

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Raquel Tamaio de Souza**

**Por uma erótica da monstruosidade**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro  
Setembro de 2024



**RAQUEL TAMAIO DE SOUZA**

**Por uma erótica da monstruosidade**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Profa. Helena Franco Martins**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Rosana Kohl Bines**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Maria Flora Sussekind**

UNIRIO

**Profa. Juliana Fausto de Souza Coutinho**

UFPR

**Profa. Aline Leal Fernandes Barbosa**

UNIRIO

Rio de Janeiro, 03 de outubro de 2024.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e da orientadora.

### **Raquel Tamaio de Souza**

Graduou-se em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, tem mestrado em Artes Cênicas pela mesma instituição. É produtora cultural e editora. Participou de diversos seminários e congressos nacionais e internacionais. Cursou doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidades, pela PUC-RIO, na linha de pesquisa Novos cenários da escrita.

#### Ficha Catalográfica

Souza, Raquel Tamaio de

Por uma erótica da monstruosidade / Raquel Tamaio de Souza ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2024.

160 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Erotismo. 3. Monstruosidade. 4. Tunga. 5. Catatau. 6. Ventura Profana. I. Souza, Raquel Tamaio de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Dedico este trabalho a Tatiana Altberg, minha amor.

Sua dança me levita.

Sua vida me faz continuar viva.

Sigamos!

## Agradecimentos

*Eu queria resgatar os fragmentos da noite  
e formava uma substância universal,  
então comecei a mergulhar  
os dedos e os olhos na noite,  
soltava todas as amarras da barcaça.  
Era um combate sem fim,  
entre o que eu queria arrancar da noite  
e o que a noite me presenteava.*

Lezama Lima

Minha gratidão às noites e dias, que nos últimos meses passei no vale encantado de Gaudinópolis. Em meio a jacus, araçarís, bem-te-vis, sete cores, maritacas, tiês, micos, tatus, teiús, esquilos, capivaras, caninanas, gambás, lagartos, cobra-cipó, cobra-coral, carrapatos, micuins, esperanças, armadeiras, mariposas, abelhas, maracujazeiros, abacateiros, bananeiras, bromélias, açazeiros, palmeiras, goiabeiras, limoeiros, laranjeiras, mandiocas, embaúbas, capim limão, fungos, líquens, pedras, terras, luas cheias, estrelas cadentes, tempestades de verão, orvalhos da manhã, composteira, fogueira, solidão e águas geladas que aqueceram meu coração e me fizeram continuar a querer e a escrever.

Minha gratidão a Tatiana Altberg, companheira de vida, parceira neste e em tantos percursos. Minha primeira leitora, praticante de bibliomancia, recifradora dos meus enigmas, escutadora de meus silêncios, tradutora das minhas intuições. Instigadora que me faz persistir, acreditar e ter coragem. Aprendo com seu corpo como câmera a ver o mundo, a escrever como quem dança e a amar as coisas miúdas, como esta, escrita por você:

Tomando sol pela manhã em um dia frio  
com os olhos semicerrados, vejo uma espécie de  
teia de aranha, arco-íris, iluminada entre eu  
e o mundo. Pela primeira vez percebo, aos 47  
anos, os meus cílios vistos de dentro.

Meu muito obrigada ao Ioiô, meu cãopanheiro de todas as horas, que me faz levantar, caminhar e contemplar tudo com mais acolhimento e humildade. Nossos diálogos em silêncio são fundamentais.

Agradeço a Helena, minha orientadora, que teve toda a paciência comigo, entendimento das minhas dificuldades e inseguranças, que me fez seguir de cabeça erguida em cada “penúltima versão da realidade”. Cada vez que nos encontrávamos, me sentia menos perdida, ou pelo menos, mais calma no caos. Agradeço pelas belezas apresentadas nessa jornada: como esse trecho de uma carta de Emily Dickinson, que cita Carlos, seu cão:

Quanto a “evitar os homens e as mulheres”, eles falam de coisas sagradas em voz alta e encobrem meu cachorro. Acho que Carlo lhe agradaria. É calado e corajoso. Acho que gostaria da castanheira que encontrei na minha caminhada. Chamou a minha atenção de repente, e pensei que o céu estivesse em flor.

Agradeço a Juliana e a Flora pelas contribuições na qualificação da tese. A Flora agradeço duplamente: pelo sopro no calcanhar, que me fez repensar tantas coisas, e pelas aulas, conversas e orientações que vêm desde minha graduação na Unirio. Obrigada por me inspirar, Flora!

Agradeço a Rosana, Aline, Juliana e Flora, mais uma vez, por terem topado.

Agradeço a Bruna, pela escuta fundamental nos últimos tempos.

Agradeço aos professores e professoras do PPGLCC e ao gentil Rodrigo.

Agradeço a Faperj, pela bolsa Doutorado nota 10 nos últimos dois anos; à CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Souza, Raquel Tamaio. **Por uma erótica da monstruosidade**. orientadora: Helena Franco Martins. Rio de Janeiro, 2024. 160 p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Neste trabalho investigo o erotismo na monstruosidade, tomando como objetos de sustentação obras e artistas que operam por misturas libidinais de diferentes matérias. Os principais são: o artista e escritor Tunga, algumas de suas narrativas e obras plásticas; o romance-ideia *Catatau* de Paulo Leminski, sobretudo sua personagem Occam, um monstro semiótico; e obras visuais e textuais da artista e evangelizadora transgênera Ventura Profana. Dialogo com as reflexões sobre Eros e o erotismo de Anne Carson e Georges Bataille, como base teórica para articular vínculos possíveis entre o erotismo e a monstruosidade. Filio-me à constelação de provocações que partem das formas monstruosas como meios de transgressão, não como indicativo de interditos, e proponho uma contribuição: a hipótese de uma erótica da monstruosidade. Em companhia de narrativas, especulações e modos de criação que operam por misturas, fusões, composições de coisas heterogêneas, construo uma reflexão sobre o jogo entre Eros e a monstruosidade. É a partir do movimento paradoxal do erotismo, com toda a sua doçura amarga, sua capacidade de aliar dor e prazer, limite e deslimite, vida e morte, e com base no feixe de criações artísticas singulares que reúno aqui, que proponho pensar a monstruosidade não somente como um aspecto, mas como um modo, um meio de criação, uma operação na qual engendramos acoplamentos, junções, cópulas, amálgamas, misturas, costuras, composições, fusões, mesclas, cruzamentos, mestiçagens, mixórdias; é o encontro e a contaminação de coisas heterogêneas num corpo, num corpus, num ato, numa existência, no mundo. Uma experiência erótica.

**Palavras-chave:** Erotismo / monstruosidade / Tunga / Catatau / Ventura Profana

## Resumen

Souza, Raquel Tamaio. **Por una erótica de la monstruosidad**. Orientadora: Helena Franco Martins. Rio de Janeiro, 2024. 160 p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

En este trabajo, investigo el erotismo en la monstruosidad, tomando como objetos obras y artistas que operan a través de mezclas libidinales de diferentes materiales. Los principales son: el artista y escritor Tunga, algunas de sus narrativas y obras plásticas; la novela-idea Catatau, de Paulo Leminski, especialmente su personaje Occam, un monstruo semiótico; y obras visuales y textuales del artista y evangelista transexual Ventura Profana. Dialogo con las reflexiones de Anne Carson y Georges Bataille sobre Eros y erotismo como base teórica para articular posibles vínculos entre erotismo y monstruosidad. Me junto a una constelación de provocaciones que parten de las formas monstruosas como medio de transgresión, no como indicio de interdicciones, y propongo una contribución: la hipótesis de una erótica de la monstruosidad. En compañía de narrativas, especulaciones y modos de creación que operan a través de mezclas, fusiones, composiciones de cosas heterogéneas, construyo una reflexión sobre el juego entre Eros y monstruosidad. Es a partir del movimiento paradójico del erotismo, con toda su amarga dulzura, su capacidad de combinar dolor y placer, límite e ilimitación, vida y muerte, y sobre la base del conjunto de creaciones artísticas únicas que reúno aquí, propongo pensar la monstruosidad no sólo como un aspecto, sino como un modo, un medio de creación, una operación en la que engendramos acoplamientos, uniones, cópulas, amalgamas, mezclas, costuras, composiciones, fusiones, mezclas, cruces, mestizajes, mixordías; es el encuentro y la contaminación de cosas heterogéneas en un cuerpo, en un corpus, en un acto, en una existencia, en el mundo. Una experiencia erótica.

**Palabras clave:** Erotismo / monstruosidad / Tunga / Catatau / Ventura Profana

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	13
A falta e o excesso .....	13
Metodologias monstruosas .....	19
Monstruosidade barrosa .....	25
PARTE 1: CONVERTER NÓS EM TRANÇAS .....	32
Curva infinita .....	32
Atração magnética .....	42
Compósito subterrâneo .....	50
Meada embaralhada .....	57
PARTE 2 - ENROSCAR EM VÃO .....	73
Emaranhadas .....	73
Entre-com-por .....	78
Monstro oco Occam .....	84
Ameaça que destrona .....	95
Fundo do poço .....	98
PARTE 3 - O INFLUXO DE EROS DESPERTA	
ERUPÇÕES VULCÂNICA .....	109
CODA .....	148
BIBLIOGRAFIA .....	153

## Lista de figuras

Fig. 1 – Ilustração de Pettigrew do seu livro <i>Design in Nature</i> (1908) .....	33
Fig. 2 – Sequência da desdobra da banda helicoidal ventricular .....	34
Fig. 3 – <i>Spiral Jetty</i> , Robert Smithson, Great Salt Lake, Utah, 1970 .....	35
Fig. 4 – <i>Caminhando</i> , Lygia Clark, 1964 .....	38
Fig. 5 – Capa do encarte <i>Xifópagas capilares entre nós</i> . Tunga, 1985 .....	42
Fig. 6 – <i>TaCaPe</i> . Ferro, imãs e limalha de ferro, 230 x 60 x 60 cm .....	44
Fig. 7 – Sem título, da série <i>Gravitação Magnética</i> , 1980 .....	47
Fig. 8 – <i>Gravitação Magnética</i> , 1987 .....	48
Fig. 9 – <i>Semeando sereias</i> – Tunga. Publicado em <i>Barroco de lírios</i> .....	49
Fig. 10 – Fumaça em forma de toro. <i>Barroco de lírios</i> , Tunga, 1997 .....	52
Fig. 11 – Obra do túnel Dois Irmãos, ligação entre os bairros Gávea e São Conrado, na cidade do Rio de Janeiro, 1969 .....	54
Fig. 12 – Imagem de raio x, <i>Barroco de lírios</i> , Tunga, 1997 .....	57
Fig. 13 – Capa da primeira edição de <i>Catatau</i> , 1975 .....	91
Fig. 14 - Cena completa de luta, tumba 15 de <i>Baqet III</i> , Beni Hassan .....	92
Fig. 15 – Homem com cabeça de pássaro, caverna de <i>Lascaux</i> .....	100

Fig. 16 – À direita do afresco dos Leões, uma estalactite de calcário decorada com a pélvis e as pernas de uma mulher desenhadas em preto .....	103
Fig. 17 – Visão lateral da estalactite .....	104
Fig. 18 – 1: Os leões saltam em perseguição dos bisontes; 2: Esboço da posição dos predadores e das presas; 3: Entre os bisontes que fogem para a esquerda, quatro deles são vistos de frente, como se estivessem a virar-se para o observador; 4: Os leões saltam para a cena, com o olhar fixo na sua presa .....	105
Fig. 19 – À esquerda, estatueta da vênus de Hohle Fels, datada entre 35.000–40.000 anos, dimensão de 6cm. À direita, vênus de Willendorf, datada entre 22 000 ou 24 000 anos, dimensão 11cm .....	106
Fig. 20 – Fotografias do suplício em 10 de abril de 1905 .....	118
Fig. 21 – (esquerda) <i>Eu não vou morrer</i> , Ventura Profana. (direita) <i>O poder da trava que Ora, fotoperformance</i> , Ventura Profana .....	136
Fig. 22 – <i>A primeira missa no Brasil</i> - Ventura Profana. Colagem digital a partir da pintura homônima de Victor Meireles .....	139
Fig. 23 – Ventura Profana. Série: <i>Folhetos para a evangelização, consagração</i> . Imagem de fundo, <i>Sem senhor</i> .....	140
Fig. 24 – <i>Comércio das lamentações</i> – Ventura Profana. Série <i>Sonda</i> .....	142
Fig. 25 – <i>Cipó-cinema</i> , Tunga, 1989 .....	150
Fig. 26 – Maria Martins, <i>O impossível</i> , 1945 .....	152

*Epígrafe*

*Monstro sou, e mais estranho e mais disforme  
Que a harpia, a sereia ou a quimera;  
Nem na terra, no ar, ou na água, não há fera  
Com partes tão multiformes.*

*De cima a baixo não há o que conforme –  
Como se aqui fosse preto e ali, branco;  
E atrás de mim, os caçadores, em bando,  
Traçam minhas pegadas, me contornam*

*No escuro das trevas me hospedo:  
Se da sombra à luz clara passo,  
Minha alma escapa, some*

*Como escapa o sonho, quando me desperto;  
E de meu corpo em partes me desfaço,  
E não tenho ser, vida, nome.*

*Galileu Galilei*

## INTRODUÇÃO

*Acaba – começa – alguma coisa.  
 Uma experiência solda-se a outra  
 mas não se confunde, fruto de um compromisso circunstanciado;  
 não repetir é a ordem para investigar  
 onde o caminho se interrompe.  
 Outra volta revelará  
 o que alguns ocultaram ou mostraram  
 mas não soubemos definir;  
 às vezes isso se deu, embora não durasse.*

Roberto Echavarren

### A falta e o excesso

A cidade de Saint-Pierre, localizada ao sopé do Monte Pelée, norte da Martinica, foi completamente dizimada em 08 de maio de 1902 pela erupção vulcânica do Monte. Toda a população morreu, a cidade foi destruída pelo fluxo piroclástico e pelo rio de lava. Um único homem sobreviveu a catástrofe. Prisioneiro em uma cela solitária, cujas paredes reforçadas o protegeram; por cinco dias suportou a dor dos ferimentos, até ser resgatado. Louis-Auguste Cyparis, ficou conhecido como o homem lava. Mais tarde se juntou ao circo Barnum e viajou pelos Estados Unidos ganhando muito dinheiro.

