diz Jarman, nós já teremos morrido. *Tão silenciosamente.*

2.3.3 O corpo político

O “corpo dos condenados”, que Foucault aborda no seu texto que ele refere ser uma história do corpo (FOUCAULT, 1977), e as técnicas utilizadas no cuidado de si desde a Grécia Clássica (FOUCAULT, 2004) também aludem à centralidade do corpo no processo de constituição das subjetividades. Nessa discussão, a docilidade dos corpos nada mais é do que o resultado do investimento da política sobre o corpo, revelando que, desse modo, o poder se faz presente, sem fazer alarde, o que o torna mais eficaz:

“O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política” (FOUCAULT, 1979: 80).

As interfaces entre corpo e poder, que Foucault apresentou em sua conferência no Rio de Janeiro, constituem o foco central de sua célebre pesquisa sobre as prisões (FOUCAULT, 1977). Nessa obra, o autor comenta sobre as

alterações no modo de infringir penas aos condenados de crimes e delitos graves. Se até o final do século XVII e meados do século XVIII, os condenados eram martirizados e torturados em praças públicas, no século XIX já não se assistem mais essas execuções bárbaras e espetáculos de carnificina. A carceragem e a prisão substituem os carrascos, assim como os sanatórios buscaram conter a desrazão, como lemos na História da Loucura. E a violência sobre o preso agora é de outra ordem, muito mais secreta e escondida do olhar do público. O que essa alteração revela é, na realidade, uma mudança no modo como se entende o sujeito e que tem a ver com o surgimento de uma concepção humanista, como o autor também discute em “As palavras e as coisas” (FOUCAULT, 1992). A literatura que é realizada a partir do século XIX é, para Foucault, o modo de produção cultural por excelência no qual se pode encontrar o ser da linguagem. Isto porque, em sua investigação sobre a forma como os saberes foram sendo constituídos desde a Antiguidade, o filósofo francês identifica nessa literatura moderna uma reação (um *contra-discurso*) às formações discursivas específicas que introduziram uma novidade (e uma ruptura) em relação à história do pensamento. Trata-se do homem, isto é, o aflorar de uma preocupação em definir o que caracteriza esse ser de linguagem, criando, desse modo, formas de saberes para explicá-lo – as ciências humanas. O humanismo é, portanto, uma invenção recente, surgida no momento em que a linguagem deixa de ser meramente representacional e se torna (ou volta a ser, como veremos adiante) a tentativa de encontrar a verdade primordial do ser:

“... é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova” (FOUCAULT, 1992, p. 13).

Assim, nesse novo paradigma que é o humanismo, o preso é dotado de uma alma, uma interioridade, e é sobre essa que deve incidir a pena, com o intuito de dominá-la, numa perspectiva de re-educação e correção, quando isso for possível, ou de contenção, a fim de evitar que a sociedade fique exposta aos riscos que ela representa. E é também uma nova relação que se estabelece entre o poder, agora disseminado pela sociedade e não mais centralizado na pessoa do soberano ou do governante, e o saber, configurando *tecnologias políticas do corpo*:

“Sob a suavidade ampliada dos castigos, podemos então verificar um deslocamento de seu ponto de aplicação; e através desse deslocamento, todo um campo de objetos recentes, todo um novo regime de verdade e

uma quantidade de papéis até então inéditos no exercício da justiça criminal. Um saber: técnicas, discursos científicos se formam e se entrelaçam com a prática do poder de punir” (FOUCAULT, 1977: 25-26, destaques no original).

Mas no que consiste precisamente esse poder? Segundo Foucault, o Estado moderno se investiu da função de governar, de exercer o poder, justamente a partir do momento em que a população (e não mais o território, propriedade do soberano, ou o país, espaço delimitado por fronteiras geográficas) passa a ser o objeto do governo. Tal fenômeno enseja o surgimento da economia política – um conjunto de saberes que, a partir da mensuração das necessidades e movimentos da população, retira da família e transfere ao governo a gestão das riquezas, constituindo-se em técnica de intervenção sobre a população. Esses são os três movimentos (a problematização do governo, a emergência da população como objeto de intervenção e o isolamento da economia em uma realidade específica e não mais restrita à esfera familiar) que configuram o processo histórico que Foucault denomina por *governamentalidade*.

“A população aparece como sujeito de necessidades, de aspirações, mas também como objeto nas mãos do governo, como consciente, frente ao governo, daquilo que ela quer e inconsciente em relação àquilo que se quer que ela faça” (FOUCAULT, 1979b: 289).

É com essas referências que Foucault começa a caracterizar o bio-poder, isto é, um modo de exercício da autoridade (do Estado, do soberano) sobre a vida das pessoas, no qual *“the body was invested with a significance concerning social well-being and required constant and detailed policing and regulation”¹²* (HEWITT, 1991: 232). Com o fortalecimento do Estado moderno, aos poucos o poder de *fazer morrer* e *deixar viver* do soberano vai sendo substituído pelo poder do Estado de *fazer viver* e *deixar morrer* (FOUCAULT, 1979a), e encontra na estatística, a ciência do Estado, segundo esse autor, um poderoso instrumento de controle regulador e disciplinador. Forjam-se os corpos fortes e saudáveis para o trabalho e para o exército. Forjam-se os corpos dóceis para obedecer ao Estado. E moldam-se os critérios (dentre esses, os de saúde pública) que definem quais são as vidas que merecem ser preservadas e aquelas que terão a própria sorte como destino.

¹² *“o corpo foi investido de uma preocupação significativa de bem estar social, e policiamento e regulação constantemente requeridos e detalhados” (tradução minha).*

O que se coloca aqui é justamente a positividade do bio-poder. Não se trata somente, segundo Foucault, de uma imposição arbitrária de autoridade, às custas de repressão, exclusão e submissão, seja da sexualidade, seja do saber ou de algum outro dispositivo de controle para exercer o poder sobre a vida. Para o filósofo francês, o poder é uma produção: “*it produces reality – it produces domains of objects and rituals of truth*”¹³ (FOUCAULT apud HEWITT, 1991: 234). Assim, se é sobre os corpos que o (bio)poder incide, é também por meio deles que a contestação poderá se dar. Em suma, o poder não é uma realidade concreta, não é algo que alguém pode possuir, mas é sempre um exercício, e, nessa medida, Foucault insiste que para compreender um determinado período histórico, é importante identificar as relações de poder que ele engendra. Nessas relações, o corpo ocupa um papel de destaque:

“Trataríamos aí do corpo político como conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e os submetem fazendo deles objetos de saber” (FOUCAULT, 1977: 30).

Assim, a noção de alma (personalidade, intimidade), isto é, a matéria sobre a qual a psicologia moderna construiu seu arcabouço teórico, tornou-se a pedra angular das técnicas de adestramento e submissão dos corpos. Ela é, ao mesmo tempo, “*o efeito e o instrumento de uma anatomia política; a alma: prisão do corpo*” (FOUCAULT, 1977: 32).

¹³ “*ele produz realidade – ele produz domínios de objetos e rituais de verdade*” (tradução minha).