Ele dava pedra-pomes de brinde e mostrava onde a incandescência o  
 havia roçado  
 sou uma matéria derretida vinda do núcleo da terra pra  
 contar coisas interiores –  
 Vejam! Ele então furava o polegar  
 e espremia gotas cor de ocre que chiavam quando caíam

num prato –  
 Sangue de vulcão! Alegava  
 que a temperatura de seu corpo era de 80 graus estáveis e  
 deixava as pessoas  
 tocarem sua pele por 75 centavos  
 no fundo da tenda.  
 (CARSON, 2021, p. 69)

\*

Em um conhecido ensaio, José Gil reflete sobre o hoje crescente fascínio pelos monstros, interrogando a sua função no pensamento simbólico: “o que é que se pensa quando se pensa na monstruosidade?” (GIL, 2006, p.18). O monstro constitui, segundo Gil, um operador quase conceitual para a humanidade ocidental contemporânea, abalada por um modo de vida que a divide entre, por um lado, a percepção de que “tudo (na natureza) é humano” – já que à natureza agora se estendem faculdades e direitos antes tidos como exclusivos dos humanos, ao mesmo tempo em que se vai sedimentando a convicção de que a própria humanidade “não é senão natureza e código genético” –, e, por outro lado, “tudo (no homem) é artificial” – já que natureza e código genético prestam-se cada vez mais à manipulação humana. Assim dividido, diz Gil, “o homem ocidental contemporâneo já não sabe distinguir com nitidez o contorno de sua identidade no meio de diferentes pontos de referência que, tradicionalmente, lhe devolviam uma imagem estável de si próprio” (GIL, 2006, p.14). Se nesse contexto ele se volta para os monstros, é porque os toma como “seres absolutamente necessários para continuar a crer-se homem” (Ibidem).

Essa crise de identidade, avalia Gil, é o que motiva o retorno tão intenso dos monstros desde o final do século XX, sua proliferação em livros, filmes, quadrinhos, pintura, dança, teatro, *gadgets*, brinquedos etc. – uma onipresença que até arrisca torná-los familiares, gerando uma espécie de monstruosidade banal.

A monstruosidade, na investida de Gil, não é, no entanto, concebida em termos de uma oposição simples: para ele, “o monstro não se encontra *fora* do domínio do humano: encontra-se no seu *limite* (GIL, 2006, p. 14). O monstruoso apontaria então uma tensão entre duas linhas de forças: por um lado, baliza o humano, prometendo devolver-lhe alguma estabilidade identitária em meio a sua crise – nesse caso, o monstro daria a ver uma falta ou um excesso que, como em

um espelho invertido, mostraria ainda uma imagem estável para o “homem”. Mas o monstro é também um atrator do caos, “um diagrama vivo do caos, e o caos é um desencadeador de forças” que podem ser desejáveis – há na monstruosidade uma potência que, se amedronta, também atrai esse “homem” para a ultrapassagem de limites a ele impostos: “os monstros”, diz Gil, “felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser” (2006, p.12).

No entanto, sob aquela pergunta que Gil formula – “o que é que se pensa quando se pensa na monstruosidade?” – transparece ao fundo um ponto de partida uma adesão, por assim dizer, residual a uma lógica antropocêntrica que o próprio Gil reconhece criticamente em outros autores<sup>1</sup>. Luiz Guilherme da Fonseca faz essa objeção em sua tese; ele argumenta que Gil liga o monstruoso ao que de *inumano* está *contido na humanidade*, em germe. Em Gil, segundo Fonseca, o ponto de observação dos monstros acaba ainda partindo de uma “humanidade consolidada” em seu excepcionalismo (FONSECA, 2022, p. 118). Fonseca ressalta a diferença entre a desumanização e o monstruoso, observando que, enquanto o primeiro processo quer de-existir, apagar uma existência, o segundo age como “o desvio inimaginável que aterroriza o ‘humano’” (FONSECA, 2022, p. 117) – com o caos e a dissolução –, mas que também o atrai:

Toda monstruosidade causa desejo e repulsa, o sabemos, porque ela atrai o “homem”, e o “homem” sendo aquele que teve a sua humanidade laboriosamente consolidada através de técnicas as mais variadas, do Direito à universalização da escola, “como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano”, e ao mesmo tempo lhe causa o “pânico de se tornar outro” (José Gil, 2006, p. 125). *A monstruosidade é sedutora como uma teia de aranha.* (FONSECA, 2022, p. 118 – grifo nosso)

Interesso-me em pensar a monstruosidade como essa teia na qual emana a abertura de um influxo erótico de relações e ajuntamentos irreversíveis – abertas “a outras monstificações possíveis”, de algum modo favoráveis à deflação do parâmetro humano (FONSECA, 2022, p. 121). Uma teia, como uma armadilha mortal, que atrai tanto quanto apavora. Interesso-me em pensar a monstruosidade como convite para um salto no abismo do desconhecido; e pensar os monstros como

---

<sup>1</sup> Veremos ao longo da tese referências a esses autores, como Paré (1993), Cortés (1997), Lascault (1993), Kappler (1993).

operadores que potencialmente instiguem à diferença, a outras possibilidades de configurações de modos de existir e de criar, em suas experiências de hibridações, metamorfoses, abissalidades, relações entre estranhos. Em companhia dos monstros, assim pensados, para onde eles podem nos conduzir? Certamente para longe de caminhos que levam a monstruosidade a servir como uma tecnologia de produção de imaginário, usada para conformar a diferença como ameaça.

\*

A trajetória que seguirei a partir daqui, com a monstruosidade como companhia, encontrará formas e modos de configurações, relações e junções entre deferentes e diferenças; partilhando uma visão de mundo e de nós mesmas como seres em relação, e não como a imagem autotélica do mesmo, a imagem do pai, a imagem repressora e prepotente da excepcionalidade humana.

Sigo por caminhos já abertos por diferentes autores e autoras, que a seus modos, consideram as formas monstruosas como meios de transgressão ou ultrapassagem, não como indicativo de interditos ou limitação: Juliana Fausto, quando nos diz sobre como a função fabuladora, associada ao “povo que falta” e aos artistas, cria “memórias e monstros”<sup>2</sup>; Dènétém Touam Bona, ao seguir as gingas da marronagem e suas estratégias de não enfrentamento para conjurar uma “cosmopoética do refúgio”, daqueles que vivem no “país de fora” (BONA, 2020); Anna Tsing com sua etnografia do matsutake, contando histórias fúngicas de indeterminação e tramas entre cogumelos, florestas e humanos (entre outros) (TSING, 2022); Paul Preciado, ao se assumir como o monstro do discurso psicanalista sobre a transgeneridade, para confrontá-los; Donna Haraway quando nos propõe entrelaçamentos com seres humanos e mais do que humanos (HARAWAY, 2023) – entre tantas outras e outros.

\*

---

<sup>2</sup> Juliana Fausto evoca o “povo que falta” deleuziano para articular uma possível “saída”, abertura de lugares por onde se mover no mundo. Ela associa a fabulação do “povo menor” à criação de “alianças contra-natureza”. Ver: FAUSTO, 2020, p. 198.

Em meio a essa constelação de provocações e especulações, proponho uma contribuição: a hipótese de uma erótica da monstrosidade. Em companhia de narrativas, especulações e modos de criação que operam por misturas, fusões, composições de coisas heterogêneas, construo uma reflexão sobre o jogo entre Eros e a monstrosidade. Considerando o quadro atual da humanidade em crise, podemos visualizar dois movimentos: por um lado, o fim do mundo nos assombra, ao mesmo tempo em que, supostamente, nós, humanos, somos algozes e salvadores desse mundo; por outro lado, a cena do desejo do sujeito é encenada exteriormente a ele, constituindo uma espécie de simulacro ao qual ele é levado a aderir, sendo a humanidade um ideal a ser alcançado. Em meio a esses movimentos erráticos, abrem-se dúvidas, fraturas, lacunas abissais acerca da nossa própria humanidade. Pois bem, já não estamos mais tão certas de quem somos. Estamos atravessadas por inseguranças sobre a continuidade do nosso mundo, e sobre onde e em que investir nossos desejos. Nesse contexto, parece que passamos a movê-los na direção de constituir algo além de nós mesmas, algo monstruoso. É na crise de identidade que o movimento paradoxal do erotismo age, como nos diz Bataille:

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. [...] Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco. (BATAILLE, p. 29)

Na vida e na morte há a influência da monstrosidade, assim como no amor, a vida e a morte andam em par. Eros consumindo a amante; Saturno devorando o filho. Podemos pensar que a monstrosidade não é tão somente um aspecto, mas um modo, um meio de criação, uma operação na qual engendramos acoplamentos, junções, copulas, amálgamas, misturas, costuras, composições, fusões, mesclas, cruzamentos, mestiçagens, mixórdias; é o encontro e a contaminação de coisas heterogêneas num corpo, num corpus, num ato, numa existência, no mundo. É uma experiência erótica.

A mesma humanidade que tenta decifrar a monstrosidade a inventou, uma é filha da outra. Devemos nos inquirir sobre o motivo desta invenção? Devemos seguir essa história de decifração? Considerar que a existência da humanidade caminha ao lado da monstrosidade implica em pensar, em primeiro lugar, quais elementos a constituem.

Um desses elementos é a falta, o vazio, a incompletude. O desejo pelo que não se tem. Como no paradoxo de Eros, comentado por Anne Carson:

A palavra grega *eros* denota “querer”, “falta”, “desejo pelo que não está lá”. Quem ama quer o que não tem. É, por definição, impossível para o amante ter o que deseja se, assim que ele tem, não quer mais. É mais do que um jogo de palavras. Há um dilema dentro de eros que tem sido considerado crucial por pensadores desde Safo até hoje. (CARSON, 2022, p 25)

Safo chamou Eros de *doce-amargo*, para expressar a experiência erótica de prazer e dor que acomete o sujeito apaixonado, que é própria do dilema paradoxal da presença-ausência no desejo humano. Desejamos algo além de nós mesmas, e a noção de Eros age nesse espaço entre o eu e a outra, nesse hiato que Carson cartografa como a ausência que instala o triângulo erótico. Eros é a cola que adere, une; mas que também ameaça separar ou dissolver as amentes.

Também falando dessa falta, desse vazio, próprio do erotismo, mas de outro modo, Bataille elabora a tensão erótica nos dizendo da nossa condição de seres descontínuos e da nossa nostalgia pela continuidade. Por mais que possamos nos unir aos outros, nos diz o autor francês, por mais que você e eu comunguemos de algo, estamos sós nas nossas existências. O hiato não se supera. Entre mim e você há um abismo, que é a descontinuidade. No entanto, desejamos a continuidade, queremos ser em comunhão, em relação, seja pelo corpo, pela alma ou pela religião. Entretanto, nessa ação de entrelaçamento também age uma violência, algo em nós é violado, uma parte de nós é deixada de lado, algo é perdido – EU me perco. A continuidade, diz Bataille, somente é alcançada na morte, que é parte constitutiva de todo o processo de vida. Com isso, creio eu, ele nos alerta para a convivência paradoxal dos movimentos de vida e morte, amor e ódio, sagrado e profano, e sobretudo, dos interditos e transgressões que conformam as dimensões profanas e sagradas da sociedade. Tudo esta entrelaçado, o mundo em que vivemos é um emaranhado em que os dualismos e/ou as multiplicidades não deveriam significar exclusão; ao contrário, essas misturas das diferenças são o movimento erótico da vida, que gera vida, mesmo que pela violência, pelo horror ou pela morte.

A monstrosidade é debatida desde muito tempo, ora pelas classificações e tipologias dos monstros, ora por vieses morais, psicológicos, culturais ou políticos, ora como formas desviantes, ora como fenômenos biológicos aberrantes, só para

citar alguns debates. O enigma da monstrosidade inquieta. Decifrá-lo, entretanto, é tarefa insidiosa. Armadilha na qual caímos e nos deixamos capturar pelo desejo de resolver, apaziguar, possuir ou até controlar a monstrosidade. É no momento mesmo em que pensamos possuir a chave do enigma que ele deixa de ser. Ao decifrar a monstrosidade, ela deixa de ser.

É na heterologia, ciência do que é inteiramente outro, irmã da escatologia, ciência da imundice (“sujeira é matéria fora do lugar”<sup>3</sup>), que Bataille contorna a sua teoria do conhecimento como uma anticiência, ou uma ciência impossível: o conhecimento científico, diz ele, só é aplicável aos elementos homogêneos; os elementos heterogêneos, sendo indefiníveis, só podem ser fixados por meio da negação, que para Bataille é a passagem da apropriação (filosófica e científica) à excreção; ou seja, a passagem do uso da coisa como produção para o uso da coisa como rejeito, como sobra, vestígios. A monstrosidade, portanto, em seu caráter indefinível, não é passível de ser revelada aos olhos, à luz do dia; não é própria ao gozo iluminista da razão.

Porém, Eros age em nós.

Desejamos decifrar, desejamos conhecer, desejamos possuir.

Como sustentar esse desejo sem sermos capturadas pela razão cega, que não nos deixa ver para além da homogeneização, justamente esse elemento heterogêneo que é a monstrosidade?

Como construir uma tese que sustente um fim?

Como fazer que um fim seja também um começo?

## Metodologias monstruosas

*A ciência do desconhecido choca-se sempre com o insolúvel. Quanto mais ela se refina, mais depura suas noções; quanto mais ela se esforça por basear-se em fatos sólidos, mais se perde em ficções.*

Jurgis Baltrusaitis

---

<sup>3</sup> CARSON, Anne. “Norma Jeane Baker of troy. New York: New Directions, 2019, p.39-40

Não saber: primeiro passo, sair das luzes (transparência), seguir pelas sombras (opacidade) – não há como saber o que é a monstruosidade – habitar as sombras, indício dos vazios (que se pode preencher?); não me conheço, não conheço o outro mesmo assim, seguir, com ele, com nós; não querer desvelar tudo. Nada deve ser totalmente descoberto, apenas emaranhado.

\*

Em suas pesquisas, o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi (1873-1933), ao abordar questões epistemológicas, se utilizou da figura do utraquismo, palavra que deriva do termo latino *utraque*, que significa um e outro, ou ambos. Seu modo de trabalho estabelecia relações entre elementos heterogêneos, oriundos de campos do saber distintos. Suas investigações misturavam teorias da psicanálise com outras, como por exemplo, no livro *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade*. Nessa obra ele trata o trauma misturando a teoria freudiana da regressão com a teoria darwiniana da evolução das espécies.

Cito um trecho da síntese feita pelos pesquisadores Leonardo Câmara e Regina Herzog, sobre como Ferenczi elabora o processo regressivo do homem no ato sexual:

Tomemos, pois, uma das descrições que Ferenczi faz acerca do coito (heterossexual e segundo o ponto de vista do homem). O homem se identifica com seu órgão genital. O homem se torna pênis. O homem entra em contato sensorial com a mulher, sentindo-se atraído pela mesma e desejando unir-se com ela. Através do contato físico, que se dá predominantemente pelo tato – beijo e abraço, por exemplo –, o homem identifica-se com o corpo da mulher. (É preciso fazer isso: como pode o homem inserir o seu pênis, quer dizer, alojar-se por inteiro, em um ambiente que lhe é estranho? Ele precisa tornar o depositário do pênis, logo de si mesmo, um sítio familiar, um local confiável – enfim, um lugar que seja o prolongamento dele próprio). Assim, há uma mistura do corpo do homem com o da parceira, de modo que ambos se tornam um só corpo. O homem penetra o genital – se penetra integralmente, já que ele é genital – no corpo da mulher que, não obstante, é o seu próprio corpo, e esse corpo da mulher que também é seu, é também o ventre da mãe. Na medida em que o homem penetra o pênis (e ele todo) no corpo da mulher (que é o seu próprio corpo), e ele adentra, neste movimento mesmo, no ventre materno (que também é ele próprio), retorna a um tempo em que era feto – voltando assim a um modo de vida intrauterino – e, de quebra, se transforma no esperma que separou-se de si próprio para reunir-se em si próprio que é o corpo da mãe que é da mulher que é seu. O processo não

para por aí: um empuxo filogenético arrasta o feto a uma tal distância e velocidade que ele se converte num *Amphioxus lanceolatus*, o peixe ancestral de todos os vertebrados, e o ventre se dilata, simultaneamente, até o infinito para transformar-se no oceano perdido, que passa a acalentar aquela criatura arcaica. Findo o ato sexual, todo esse intrincado emaranhado de alucinações psíquicas e orgânicas desvanece de forma tão imperceptível como a transição do crepúsculo. (CÂMARA; HERZOG, 2018, p. 252)

O que interessa para nós no utraquismo é a inventividade metodológica. Um tipo de modelo que poderíamos chamar de monstruoso. O pensamento de Ferenczi, “é marcado pelo “entre”, pelas relações,” sendo que “a forma como se dão estas relações é através da mistura, da amalgamação, da anfimixia”, as quais resultam em uma espécie de especulação onírica do trauma inicial, que é o próprio nascimento. Nessa narrativa, o eu transforma-se não só em um outro humano, “mas também um animal de outra espécie (como um peixe), um órgão corporal (pênis, útero), uma substância (excremento, sêmen) ou até mesmo uma paisagem, um meio ambiente (oceano, terra).” Paradoxalmente, essas transformações são também um processo narcísico do amor, de acoplamento do outro no eu: “o homem”, diz Ferenczi, “só pode amar-se a si mesmo e a mais ninguém; amar a outrem equivale a integrar esse outrem no seu próprio ego” (CÂMARA; HERZOG, 2018, p. 253).

Vemos o duplo movimento de acoplamento e dissolução; ao mesmo tempo em que me transformo no outro – sou contaminado por ele – integro esse outro em mim, absorvendo sua substância – transformando-o não mais em ele, nem em mim, mas em nós. Esse mesmo movimento aparece no utraquismo de Ferenczi. Seu pensamento por mistura, além de resultar numa especulação onírica, desloca os conceitos de suas posições originais, para então refundar esses conceitos de um modo diferente.

Esse duplo sentido (junção/dissolução) aparece em outras metodologias, que podemos chamar de monstruosas, como a de Jota Mombaça, autodenominada *Monstra Errátik*, em seu artigo “rastros de uma submetodologia indisciplinada” (MOMBAÇA, 2016). Ela cita uma frase que Marie-Hélène Bourcier escreveu no prefácio à primeira edição do Manifesto Contrassexual de Preciado que diz: “toda teoria é contrabando.” Esse contrabando é um modo paradoxal de assimilação e subversão, mas é também, como Mombaça diz, um modo gerativo de pesquisa, em que o processo de errância (no sentido do movimento e do não acerto), vai abrindo

outras possibilidades dentro de um espaço normativo, daí a indisciplina e uma certa deslealdade com os métodos acadêmicos convencionais.

Uma metodologia monstruosa, seria um método disforme de investigação, cujo modelo pretende seguir o modelo sem modelo da monstruosidade, ou seja, um método que quer se desviar da normatividade, da estrita racionalidade e da primazia dos cânones; que permita em seu percurso contaminações de matérias diversas, campos heterogêneos de conhecimento e saberes.

Em mapas medievais da localização dos seres monstruosos, estes habitavam as periferias do mundo, estavam fora do centro, nas margens, em terras distantes e desconhecidas, em terras estrangeiras.<sup>4</sup> Essa descentralidade e estrangeirismo interessam na minha metodologia monstruosa, na medida em que o sujeito da investigação, a monstruosidade, escorrega por entre qualquer definição totalizante; impossível catalogar a monstruosidade – um dos reconhecimentos do que seja monstruoso reside justamente naquilo que não se pode enquadrar em qualquer categoria definida. Portanto, em minha metodologia, que pretendo também ser monstruosa, não é possível definir o campo do conhecimento em que a investigação habita; ao mesmo tempo, no percurso desta investigação serão colhidos materiais diversos: referências que extrapolam as canônicas, sejam as específicas de um determinado campo do saber, sejam as que comumente balizam determinados conceitos e teorias. Interessam-me os intercâmbios entre materiais genéticos, estéticos, teóricos.

Se o fascínio e repulsa que os monstros teratológicos causam reside no excesso e/ou na falta, característica de suas constituições morfológicas, na deformação resultante daquilo que está fora do lugar, minha metodologia monstruosa incorre no risco de cometer imprecisões teóricas/conceituais, arrisca incorrer, por exemplo, em falta de coerência ou excesso de referências. Nesse aspecto, aproxima-se de uma “metodologia queer”, tal como descrita por Judith Halberstam em seu livro *Masculinidad femenina*:

Una metodología queer es, en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología queer trata de combinar métodos que a

---

<sup>4</sup> José Gil (2006, p. 44-48) refere-se, por exemplo, ao itinerário de Mandeville (sec. XIV) e ao mapa de Hereford (século XIII).

menudo parecen contradictorios entre si y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas. (HALBERSTAM, 2008, p.35)

Foucault afirmou que o monstro “combina o impossível com o proibido” (FOUCAULT, 2012, p. 47), e eu acrescentaria ainda a combinação do medo com o desejo. Tais combinações podem resultar em ficcionalização de desvios, criação de ruídos, imagens de fugas, em suma, em especulações sobre modos de existências e criações outras. O monstro traz em sua figuração a possibilidade de abertura para uma infinidade de arranjos – por isso o medo, por isso o desejo – e a possibilidade de ultrapassagem de limites – por isso o impossível, por isso o proibido. O monstro nos convida para uma expedição em terras longínquas, sem mapas, sem datas e o mais importante, sem um destino e sem um fim. Minha metodologia monstruosa, tal como estou tentando esboçar aqui para seguir os rastros de uma erótica da monstruosidade, precisaria de tal abertura e ultrapassagem, quer dizer, de um percurso que não tem um horizonte de finalidade, mas de investigação e/ou de invenção.

Lucía Egaña Rojas é assertiva ao dizer que “uma metodologia é sempre uma ficção”<sup>5</sup>, pois é uma construção, uma invenção humana, como tantas outras ficcionalizações que comportam modos de funcionamento sociais e históricos, como uma biografia, um corpo, uma identidade, diz Rojas. Sendo assim, por que uma metodologia deveria ser uma forma, ou uma fórmula fixa, delimitante, um processo estável que projeta de antemão a figura da resolução?

Os procedimentos que eu chamo de metodologias monstruosas consideram os ruídos, as dissonâncias, as difrações, enfim, processos que abrem perspectivas, múltiplas pistas, ao invés perseguir um único ponto de fuga – interessa-me uma outra fuga, algo que, podemos tentar imaginar, não é um ponto fixo, que está lá, ao alcance do olhar – não, tal fuga a que me refiro é mais um susto, um encontro que pode acontecer se houver deslocamentos.

As metodologias monstruosas, portanto, não anunciam metas, mas presságios, advertências<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> <https://luciaegana.net/textos/metodologias-subnormales-seminario-gramsci/>

<sup>6</sup> Considerando que a origem latina do verbo advertir é *moneo*, cuja raiz *men* significa “fazer pensar”, “instruir” e “inspirar”.

O termo latino *monstrum* está associado a outros que se referem aos sinais divinos ou presságios, como nos explica Emile Benveniste no sexto capítulo de seu livro sobre o vocabulário das instituições indo-europeias:

O latim se faz notar por uma grande abundância de termos que, no uso literário, empregam-se indistintamente para designar o signo divino, o prodígio. Mas a etimologia possibilita compreender as diferenciações pré-literárias entre: *omen* “presságio verídico”, *monstrum* “ser cuja anomalia constitui uma advertência” (*moneo* “advertir”), *ostentum* “fenômeno que se estende (\* *ten-*) frente ao (*obs-*) observador no campo de seu olhar”, *portentum* “vasta perspectiva reveladora do futuro proposto (por-) aos olhares”, e *prodigium* “palavra investida de autoridade (*aio*) divina (cf. *Aius*) proferida em público (*prod-*) em função de presságio”. (BENVENISTE, 1995, p. 257)

Outro termo associado a *monstrum*, e mais comumente relacionado à ideia de monstro, é *monstrare*, que significa mostrar, mas não exatamente mostrar um objeto, mas uma conduta, um caminho. Porém, continua Benveniste em seu estudo, há uma diferença de significado entre os termos *monstrare* e *monstrum*, o último significando “uma ‘coisa que sai do ordinário’; às vezes, algo de medonho, que viola de maneira repulsiva a ordem natural das coisas, um ‘monstro’, *monstrum horrendum*, diz Virgílio” (BENVENISTE, 1995, p. 259). Entretanto, ambos os termos se ligam a *moneo*, que significa avisar, aconselhar, fazer pensar. A partir dessa relação, Benveniste resgata o sentido literal de *monstrum*: um conselho, uma advertência dos Deuses que é dada na forma de “prodígios e signos que confundem o entendimento humano”; trata-se de “‘advertência’ divina”, diz o linguista francês, que “tomará o aspecto de um objeto ou de um ser sobrenatural” (BENVENISTE, 1995, p.259):

Como diz Festo, “chama-se de *monstra* o que foge do mundo natural, uma serpente que tem pés, um pássaro com quatro asas, um homem com duas cabeças”. Apenas o poder divino pode assim manifestar suas “advertências”. (BENVENISTE, 1995, p. 259)

Minha metodologia monstruosa considera esse sentido subterrâneo dos monstros e segue os sinais que deles possam emergir, ou submergir. Não é, portanto, uma forma de articular “verdades”, mas um meio de vasculhar rastros, como os de “uma serpente que tem pés”. Não podemos, portanto, com uma metodologia monstruosa, chegar a uma conclusão sobre os significados das advertências ou presságios dos monstros. Mas podemos investigar os indícios da

existência dos monstros e “pensar o monstro não apenas como signo, mas, e sobretudo, como forma de vida [...] pensar o monstro como um modo de existência sensível que habita o mundo.”<sup>7</sup> Vasculhar a existência dos monstros no mundo é também um meio de perceber que “o mundo” não é único, que a ideia de “um mundo” é uma invenção antropocêntrica e eurocentrada. É também bagunçar com a ideia da verdade única, ou dos processos que desejam achar, ou chegar a uma verdade da coisa. Conviver com a monstruosidade é, assim, a um só tempo abrir possibilidades de deslocar a imagem autotélica do humano (como reflexo de si mesmo) e, expandir os meios de investigação do humano, fora dele e/ou em torno dele, sim, mas talvez sobretudo, e com sorte, dando-lhe as costas, demitindo-o, por assim dizer, do posto de baliza universal.

## **Monstruosidade barroca**

*O morto que continua falando*

*Irlemar Chiampi*

O percurso de minha investigação em torno de uma erótica da monstruosidade tem um fio de Ariadne: formas plásticas, narrativas e especulações que operam por misturas. Há uma constante nessas formas, a partir das quais articulo diálogos e relações: traços barrocos, ou neobarrocos, ou transbarrocos, ou barroquismos.

O barroco dito histórico, aquele localizado na Europa do século XVI, foi por um longo tempo tido como um estilo artístico menor, que suplantou o classicismo e literalmente encheu as igrejas de formas nem um pouco econômicas ou elegantes. Foi, como disse o poeta cubano Severo Sarduy, o meio que a contrarreforma utilizou como “retórica do demonstrativo e do evidente” para pôr em ação uma “iconografia pedagógica” que desse conta das transformações pelas quais a igreja católica passava. Porém, o barroco é todo ele “ambiguidade” e “difusão semântica”,

---

<sup>7</sup> Cavalcante, João Victor de Sousa. *O que é um monstro?*  
<https://www.cinecachoeira.com.br/2021/12/o-que-e-um-monstro/>

como também disse Sarduy, que elenca os diferentes significados que a palavra barroco possui: “a grossa pérola irregular”, “a rocha, o nodoso, a densidade aglutinada de pedra”, “a excrescência, o quisto, o que prolifera ao mesmo tempo livre e lítico, tumoral, verrugoso”, “bizarria chocante”, “o estrambólico, a extravagância e o mal gosto”. (SARDUY, 1979, p. 57-58)

Quando essa pérola irregular chega nas américas, ganha contornos ainda mais difusos, e talvez, monstruosos. E a partir do século XIX e sobretudo no século XX, poetas e teóricos, caribenhos e latino-americanos vão ressuscitar esse morto que continuou falando no novo mundo – e aposto que continua falando ainda no século XXI. É esse morto falante que nos interessa.

Alguns pensadores viram no barroco algo para além de um estilo artístico; o também cubano Alejo Carpentier, influenciado por Eugênio D’Ors e sua proposta de que o barroco é atemporal, o chamou de barroquismo, e pensou que este é uma constante humana, um espírito, não um estilo artístico propriamente, que se perpetua em diferentes épocas e lugares: “o barroquismo”, diz Carpentier, “está sempre em posição de vanguarda e costuma expandir-se no momento máximo de uma civilização ou quando vai nascer uma nova ordem na sociedade. Pode ser culminação como pode ser premonição (CARPENTIER, 1987, p. 119).

A expansão do barroquismo, segundo Carpentier, nos momentos de rupturas civilizacionais, se dá por uma espécie de necessidade de rearranjo do estado das coisas. Algo que Sarduy também diz, ao localizar a emergência do barroco nos séculos XVI e XX, lendo como as mudanças dos paradigmas científicos alteraram os sujeitos e suas visões de mundo. O barroco aparece onde algo parece morrer e é preciso criar outros modos de viver. Lezama Lima pensa a expressão americana como tributária do barroco, ou melhor, do modo que o barroco foi incorporado na América, misturando as tradições europeias com as culturas originárias do continente. Mais tarde, Édouard Glissant relaciona o barroco ao conceito de criouliização, maneira de viver a unidade diversidade do mundo, como resposta ao processo colonial.

O barroco e suas diversas manifestações e leituras apontam um desvio necessário contra a natureza homogênea e harmônica, das totalizações e normatizações socioculturais. Em suas várias aparições, sobretudo as caribenhas e latino-americanas, o barroco, neobarroco, transbarroco, barroso ou barroquismo,

como se queira chamar, imprime nas criações e visões de mundo um traço de descentramento, ou como diz Haroldo de Campos, uma “proliferação de sentidos”, uma “força de multiplicar até perder o fio da meada”. A famosa *voluta barroca*, “dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2009, p. 13), pode ser lida como a forma de uma das funções operatórias do barroco: a sobreposição de elementos heterogêneos que não se fixam, mas que se dobram, por sobre si mesmos, mas também se desdobram em outras possibilidades, um labirinto de possibilidades. Essa “poética da diversidade”, na qual opera a relação entre elementos heterogêneos, que resultam não em uma síntese, mas antes, em uma outra coisa, coisa esta imprevisível, é também uma poética do erotismo e uma poética da monstruosidade.

Nas três partes que compõem este trabalho, empreendo o desafio de promover o encontro do monstruoso com o erótico e, transversalmente, o barroco. Essas três forças operatórias, a meu ver, avizinham-se umas às outras, dão relevo umas às outras, e sobretudo, podem ser um potente instrumento de leitura de certos modos de criação e pensamento, além de expandir a visão de nós mesmas no mundo e dos novos outros mundos.

\*

Na primeira parte, chamada “converter nós em tranças”, sigo pela via aberta pelo artista e escritor carioca Tunga em *Barroco de Lírios*, livro no qual ele trança o real e o factual com a fabulação especulativa. Dialogo com as narrativas testemunhais de Tunga, mais detidamente com a narrativa *Xifópagas capilares entre nós*, para pensar o testemunho de Tunga enquanto uma fabulação especulativa. Tunga diz que as suas narrativas “podem produzir outras versões dos fatos”, acrescentando que “o que mais interessa na obra de arte é que ela siga produzindo outras versões da sua própria existência” (TUNGA, 2012, n.p.). É na relação entre as tramas dos objetos e da memória que eles suscitam, que as narrativas testemunhais de Tunga se convertem em fabulações especulativas, ou o inverso: a partir de fabulações, Tunga trama as relações entre os objetos e a memória deles.

O crítico e curador britânico Guy Brett questiona por que Tunga constrói essas narrativas. Uma de suas hipóteses é que “poderia ser uma maneira de contrariar a fixação no objeto de arte autônoma por meio de uma fábula em que um objeto ou corpo está imerso em outro *ad infinitum*”. (BRETT, 2019, p.91) Mais do que romantizar suas esculturas, Tunga, com suas histórias, vai canibalizando a sua própria obra, um objeto dentro de outro, um corpo dentro de outro, que vai se fazendo, refazendo e desfazendo, em um circuito que não se fecha, que sempre se abre, se desdobra. Eros atua na obra de Tunga. Seu repertório de formas é um jogo erótico, nele, outras formas são acrescentadas, se combinando, se opondo, num contágio mútuo, resultando num labirinto de possibilidades.

“Uma das maneiras mais bem sucedidas de conectar coisas é com um beijo”, diz Tunga (TUNGA, LAMBERT, 2019, p.71). O Eros ao qual, parece-me, ele se associa não é aquele da visão romana, do garoto fanfarrão, o cupido com seus dardos que prega peças inadvertidamente, mas o Eros órfico grego, filho do Caos, princípio da atração universal, que leva as coisas a se juntarem, participando da criação na vida. Emaranhamento no caos, atrações magnéticas, misturas inventivas e lascivas; as narrativas e objetos plásticos de Tunga, sob o signo de Eros, trocam fluídos criativos entre si.

\*

Na segunda parte, chamada “Enroscar em vão”, entra em cena Occam, o monstro semiótico que vem perturbar a razão de Renatus Cartesius, personagens do romance-ideia *Catatau* de Paulo Leminski. Como diz o próprio autor, o romance passa por um processo em que,

um texto ‘clássico’ é possuído (possesso) por um monstro ‘de vanguarda’, que é o próprio *catatau*, chamado também de ‘Occam’, um princípio de perturbação da ordem, um agente subversivo, uma estática: o monstro é a personificação (prosopopeia) do conceito cibernético de *ruído*. (LEMINSKI, 2011, p. 216).

Esse processo de possessão ocorre sobretudo nas palavras que vão se desfazendo e se refazendo. As palavras em *Catatau* se decompõem para germinarem outras, de espécies exóticas. E isso de um modo semelhante (mas não redutível) ao que Lewis Carroll chamou de ‘palavra-valise’. Importa para Leminski

escrever, como bem definiu Haroldo de Campos, “uma prosa que pende mais para o significante do que para o significado”, obstruindo, ao mesmo tempo, a nossa propensão a viver a linguagem de um modo assim bipartido – uma prosa monstruosa, “um insaciável abantesma grafomaníaco” (CAMPOS, 2011, p. 238).

As palavras, os signos, os arranjos lexicais e semânticos no *Catatau* de Leminski, se enroscam entre si. Como plantas escandentes, amalgamam-se em suporte, ou parasitam um hospedeiro. De um modo ou de outro, Leminski opera movimentos de emaranhamento e trocas lascivas. Não importa tanto, como se disse Campos, o significado supostamente avulso, mas antes a deriva do significante, cuja inconstância confere uma importante plasticidade, que por sua vez é a possibilidade de aberturas, geminações para a inventividade na linguagem. Veremos como o monólogo de Renatus Cartesius vai se alterando; e como, sob influência do meio, dos elementos climáticos, da natureza selvagem e de seus habitantes, tanto personagem, quanto o modo que ele se comunica são questionados, embaraçados.

A semiótica micélica de Leminski em *Catatau* nos leva ao conceito de Severo Sarduy acerca do esquema operatório do barroco, a saber, a artificialização, que funciona por meio de três principais mecanismos: a substituição, a proliferação e a paródia. Esse esquema da artificialização é prontamente erótico, pois, segundo Sarduy, “no erotismo a artificialidade, o cultural, se manifesta no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a veiculação de uma mensagem – as dos elementos reprodutores nesse caso – mas seu desperdício em função do prazer.” (SARDUY, 1979, p. 78). Em companhia de Occam, Cartesius e o barrocodélico de Leminski (o termo é de Campos), como gavinhas que escalam suportes, acompanho os jogos sexuais das palavras leminskianas, em suas trepadas sígnicas.

\*

Na terceira parte, chamada “O influxo de Eros desperta erupções vulcânicas”, a fúria transgênera emerge, questionando sua monstrificação como tentativa de exterminação, e assumindo para si a monstruosidade como afirmação de configurações de modos de vida e criação desviantes e eruptivas.

Coloco em diálogo três monstruosidades que podem ser lidas como artificiais: a figura mítica da tradição judaica, o Golem, que ao longo dos séculos

foi incorporado ao imaginário literário e tecnológico, servindo como metáfora da criação, da *imitatio dei*, e ainda como criatura humanoide tecnológica que supre as tarefas indignas ao homem, que serve tanto para proteger a comunidade quanto para servir ao seu criador, como um fêmulu desalmado. O outro monstro é a criatura do romance *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* de Mary Shelley, uma espécie de Adão vingador, que pune seu criador por ter lhe dado uma vida condicionada à margem, condenado a viver como um pária da humanidade. E a monstrosidade trans, ou melhor dizendo, o monstro como metáfora das pessoas transgêneras, que por terem seus corpos modificados são vistas como menos do que humanas, como criaturas artificiais que renegam a natureza do gênero, alterando seus corpos e suas identidades, performando gêneros construídos, não normativos.

Como nos propõe a professora norte americana Susan Stryker, esvaziar o sentido abjeto que a palavra “monstro” carrega é um modo de apropriar-se dela: abraçar e aceitar a palavra usada como xingamento, torcendo-a, rarefaz a sua capacidade de ferir. Além disso, o que ela chama de *fúria transgênera* é uma resposta dos corpos engendrados – considerados monstruosos – dada a Deus, aos homens, à ciência e à linguagem; a fúria é a insubordinação da criatura ao mestre; os monstros artificiais ameaçam à medida em que se voltam contra o criador.

A mesma fúria que Stryker advoga, mas de outros modos, é performada pela multiartista e evangelizadora Ventura Profana. Não aceitar a morte é a sua primeira profanação; destituir o poder daqueles a ferem é a jogada decisiva a partir da qual Profana opera suas atuações como artista e pastora. E ela faz isso por meio da linguagem e de discursos visuais: apropriando-se de signos cristãos e os transportando para outros contextos; transformando os sentidos de palavras que endossam as lógicas dos Senhores coloniais e espirituais, os quais desejam seu extermínio. Profana, performa seu corpo trans como liturgia de sua fé, como quando “empina o cu” para o desassossego dos Senhores. Seu gesto furioso é carregado de um erotismo monstruosamente profano, e por isso, sagrado, como um êxtase digno de uma transverberação de Santa Teresa.

\*

Donna Haraway nos conta sobre a promessa dos monstros, aquilo que eles gestam: a inauguração de novas geografias, o franqueamento de mudanças e

alterações nos mapas do mundo, a partir de um processo de interferências. Se o homem foi feito a imagem e semelhança de Deus, diz Haraway, o monstro seria a possibilidade de criar outras imagens, gerar a diferença radical, e não mais a ideia da eterna reprodução da imagem matricial (falocêntrica), homogênea e cativante, de um Deus macho. Haraway anseia com essa promessa dos monstros, especular uma “racionalidade difratária mais do que refratária, como forma de estabelecer conexões potentes que excedam a dominação” (HARAWAY, 1999. P. 126); ou seja, a promessa dos monstros é essa possibilidade de plantar coletivos, estabelecer alianças e sair fora do habitual. Sua teoria gestada no ventre do monstro quer “fazer visíveis modelos sobre como mover-se e o que temer nessa topografia de nosso presente impossível, porém absolutamente real, para encontrar outro presente ausente, talvez ainda possível” (HARAWAY, 1999. P. 121).

\*

Com uma erótica da monstrosidade – a partir de uma concepção do monstruoso como limite móvel e potencialmente transformador da humanidade, uma vez que o monstruoso não se equipara a desumanização, mas a uma deflação do excepcionalismo do humano –, me junto aos debates contemporâneos em torno das forças e perspectivas da fabulação especulativa no contexto da crise do humano que marca as primeiras décadas do século XXI.

Voltar a Eros e ao barroco, experimentar possibilidades de misturas e conexões, talvez seja uma estratégia para restituir uma força necessária de invenção e criação, para refundarmos, ou edificarmos, modos de viver e criar em nosso mundo hoje, em companhia com o demônio do meio-dia.

## PARTE 1

### CONVERTER NÓS EM TRANÇAS <sup>8</sup>

*Nem todo trajeto é reto  
Nem o mar é regular*

Metá Metá

#### Curva infinita

Nos anos de 1860, Dr. James Bell Pettigrew, naturalista e anatomista britânico – que dedicou seus estudos ao arquétipo das espirais – depois de dissecar corações de diferentes animais, inclusive humanos, chegou à conclusão de que as fibras musculares do órgão formavam uma estrutura helicoidal, com dois conjuntos de espirais opostas que se cruzavam. Diante desta organização espacial das fibras do coração, Pettigrew considerou que tal arranjo complexo e enigmático seria uma espécie de nó górdio da anatomia. Além disso, ele foi o primeiro a observar que o funcionamento do sistema circulatório do sangue é um contínuo: o coração opera as ações diastólica, de sugar o sangue oxigenado vindo dos pulmões, e sistólica, de ejetar esse sangue para o organismo, de modo contínuo.

Décadas após décadas, houve tentativas de desvendar o nó górdio do modelo espacial das fibras do coração de Pettigrew. Foi somente um século depois, em 1964, que o cardiologista espanhol Francisco Torrent-Guasp conseguiu desatar esse nó.

Vejamos a receita de como desatar o nó do coração, por Torrent-Guasp:

Ingredientes:

Um coração fresco

Um par de mãos.

---

<sup>8</sup> Este título foi extraído da narrativa *Barroco de Lírios* de Tunga, publicada no livro homônimo: “Notório ficou Erdos por soluções nos domínios da teoria dos nós, da inusual, quase musical apresentação de polinômios que simplesmente convertem nós em tranças.”

Modo de preparo:

Tire do peito o coração.

Ferva em água até amolecer o tecido conjuntivo.

Deixe o coração esfriar.

Remova cuidadosamente, com o auxílio de um instrumento afiado, a aorta, as artérias pulmonares, as coronárias e a gordura excedente.

Observe atentamente os caminhos das fibras do coração.

Usando apenas os dedos das mãos, desdobre o coração, orientando-se pelos sentidos de suas fibras.

Ao final, você terá descoberto que a estrutura ventricular do miocárdio é uma faixa helicoidal, que separa as cavidades direita e esquerda dos ventrículos, como uma banda de Möbius com uma tripla torção.

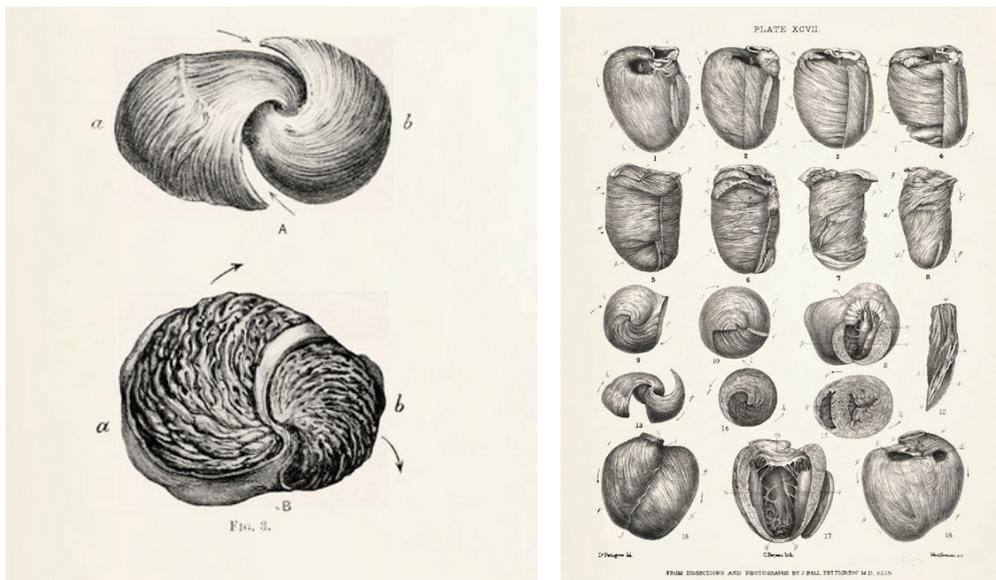


Fig. 1 – Ilustração de Pettigrew do seu livro *Design in Nature* (1908), da formação em espiral dos arranjos musculares do coração e no molde das cavidades ventriculares do coração.



Fig. 2 - Sequência da desdobra da banda helicoidal ventricular.

O funcionamento da estrutura espiralar da banda ventricular é responsável por sugar e ejetar o sangue, dos pulmões para o restante do corpo. A musculatura do coração faz com que ele se torça e retorça em direções opostas, se expandindo e contraindo de modo que produza um vácuo, que suga e ejeta o sangue, como um pistão. Pettigrew já havia descoberto que, além do coração ter a forma em espiral, seu funcionamento segue uma lógica em espiral. E todo movimento espiralar, das moléculas de um DNA à galáxia, é contínuo, sem começo, sem fim.

\*

Dois anos depois que Torrent-Guasp desatou o nó do coração, o artista estadunidense Robert Smithson se interessou por lagos salgados saturados de microbactérias que dão à água uma coloração avermelhada. Ele percorreu o estado de Utah até um determinado ponto do *Great Salt Lake*, onde se deparou com um estado de coisas que fez emergir sua obra mais conhecida, a *Spiral Jetty*. Nesse ponto ele encontrou uma paisagem que combinava um imenso depósito de basalto quebrado e uma trama de rachaduras na lama, além da água avermelhada. Ali, aconteceu um movimento indizível:

À medida que eu olhava para o lugar, ele reverberava em direção ao horizonte, insinuando um ciclone imóvel, enquanto uma luz tremeluzente fazia toda a paisagem parecer tremer. Um terremoto adormecido espalhava-se na quietude tremulante, em uma sensação de rotação estática. O lugar era um rotatório encerrando-se sobre si mesmo em um imenso redondo. Desse espaço giratório, emergiu a possibilidade da *Spiral Jetty*. (SMITHSON, 1972<sup>9</sup>)



Fig. 3 - *Spiral Jetty*, Robert Smithson, Great Salt Lake, Utah, 1970

Nesse lugar, Smithson construiu um píer em espiral, removendo rochas e aterrando parte da água do lago: saindo da faixa de terra seguia-se uma diagonal, depois, três curvas enrolavam-se no sentido anti-horário até o centro da espiral. Essa obra, segundo Smithson, tem uma escala variável, ou seja, a depender da posição do olhar sobre ela, sua escala pode ser uma ou outra; podemos ver no píer espiralado a escala da estrutura dos cristais de sal, assim como a escala da formação espiralar da galáxia. Uma tal flexibilidade escalonar junta o infinitamente pequeno ao infinitamente grande. No meio, nós: “capturamos a espiral e a espiral nos captura.”

Quimicamente falando, a composição do nosso sangue é análoga à da sopa primordial. Se seguirmos os passos da espiral, retornamos a nossas origens, de volta a um protoplasma mole, um olho flutuante à deriva em um oceano antediluviano. Nas encostas de *Rozel Point*, fechei meus olhos, e o sol, atravessando em fogo minhas pálpebras, tingiu-os de carmim. Abri os olhos, e o *Great Salt Lake* sangrava riscas escarlates. Minha visão estava saturada pela cor da

<sup>9</sup> Acessado em <https://revistazum.com.br/ensaio/a-spiral-jetty-1972/>

alga vermelha circulando no coração do lago, pulsando por correntes rubi – não, elas eram artérias e veias sugando os sedimentos escuros. Meus olhos viraram câmaras de combustão agitando glóbulos de sangue incinerados pela luz do sol. Tudo envolto por uma cromosfera incandescente; pensei *no Eyes in the Heat*, de Jackson Pollock (1946; Coleção Peggy Guggenheim). Rodopiando no redemoinho incandescente de energia solar, havia jorros de sangue. Meu filme terminaria com uma insolação. Minha percepção se turvava, o estômago embrulhava. Eu estava sobre uma falha geológica que roncava dentro de mim. Entre os raios luminosos e a exaustão térmica, a espiral girava rumo à vaporização. Eu sentia os bafos avermelhados, o sol vomitava suas radiações corpusculares. Raios ofuscantes atingiam meus olhos na frequência de um contador Geiger. Seguramente, a tempestade anunciada pelas nuvens carregadas seria de sangue. Outrora, voando sobre o lago, sua superfície pareceu conter todas as propriedades de um campo inquebrável de carne crua e fibrosa (a espuma) – sem dúvida, efeito de alguma estranha ventania. Frequentemente, outros sentidos abatem a visão, e, quando isso acontece, é preciso buscar abstrações desapaixonadas. A espiral vertiginosa anseia pela segurança da geometria. Queremos nos recolher aos aposentos frios da razão. Mas não, lá estava Van Gogh com seu cavalete, em alguma lagoa ressecada pelo sol, pintando samambaias do período Carbonífero. Então, a miragem se desfaz na atmosfera em chamas. (SMITHSON, 1972)

A rotação espiralar que faz a água vermelha circular no coração do lago e põe os raios de sol a girar no sangue – movimentos que não são em linha reta, mas curvos, dobrando-se e desdobrando-se em muitos sentidos no espaço – lança no tempo uma obra, uma dobra, uma redobra. O tempo, assim como o espaço, também é espiralar. Esse retorno às origens de que Smithson fala, ao seguir os passos da espiral, nos desloca da ideia cronológica do tempo, da sucessão linear. O trajeto da *Spiral Jetty* acumula as instâncias presente, passado e futuro; o retorno ao passado sobrepõe-se no presente que projeta um futuro. O tempo se curva pela experiência no espaço e pela incidência da matéria no corpo.

Este tempo espiralar, para Leda Maria Martins, antes de ser uma cronologia, é uma ontologia, um modo de dispor os seres no cosmos. A inscrição do tempo, para além do discurso, é investigada por Leda Maria Martins nos corpos em performances, pela relação com a ancestralidade das sociedades e culturas africanas; para ela, o tempo é grafado nos corpos, nos gestos, nos movimentos. Aquilo que foi, que é e que será está inscrito nesses movimentos do corpo. “No corpo o tempo bailarina”, ela diz. Assim, a ancestralidade é experienciada como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, o que difere da experiência do tempo em linha reta, linear e progressivo. Nesse tempo espiralar, a simultaneidade presente, passado e futuro é movimento; tempo e memória são reflexivos, imagens espelhadas, mas não fixas.

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. As curvas da ancestralidade são presididas pelos antepassados venerados, pois sua imanência e presença são condições imprescindíveis para o pulso e fluxo ininterruptos e contínuos do existir. (MARTINS, 2021, p. 204)

Das curvas infinitas das espirais, podemos tecer laços. E aqui vale fazer uma distinção entre laço e cadeia: o laço estabelece relações mútuas entre todos os entes envolvidos, o laço vincula uma parte a todas as outras num regime sem hierarquia ou ordenamento sequencial, o um está vinculado ao dois e ao três, assim como o dois está vinculado ao um e ao três etc. Já a cadeia funciona sob o regime de sucessão sequencial, o um está ligado ao dois, mas não estabelece vínculo com o três, assim como o três está ligado ao dois mas sem vínculo com o um. A vinculação em curva, ou espiralada, faz da trajetória dos movimentos e dos corpos, sejam eles no espaço ou no tempo, um contínuo, sem começo, sem fim. Há aí a ideia de circulação. Laços são tecidos quando há mais de um sentido.

\*

O espaço topológico da banda de Möbius, ou contrabanda, inspirou a obra “Caminhando” de Lygia Clark, no mesmo ano em que Torrent-Guasp desatou o nó do coração. A obra de Lygia não é um objeto artístico propriamente, é uma proposição, um ato a ser realizado por quem quer que deseje fazê-lo. A proposição é simples: a partir de uma banda de papel, faz-se uma torção, colam-se as pontas do papel de modo invertido. Eis que se tem uma banda de Möbius. Com uma tesoura se faz um corte na parte central da banda, seguindo pelo meio até quase chegar novamente ao ponto inicial do corte. Então há uma escolha, uma decisão por parte de quem realiza o movimento: seguir por um sentido, ou outro. A cada novo giro pela extensão da banda, uma nova escolha:

À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. (Se eu utilizo uma fita de Möbius para essa experiência é porque ela quebra os nossos

hábitos espaciais: direita–esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo).<sup>10</sup>

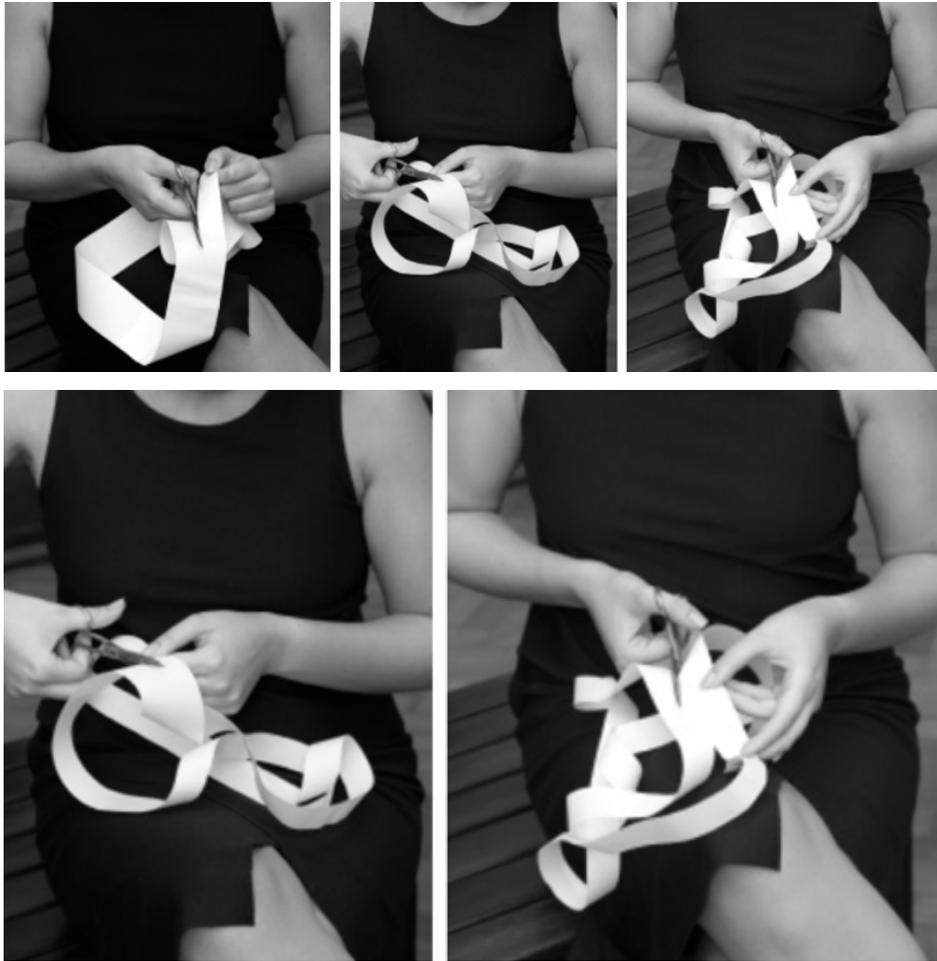


Fig. 4 – *Caminhando*, Lygia Clark, 1964.

Esses hábitos espaciais, dos quais fala Lygia Clark, são herança da lógica da geometria euclidiana, sobretudo em suas repartições simétricas: no caso de uma banda, há o dentro e fora, a margem esquerda e a direita, as bordas direita e esquerda de cada margem, e a uma secção, a banda é dividida em dois lados simétricos. A banda de Möbius, como um espaço topológico, tem uma outra lógica, outra relação espacial, é mais flexível. As questões topológicas dizem respeito às posições e às relações dos elementos no espaço; ou seja, não é uma questão de métrica, mas de localização: não é uma questão de contar a extensão dos buracos, mas de observar em que parte eles estão localizados. Não é uma questão espacial quantitativa, mas

<sup>10</sup> Lygia Clark, acessado em <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>

um modo de experienciar a espacialidade. Nos seus últimos seminários, Lacan utilizou modelos topológicos para estudar as posições de diversas instâncias psíquicas. Esses modelos lhe permitiram verificar os deslocamentos e as relações entre estas instâncias no aparelho psíquico.

A proposição/ato de Lygia Clark, convoca o participante a se deslocar sensorialmente de modo diferente daquele dos hábitos geométricos. Mas também, a forma do objeto torna-se outra. Se fizermos esse mesmo ato proposto por ela em uma banda geométrica, ou seja, cilíndrica, teremos ao final um objeto que será ainda cilíndrico, ele não se descaracteriza da sua forma original. Ao final do percurso do “Caminhando”, a banda de Möbius será outra coisa, será diferente da forma original, sua forma é deformada, ou metamorfoseada. A obra é infinita nas suas possibilidades. O que nos dizem esses deslocamentos, do participante e da forma?

\*

Duas décadas depois do “Caminhando”, o psicanalista M.D. Magno propôs uma espécie de máquina lógica do psiquismo, que ele chamou de Revirão. O modo de funcionamento do nosso psiquismo, segundo Magno, se constitui como uma banda de Möbius. No centro deste espaço está localizado um vazio, um buraco, algo que não se pode nominar, evidenciar, dizer, que é da ordem do desejo. Nos deslocamos em torno desse vazio, talvez para chegar a esse algo. O interessante é que esse deslocamento pode ser surpreendente, justamente porque podemos nos deslocar segundo a lógica topológica desse espaço, que é flexível, curvo e potencialmente infinito. O Revirão acontece, ou funciona, quando o sujeito, ao se deparar com esse vazio, tem a possibilidade de virar-se – Vir - a - ser – outra coisa; ou seja, o Revirão é a passagem de um ponto/posição/local para um outro, contrário, no entanto, sem deixar de ser aquele reverso anterior, porque, lembremos, na banda de Möbius, o anverso e o reverso estão entrelaçados.

O Revirão pode acontecer quando, mediante a melancolia do indefinido, nesse lugar vão, buraco do mundo, percebemos um entre-lugar, que é e não é, ao mesmo tempo. Podemos nos revirar nesse lugar que não tem lados, e virar o outro do mesmo, mas participantes de uma experiência que nos faz diversos. Onde o

circuito se fecha, abre-se uma espiral, e o que foi, o que é e o que será tornam-se, no momento do giro, o que é.

No poema “Ode marítima”, o eu-lírico, em uma manhã de verão, se dá conta de habitar um lugar capital – onde, para Magno (2016), o Revirão acontece – O Cais Absoluto.

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!  
 E quando o navio larga do cais  
 E se repara de repente que se abriu um espaço  
 Entre o cais e o navio,  
 Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,  
 Uma névoa de sentimentos de tristeza  
 Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas  
 Como a primeira janela onde a madrugada bate,  
 E me envolve com uma recordação duma outra pessoa  
 Que fosse misteriosamente minha.

Ah, quem sabe, quem sabe,  
 Se não parti outrora, antes de mim,  
 Dum cais; se não deixei, navio ao sol  
 Oblíquo da madrugada,  
 Uma outra espécie de porto?  
 Quem sabe se não deixei, antes de a hora  
 Do mundo exterior como eu o vejo  
 Raiar-se para mim,  
 Um grande cais cheio de pouca gente,  
 Duma grande cidade meio-desperta,  
 Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,  
 Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?

Sim, dum cais, dum cais dalgum modo material,  
 Real, visível como cais, cais realmente,  
 O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,  
 Insensivelmente evocado,  
 Nós os homens construímos  
 Os nossos cais nos nossos portos,  
 Os nossos cais de pedra actual sobre água verdadeira,  
 Que depois de construídos se anunciam de repente  
 Cousas-Reais, Espíritos-Cousas, Entidades em Pedra-Almas,  
 A certos momentos nossos de sentimento-raiz  
 Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta  
 E, sem que nada se altere,  
 Tudo se revela diverso.  
 (PESSOA, 1997, p. 88)

O Cais Absoluto é o terceiro lugar, o entre, o que faz liga e ao mesmo tempo desliga o que foi, o que é e o que será. É a fronteira entre o Haver e o Não-Haver. Avesso do que Há, sendo o que Não-Há. À beira do Cais Absoluto estamos à beira

do abismo e, “sem que nada se altere, tudo se revela diverso”. Como um terceiro lugar, O Cais de Pessoa, está situado entre a cidade e o navio, é o vão entre aquilo que fica e aquilo que vai. Mas não é um lugar de fixidez ou de posição estática. O movimento, o acontecimento, apresenta-se como uma atmosfera, em que os espaços interior e exterior culminam num espaço próprio: o da sensação. E num movimento de vai e vem entre o dentro e o fora, há um trabalho de intelectualizar a sensação como o percurso para a sua expressão. A consciência (intelectual) da sensação realiza a abstração das sensações em uma poética. Uma manhã de verão é poética quando associada a alguma outra imagem, ou seja, a sensação da manhã de verão no cais deserto, para além da percepção (pela visão ou o tato), torna-se poética, uma vez associada à um processo consciente e intelectual de abstração: a manhã de verão é uma atmosfera, a partir da qual a sensação de melancolia, ou qualquer outra abstração, é associada consciente e intelectualmente a uma manhã de verão concreta, objetiva e real. As sensações foram um tema presente na obra de Pessoa, a ponto de ele fundar o movimento literário *sensacionismo* (GIL, 2020). A lógica da construção poética de Pessoa passa pela consciência da sensação, na passagem da pura sensação para a expressão artística desta. Na poética de Pessoa, a tomada de consciência da sensação do EU que ultrapassa a si – a ultrapassagem de um EU totalitário e fixo –, leva uma multiplicidade ou intensidades de EUs.

No Revirão de Magno, a realidade torna-se uma instância na qual há todas as possibilidades, se houver um giro. Haver é libertar-se das amarras colocadas pelos pressupostos ditos naturais, uma vez que não há natureza<sup>11</sup> – construímos o que quer que seja natural, no sentido das classificações, ordenações, leis, conhecimentos etc. E acreditamos nessa natureza postiça. Porém, podemos revirar, variar, entender que o que é proibido não é impossível. Ao dizer não às nossas realidades interditas, nos tornamos capazes de mapear as coisas, mesmo que não possamos transformá-las. Mas podemos fazer mil conjecturas até achar algo que possa intervir nessa realidade. Fabular também é conjecturar. Assim como na multiplicidade de EUs experimentada na poética de Pessoa, no Revirão de Magno, também se abrem caminhos para uma multiplicidade de realidades, ou de estados

---

<sup>11</sup> Pelo menos não no sentido de uma natureza única, espécie de “monarquia ontológica”, à qual, segundo Eduardo Viveiros de Castro, se contrapõe exemplarmente o *multinaturalismo* ameríndio. VIVEIROS DE CASTRO E SZTUTMAN, 2008, p. 242

de coisas das instâncias psíquicas e sociais. Eu e mundo giram na espiral do existir; nada é fixo, tudo é vertigem de movimentos e possibilidades. É o caos. E o Caos, na cosmologia órfica grega, é pai de Eros, o deus-criador, andrógino.

### Atração magnética



Fig. 5 – Capa do encarte *Xifópagas capilares entre nós*. Tunga, 1985.

Imaginemos todas as obras que Tunga realizou, expôs e escreveu, juntas e desmontadas em um mesmo espaço. Veríamos repetições de matérias: chumbo, metal, imãs, cobre, barro, vidro, madeira, ossos, variadas gosmas e líquidos, sedas, fios de cabelos, fios de metal, tecidos; veríamos também repetições de formas, objetos e corpos: charutos, insetos, cobras, lagartixas, corpos nus, tranças, pentes, toros, tipitis, redes, dedais, alfinetes, sinos, fêmures, dentes. Veríamos ainda a repetição de léxicos de diferentes campos: psicanálise, ciência, alquimia, história, antropologia, matemática, literatura. Cito apenas algumas repetições, existem outras. “O que me inspira”, disse Tunga em um texto de 2012, “é o que chamo de

energia de conjunção. Ela resulta da união de coisas díspares: materiais inesperados, objetos, ideias e, mais potentes e importantes que tudo isso, de palavras” (TUNGA, 2019, p.99). Esse espaço imaginado em que convidei você a entrar, com toda a variedade de materiais, formas e narrativas, pouco seria, ou pouco traria de interessante, se não houvesse essa energia de conjunção que movimenta os sentidos das coisas. Esse gesto lascivo de Tunga – de juntar coisas separadas, soltas, que em suas individualidades pouco dizem – é a sua obra. Parece-me que não se poderia dizer algo como: o conjunto da obra de Tunga etc. etc... É a conjunção nas obras de Tunga que constitui a sua obra. Mais adiante, nesse mesmo texto citado, Tunga continua a dizer:

Não me interesso pelas imagens ou sinais que tais ingredientes incongruentes e transformações inesperadas criam, mas no tipo de cola poética que une todas essas coisas. Isso é o que eu chamo de minha musa. Uma das manifestações mais fortes da cola poética se encontra no amor, que para a humanidade é a principal energia de conjunção. (TUNGA, 2019, p.101)

Vejo o universo criado por Tunga como um espaço topológico erótico. Um grande toro topológico. Um espaço em que as propriedades das formas, ideias ou imagens não se alteram por completo, ainda que se transformem ou se deformem pelas contaminações mútuas, colas poéticas, conjunções magnéticas, beijos lascivos. O movimento erótico desse espaço se dá pela tensão/tesão do entre uma coisa e outra; superfície invisível em que há um vórtex de energia em ebulição, sempre prestes a entrar em erupção. Um campo magnético que movimenta a matéria, levando-a à dissolução e a vida.



Fig. 6 - *TaCaPe*. Ferro, imãs e limalha de ferro, 230 x 60 x 60 cm.  
Foto: Wilton Montenegro, 1986.

Em algumas conjunções, Tunga utilizou a energia magnética de imãs como cola poética; assim é com os TaCaPes. Um tacape é um objeto de guerra ou caça, geralmente feito de madeira, que serve para desferir um golpe, utilizando a força cinética do corpo aliado ao objeto. Mas o TaCaPe de Tunga é um amontoado de limalhas de ferro e imãs que pode se desfazer à medida que incide alguma força cinética, é quase um anti-tacape, ou um tacape à beira de se desmontar, pois ele se compõe ou se desfaz por conta de movimentos e da força magnética: a matéria visível *é agida* por uma força invisível. O elemento erótico aqui é a latência do desnudamento do próprio objeto. Como se os átomos que o compõem pudessem ser separados, e experimentássemos a desmaterialização da solidez. Para Bataille, “a ação decisiva” no erotismo “é o desnudamento”, pois este gesto de abrir e/ou desfazer o ser, visto como uma unidade isolada, participa da ação erótica. Para ele:

A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. (BATAILLE, 1987, p. 17)

Eros, lembremos, filho do Caos, é o primeiro dos deuses, é o princípio criador que gerou os outros deuses; em uma das tradições cosmogônicas do Orfismo, Eros é chamado de *Fanes*:

em grego Φάνης (*Phánes*), do v. φαίνειν (*phaínein*), ‘brilhar, fazer-se visível, aparecer’ é o ‘Brilhante, a Luz que brilha’. Alado, andrógino e autógeno, brilhante e etéreo, dá à luz as primeiras gerações divinas e é o criador supremo do cosmo. (BRANDÃO, 1987, p. 156)

Esse Eros criador em muito difere daquele posterior, que os romanos chamaram de Cupido – talvez este seja o que colou em nossas mentes: o menino alado que com suas flechas fere de amor as suas vítimas. O Eros que me interessa nesse momento, e que acredito também tenha interessado Tunga, é aquele outro, o filho do Caos que dá à luz. Há um sentido de ordenamento nessa figuração de Eros – do caos à luz – mas é aparente; devemos compreender que o erotismo de Eros é movimento, e não há ordem no movimento que se projeta na criação.

Bataille tem uma fórmula enigmática no seu livro *O erotismo*, que diz: “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 11). Vida e morte não são condições opostas para ele. O fardo constituinte que carregamos é sermos descontínuos; Bataille argumenta que tal condição é própria de todos os vivos, e somos o resultado de uma reprodução que, entretanto, resulta em uma descontinuidade: não somos iguais a nenhum outro, mesmo àqueles que nos reproduziram. Começamos a nos despedaçar desde o nascimento. Entre eu e o outro há um abismo. Somos fadados a viver cientes desta condição. O erotismo move o ser em direção ao outro, pois há em nós a nostalgia da continuidade, da eternidade. Queremos, desejamos, almejamos que nosso ser continue. Isso nos afasta da morte? Não. Primeiro, porque, obviamente, iremos morrer, segundo, porque o próprio desejo por continuidade, que nos move ao acoplamento, só é efetivado quando algo morre: “[o] que está em jogo no erotismo”, escreve Bataille, “é sempre uma dissolução das formas constituídas [...] a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos” (BATAILLE, 1987, p. 18).

Tunga, com as suas conjunções magnéticas perenes, materializa esse paradoxo do erotismo, que Bataille sustenta. Há no erotismo algo mortal que

caminha à dissolução, à ultrapassagem das fronteiras que nos delimita, enquanto seres individuais e fixos. A energia da conjunção que Tunga opera, move a constituição de suas obras: arranjos, rearranjos, fusões, misturas, enlaces; tais movimentos de junções, colagens, beijos mortais, fazem de sua obra um contínuo, uma espiral em movimento, que forma e deforma uma obra que desdobra e redobra sobre si mesma.

Bataille cita um poema de Rimbaud ao escrever sobre a sua ideia de continuidade, pois, para ele, “a poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*” (BATAILLE, 1987, p. 23).

Elle est retrouvée.  
 Quoi? L'éternité.  
 C'est la mer allée  
 Avec le soleil

Foi reencontrada.  
 O quê? A eternidade.  
 O mar de partida  
 Com o sol<sup>12</sup>

“A eternidade. O mar de partida”, como o sol com seu fogo que consome e dá à luz, a vida. Como as fibras do coração, espirais que se curvam em variados sentidos e se dobram por sobre si mesmas. O movimento erótico faz com que haja um vácuo que nos suga a vida e nos ejeta à vida, em um contínuo.

Sempre desejante por nunca fixar.  
 Abismo no qual ansiamos saltar.

\*

O magnetismo erótico na poética de Tunga age, aparentemente, de modo autônomo. A energia de atração reside nos objetos e corpos, limalhas de ferro, imãs, que pela proximidade no espaço, se juntam. Mas é aparente essa autonomia, pois, há a agência de Tunga em dispor cada elemento no espaço. Há uma parceria entre

---

<sup>12</sup> Tradução de Antônio Carlos Viana. (BATAILLE, 1987, p. 23)

o campo invisível da matéria imantada e o desejo do artista. Há ainda uma terceira dimensão: aquilo que resulta de tal parceria: a experiência da proximidade do corpo com a obra. Em “Gravitação Magnética”, trabalho exposto na 19ª Bienal de São Paulo em 1987, tal era a intensidade do campo magnético gerado, que poderia interferir em relógios e aparelhos de marca-passos, podendo causar arritmia no coração. É preciso haver muita energia erótica para influir na cadência do coração.

Tunga ocupou o grande vão central do prédio da Bienal; o trabalho, ao mesmo tempo escultura e desenho, tinha uma escala imponente: fios metálicos, como uma gigantesca cabeleira, desciam e subiam do teto, de uma altura de 15 metros; em uma ponta estava um molde da cabeça de Tunga, na outra, escorridos pelo chão, os fios desenhavam por ímãs um corpo em posição espiralar. Ou, como autoexplicita o outro título do trabalho:

Enquanto flora a borda tomba magnética de acúleos zumbidos a trilha atapetara aérea ataraxia pendular arrepio marsupial que mesmo hominídeo cabia fenosos pelos ao lóbulo rastreara assistência fractal hesita-o animal de níquel vêm o voo entomológico fêmea auscultava cabeça genomas penetrarás



Fig. 7 - *Sem título*, da série *Gravitação Magnética*, 1980 | aguada sobre papel



Fig. 8 *Gravitação Magnética*, 1987. Ferro fundido, fio de ferro, imã, limalha de ferro sobre placas de ferro

O centro gravitacional do magnetismo em Tunga, como um pendular arrepiado de cabeça degolada, nos leva para um buraco negro, um Cais Absoluto.

\*

Na narrativa *Semeando sereias (Barroco de lírios)*, Tunga/narrador, está um tanto ébrio em uma manhã, depois de passar o dia anterior em meio a corpos perturbadoramente quase mortos em um jardim de mandrágoras – essas raízes com “qualidades afrodisíacas, inebriantes e mesmo peçonhentas”, cuja flor negra “é o lírio que decora a porta dos infernos” (TUNGA, 1987, p. 304) –; ele chega à beira de uma baía rochosa. Iluminado pelo sol, urina numa poça, quando percebe que dentro desta “flutua esférico um objeto”. Um “frisson magnético” (TUNGA, 1987, p. 305) percorre sua pele, pois o que ele havia achado era a sua própria cabeça degolada. Ele recolhe o “mórbido troféu” pelos cabelos – que cresceram e agora são uma enorme cabeleira – e gira a cabeça em volta de seu corpo e a arremessa ao mar. Os fios se enroscam em sargaços e mariscos das pedras e a cabeça fica a flutuar e bater nas rochas. Ele lança-se ao mar para desenroscar a “tão desagradável visão” (TUNGA, 1987, p. 306), quando vê um corpo em perfeito estado de conservação flutuando. Mas, não era o corpo da cabeça, ou seja, seu duplo; era o corpo de uma mulher.



Fig. 9 – *Semeando sereias* – Tunga. Publicado em *Barroco de lírios*

A ação de lançar a cabeça ao mar, seu duplo, é tal qual a de um Ulisses, que ao invés de se atar ao mastro do navio para ouvir o canto das sereias, degola a cabeça e a arremessa de encontro a elas. Um monstro acéfalo, diria Bataille; um homem liberto da prisão da razão, pois que “a vida humana está exausta de servir de cabeça e de razão ao universo” (BATAILLE, 2013, p. 3).

Depois de viver a experiência da “aguda cena da Torre da Ponte” – local de revirão –, em um jardim de mandrágoras – essas raízes que germinam com o sêmen do esperma “ejaculado na ereção do pênis de um enforcado” (TUNGA, 1987, p. 305) –, Tunga semeia sereias em um outro jardim, que é uma floresta de desejos. Um Caos Absoluto, buraco negro, agora habitado pelo monstro acéfalo, certo de que “é tempo de abandonar o mundo dos civilizados e a sua luz” (BATAILLE, 2013, p. 3), e se entregar ao abismo e ouvir o canto junto às sereias.

E a sereia que Tunga semeia, está liberta da ideia do perigo e do interdito do seu canto; ao contrário, há nela a latência de uma monstruosa beleza. Talvez seu canto seja o meio pelo qual se convoca o desejo. Se o canto da sereia seduz, como especula Peter Sloterdijk, o segredo dessa sedução é:

[...] apresentar exatamente os cantos nos quais o ouvido do passante anseia por precipitar-se. Escutar as sereias significa, assim, adentrar o núcleo central de uma tonalidade que se dirige intimamente a nós, e querer, daí em diante, permanecer junto à fonte de emoção desse som indispensável. É no ouvido do ouvinte que as cantoras fatais compõem seus cantos; elas cantam pela laringe de outro. (SLOTERDIJK, 2026, p. 441-442)

Elas cantam o que os ouvidos querem ouvir. E o artista que arremessa sua cabeça ao encontro das sereias — criaturas que perturbam os limites entre mulher

e peixe, água e ar – ele se deixar levar; um mergulho no abismo do erótico canto monstruoso e necessário.

### **Compósito subterrâneo**

Cerca de 40.000 anos a.C., no paleolítico superior, homens iam às profundezas de cavernas para plasmar em suas paredes representações, sobretudo de animais e de signos geográficos. Algumas representações, embora não muito frequentes, traziam seres compostos, metade homem, metade animal, homens-bisontes, formas antropozoomórficas. Uma dessas representações está presente na gruta *Trois frères*, na França, como descrevem o historiador Jean Clottes e o arqueólogo David Lewis-Williams:

Um tema especial é o das criaturas compostas, às vezes chamadas de antropozoomórficas, teriantropos e feiticeiros. Esses seres apresentam características tanto humanas quanto animais. Esse tema, tão interessante por ser tão pouco “natural”, aparece desde o período Aurignaciano (*Chauvet*); é encontrado na gruta de *Gabillou*, contemporânea a de *Lascaux*, e ainda está presente no Magdaleniano Médio de *Trois-Frères*, cerca de vinte mil anos após seu início. (Clottes, Lewis-Williams, 2001, p. 45)

Esses seres compostos, antropozoomórficos, também chamados de feiticeiros, são muito próximos das imagens monstruosas que povoam a cultura ocidental. Desde a Grécia antiga – minotauro, centauro, esfinge, medusa, entre outros – passando pela idade média, o renascimento, até os dias de hoje, há uma infinidade de exemplos desses seres compostos. Poderíamos supor que, dentre as diferentes figuras monstruosas de que temos notícia, as representações das pinturas rupestres do paleolítico superior, sejam as mais antigas.

Clottes e Lewis-Williams sustentam uma tese a respeito da arte rupestre; eles argumentam que há uma analogia significativa entre a operação e o sentido mágico-religioso das inscrições nas cavernas e os ritos xamânicos em diferentes culturas. Os homens do paleolítico foram nossos ancestrais, e assim como nós, alegam os autores, possuíam uma estrutura neurológica e psíquica sensível a estados alterados de consciência. Seria, portanto, plausível que as incursões e

atividades nas profundezas das cavernas<sup>13</sup> sejam análogas às viagens de alma dos xamãs. Em vários lugares e mitologias, o mundo subterrâneo é considerado como reino do sobrenatural. Ir até ali era aventurar-se em um outro mundo para unir-se com seus moradores.

Em seu trabalho conjunto, Clottes e Lewis-Williams mapeiam similaridades de ritos xamânicos em diferentes culturas, chegando a um tipo de estrutura comum, que aplicam como modelo para as atividades mágico-religiosas atribuídas às inscrições rupestres. O fundamento central é que as atividades xamânicas como um todo, envolvem diferentes meios para atingir estados alterados de consciência, que culminam em alucinações, divididas em três fases relacionadas a tipos de visões. Uma delas envolve animais e passagens, incluindo visões de montagens e fusões entre diferentes animais ou entre pessoas e animais. Os estados alterados de consciência, para os xamãs, são viagens extracorpóreas ao mundo dos espíritos.

Havia nesse gesto de inscrição nas paredes das grutas, um movimento em direção a algo que, literalmente, não se poderia ver ou reconhecer – a visão ali se dava na obscuridade das profundezas da terra. Como um véu que separaria os mundos, as paredes eram tocadas, magicamente trabalhadas para que as visões, ou alucinações, se materializassem e ganhassem formas, contornos. Mas sobretudo, seguindo a sugestão da dupla de pesquisadores, havia ali uma experiência de passagem, ou ultrapassagem entre mundos – as cavernas no paleolítico seriam um refúgio do mundo, uma saída (ou entrada) para o além-mundos; e também uma passagem, ou ultrapassagem entre corpos, ou talvez, um compartilhamento de corpos.

Aventurar-se em um outro mundo para unir-se com seus moradores, é também um modo de ultrapassar a fixidez da forma, uma vez que haja abertura do campo de visão para o além-mundos. Na visão desses homens ‘primitivos’, as experiências extracorpóreas implicavam interferências, mutações, borrões, fusões, deformações, adições, subtrações, entre outros fenômenos óticos-mágicos-espirituais-religiosos – uma outra tecnologia do olhar.

---

<sup>13</sup> Clottes e Lewis-Williams (2001, p. 168) referem-se a estudos de espeleólogos indicando que o ambiente das cavernas possui características que podem levar a alucinações – como o frio, a unidade, a fadiga ou a falta de estímulos externos.

As formas resultantes dessas experiências visionárias são características presentes nas tentativas taxionômicas, tipológicas e classificatórias da monstruosidade. Se é verdade que as imagens monstruosas que estamos habituadas a reconhecer já eram presentes nas visões alucinatórias dos homens no paleolítico, devemos, no entanto, ter cautela em afirmar que aquelas representações nas paredes das cavernas eram representações de monstros. Nós as vemos hoje com olhos impregnados de referências de diversas imagens monstruosas; aquilo que vemos como monstro não necessariamente é um monstro. Inevitavelmente temos que perguntar: o que é a monstruosidade?

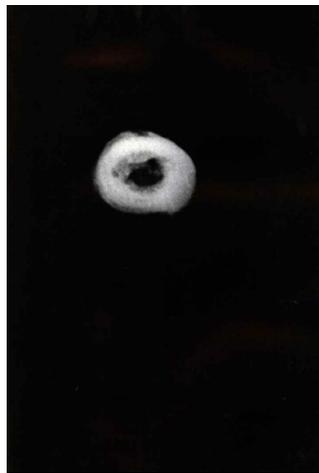


Fig. 10 – Fumaça em forma de toro.  
*Barroco de lírios, Tunga, 1997.*

Ambroise Paré, médico cirurgião francês do século XV, se ocupou das tipologias da monstruosidade. Para ele, a definição de monstro era simples e óbvia: “coisas que aparecem fora do curso da natureza [...] como uma criatura que nasce com um só braço, outra que tem duas cabeças e outros membros à margem do ordinário” (PARÉ, 1993, p. 21). Ele elenca treze causas, quase todas relacionadas a algum tipo de perturbação na concepção ou gestação, que marcam os nascimentos monstruosos:

A primeira é a glória de Deus. A segunda, sua cólera. Terceira, a quantidade excessiva de sêmen. Quarta, sua quantidade insuficiente. Quinta, a imaginação. Sexta, a estreiteza ou reduzido tamanho da matriz. Sétima, o modo inadequado de sentar da mãe, que, ao estar grávida, permaneceu muito tempo sentada com as coxas cruzadas ou oprimidas contra o ventre. Oitava, por quedas ou golpes desferidos contra o ventre da mãe, estando esta esperando uma criança. Nona,

devido a enfermidades hereditárias ou acidentais. Décima, por podridão ou corrupção do sêmen. Décima primeira, por confusão ou mistura de sêmen. Décima segunda, devido a enganos de malvados mendigos itinerantes. E, décima terceira, pelos demónios ou diabos. (PARÉ, 1993, p. 22)

Paré relata diversos exemplos de monstros resultantes de cada uma das treze causas; destaco dois deles, causados pela cólera de Deus: seres compostos, simultaneamente monstros e prodígios, que são frutos da vontade de Deus como punição aos casais que copulam como animais; filhos leprosos e com outras enfermidades, gerados por mulheres que copularam durante o ciclo menstrual. Esses seres monstruosos nascidos pela vontade do Deus regulador são advertências aos homens das desgraças que os ameaçam, se acaso desviarem do curso da natureza.

Em um dos relatos de Paré (1993, pp. 80-81), intitulado “como vivem os demônios nas minas”, ele recolheu histórias de trabalhadores de minas sobre o que fazem esses monstros. No geral eles não fazem nada, além de pregar peças àqueles que os burlam, como transformar os metais retirados das minas em um outro tipo, menos nobre. Além disso, dizem os mineiros, são ouvidos no interior das minas sons e ruídos; ora de lamentos e suspiros, ora como aqueles produzidos em uma batalha: sons de tambores, clarins, ruídos de cavalos, espadas etc. Ou seja, os demônios reproduzem lamentos e atribulações justamente nesse ambiente em que homens realizam um trabalho exaustivo e em péssimas condições. Inevitável não ler isso como uma projeção, ou um tipo de alucinação provocada pelo meio insalubre e a situação degradante de trabalho. Inevitável também não fazer um paralelo entre a experiência dos mineiros e dos homens do paleolítico: enquanto os primeiros alucinam atribulações – ouvem demônios –, os segundos têm visões de imagens transcendentais entre mundos e seres.



Fig. 11 – Obra do túnel Dois Irmãos, ligação entre os bairros Gávea e São Conrado, na cidade do Rio de Janeiro, 1969.

Um toro imaginário no interior de uma rocha; um operário que atravessa uma pedra por dentro; a pesquisa elíptica de um paleontólogo brasileiro, sobre ossos curvados, desenhos sonâmbulos; um mito de origem de um povo nórdico relatado por um naturalista dinamarquês; uma experiência de Radioestesia e Psicokineses. Estes são alguns fios que Tunga entrelaça na construção da mitologia de algumas obras, como a sua instalação escultórica *Ão* (1981). Nela, é projetado em 16mm um filme que mostra o interior vazio do Túnel Dois Irmãos. A montagem do filme é circular, um *looping* de uma curva, que dá a sensação de um contínuo; um túnel infinito, sem começo, sem fim. No espaço de projeção, a película gira através de roletes espalhados no chão, desenhando uma grande circunferência; ouve-se, também em *looping*, o trecho de Frank Sinatra cantando *night and day, night and day - day and night...*<sup>14</sup>

O que acontece quando entramos em uma rocha escavada, uma caverna, uma mina, um túnel? Quem entra é a mesma pessoa que sai? Ciclos contínuos – vida e morte / sol e lua / claro e escuro / dentro e fora – que se conectam e se contaminam. “O artista”, pondera Tunga, “é o instigador de uma situação que deveria ser investigada” (TUNGA, 2019, p. 17).

O túnel, o filme, o giro do filme, o fio narrativo são, todos eles, um toro latente. Um toro, em resumo, é um objeto ou espaço circular, que precisa ter um buraco. Uma câmera de pneu, uma boia, uma fumaça circular de cigarro, uma

<sup>14</sup> Link para o vídeo da instalação *Ão* de Tunga:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1BAaUdxLovY>

rosquinha. Não importa se a boia tenha asas de ganso, ainda assim será um toro, um toro deformado, mas um toro. Assim como a alça de uma caneca é um toro. Há no objeto topológico uma flexibilidade na forma, desde que se mantenha o seu princípio no espaço. No toro, esse princípio é o buraco. A superfície do toro não tem bordas, todo ele é curva. Também não há dentro e fora, pois essa curvatura se estende para todos os sentidos. Podemos atravessar o toro, passar através do buraco; podemos colocar um toro dentro de outro, dentro de outro. Podemos encadear ou entrelaçar toros – como os anéis olímpicos e o nó borromeano.

Considerando o toro como uma lógica de funcionamento da operação de composição e experiência da obra de Tunga, diria que a pessoa que entra no túnel, na caverna, na mina, no filme, ou na narrativa, não é a mesma que sai. Entretanto, também diria que sim, é a mesma pessoa. Mas é a mesma pessoa deformada. Uma pessoa acrescida de si e daquilo que encontra fora de si. É, e não é, ao mesmo tempo. Como na experiência erótica.<sup>15</sup> Para isso, é preciso que o acontecimento, o ato, o gesto, a experiência seja circular, um contínuo. E também a obra não é a mesma, e é a mesma. Não é a mesma porque a experiência da obra acontece no tempo e no espaço, e tempo e espaço agem; também não é a mesma porque a obra forma-se e deforma-se à medida que ela entra em contato com alguma outra coisa – seja ela uma passante distraída, uma crítica de arte, uma deprimida ou um anel de noivado. Mas é a mesma – quando torológica – porque é uma continuidade; a obra pode ganhar asas de ganso, ou ser alça de caneca e ainda assim ter o mesmo princípio gerador. Em Tunga, como já comentei, é a cola poética, a energia de conjunção, a atração desse espaço erótico que se situa no entre uma coisa e outra.

No livro *Barroco de lírios*, Tunga tece diversas histórias, relatos e narrativas conectadas com as suas obras plásticas. *Ão* – além de ter a sua versão como instalação – aparece como uma dessas narrativas, que também está conectada com a narrativa “Xifópagas capilares entre nós”. Nesta última, o narrador relata que um telegrama desconexo recebido de uma amiga antropóloga foi o único subsídio histórico que teve para o início das filmagens do túnel:

---

<sup>15</sup> A pessoa é acrescida de um buraco, de uma falta, se pensarmos, com Anne Carson, a dimensão constitutivamente erótica de toda criação: “Se acompanhamos a trajetória de eros, encontraremos consistentemente esse mesmo caminho: ele se move de quem ama em direção à pessoa amada, depois ricocheteia de volta a quem ama e ao buraco que existe em quem ama, que antes tinha passado despercebido. Quem é o verdadeiro sujeito [*subject*] da maioria dos poemas de amor? Não é a pessoa amada. É aquele buraco.” (CARSON, 2022, p.56)

Todos túneis por parares  
 Topas toro tapa rochas  
 Se das beiras parte rachas  
 Pares ouro bordas aros  
 Soas artes para taras  
 Topas poros tortos ossos

Esse mesmo telegrama – ou poema – é o texto que compõe a narrativa, parte do livro *Barrocos de lírios*, que Tunga intitula *Ão*, junto com várias imagens: imagens das curvas do túnel; as mesmas acrescidas com uma fumaça em forma de toro dentro do túnel; imagem de um toro em um fundo preto; imagem da película do negativo do filme em forma de toro sobre uma gosma; imagem da instalação escultórica; imagem de toros de diversas espessuras pousados no chão; imagem de uma chapa de raio x de uma cabeça com um toro no crânio. No final, o trecho da canção de Sinatra: *night and day & day and night*.

Em um trecho da história das xifópagas, chega nas mãos do narrador o relato de um operário que trabalhou na construção do túnel, sobre um colega de obra: “Mestre Manu são duas pessoas, uma era antes, outra depois. Porque depois daquele desastre ficou estranho, quase não falava nada, uma vez é que me falou que saiu de lá do desabamento pela pedra, que atravessou a pedra por dentro dela” (TUNGA, 1997, p.7). Um dos efeitos da travessia em Mestre Manu, além da estranheza silenciosa, foi a capacidade de amolecer coisas duras – “amolecia tudo que ele queria e até coisa dura feito pedra ele invertia” (TUNGA, 1997, p.7)

Todos os dados acumulados servem para a investigação; o que dela resulta é o enigma que intriga.

No torto-osso poema desconexo: parares topas tapa parte pares bordas para. Tal qual um toro silábico, ou um buraco verbal, seguimos em *looping* na hesitação: qual sentido seguir? qual sentido seguir? qual sentido seguir?

Um dado ainda não mencionado: a primeira publicação de *Gêmeas xifópagas capilares entre nós* foi na Revista *Revirão – Revista da Prática Freudiana*, 1985, organizada por M.D. Magno.

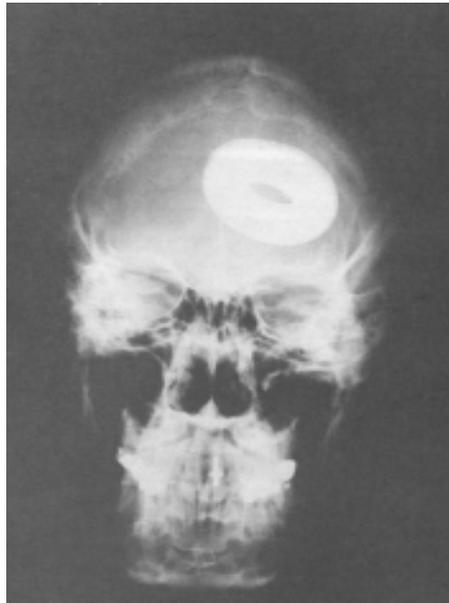


Fig. 12 – Imagem de raio x de cabeça com toro no crânio,  
*Barroco de lírios*, Tunga, 1997.

## Meada emaranhada

Giorgio Agamben cita uma conhecida tese de Hölderlin – “[o] que resta, fundam-no os poetas” – em conexão com o gesto testemunhal de relatar uma experiência para quem não a conheceu:

a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua com o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar. (AGAMBEN, 2008, p. 160)

Ele argumenta que, além das testemunhas enquanto *testis* (um terceiro participante), e enquanto *superste* (um sobrevivente), há uma outra: a testemunha *auctor*. Para

falar do laço paradoxal entre testemunhar e fundar na poesia, ele recorre à etimologia do termo latino *auctor*, cujo sentido é heterogêneo: pode significar desde aquele que tutela alguém desprovido de autoridade, até aquele que autentica uma decisão, e ainda um vendedor que ratifica uma compra, além daquele que testemunha um fato, dando a este reconhecimento. Ou seja, o *auctor* é aquele que tem autoridade para fazer com que determinado fato seja pressuposto.

Benveniste explica que *auctor* é um agente de *augeo*, verbo latino que se refere à ação de aumentar, crescer, mas não no sentido de fazer aumentar aquilo que já existe, e sim no que se refere ao “ato de produzir fora de seu próprio seio; ato criador que faz surgir alguma coisa de um meio fértil e que é privilégio dos deuses ou das grandes forças naturais, não dos homens” (BENVENISTE, 1995, p. 150). É nesse sentido que *augeo* liga-se a *auctor* como seu agente: “Qualifica-se de *auctor*, em todos os domínios, aquele que ‘promove’, que toma uma iniciativa, que é o primeiro a produzir alguma atividade, aquele que funda, que garante, e finalmente o ‘autor’” (BENVENISTE, 1995, p. 151). Em ambas as definições, *auctor* é o agente capaz de – por meio de sua autoridade, que nada mais é que sua capacidade de promoção e produção de algo, *auctoritas* – fundar um mundo:

Toda palavra pronunciada com a autoridade determina uma mudança no mundo, cria alguma coisa; essa qualidade misteriosa é que exprime *augeo*, o poder que faz surgir as plantas, que dá vida a uma lei. Aquele que é *auctor*, que promove, apenas ele é dotado dessa qualidade que o indiano chama de *ojah*. (BENVENISTE, 1995 p. 152)

Enquanto *testis*, a testemunha como terceiro participante, tem na visão a instância privilegiada de atestação de um fato, e *superste*, a testemunha como sobrevivente, “que subsiste além de”, tem na presença o lugar que a qualifica a testemunhar como “aquele que se mantém no fato”, *auctor*, a testemunha como o agente que funda ou modifica o mundo, tem no que resta – esse suplemento inaudito da linguagem, aquilo “não enunciável, não arquivável” – como instância movediça de autoria. Nas palavras de Agamben, “o testemunho sempre é, pois, um ato de ‘autor’, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade” (AGAMBEN, 2008, p. 150). Essa dualidade reside justamente na crise perfeita deflagrada pela tensão entre testemunho e literatura. Talvez, a figura da testemunha *auctor* seja uma

terceira margem, ou um rasgo nessa dualidade, que a confronta, não para negá-la ou responder a ela, mas justamente para ampliá-la. Uma das vocações da escrita poética tem sido pensada nesse espírito, por diferentes autores e autoras e com diferentes ênfases, sob o signo da *fabulação especulativa*<sup>16</sup>. Concebida nos termos de Juan José Saer, a fabulação especulativa é também uma espécie de antropologia: incorpora uma mescla “pantanososa” entre “o empírico e o imaginário” e aponta para o paradoxo próprio da ficção:

O paradoxo próprio da ficção reside no fato de que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade. A massa pantanososa do empírico e do imaginário, que outros têm a ilusão de fracionar *a piacere* em pedaços de verdade e falsidade, não deixa ao autor de ficções mais que uma possibilidade: mergulhar nela. (SAER, 2009, p. 2)

O verdadeiro e o falso, então, tornam-se “conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção” (SAER, 200, p.3). Para Saer, como esclarece Alexandre Nodari, “a obliquação possibilitada pelo *como se* (pela ficção) possui um estatuto ontológico” (NODARI, 2015, p. 82). Ou, no dizer de Estamira, tomado como divisa por Nodari e por tantas outras de nós: “tudo que é imaginado existe, é e tem.”

\*

Obras decorrentes de histórias ou histórias decorrentes de obras. As narrativas são uma forma de desenho que usa como suporte o tempo imaginado e apresenta no tempo vivido um testemunho ou uma cena que comprova aquela história.

É com essa epígrafe escrita por Tunga, que são apresentadas algumas obras em seu site oficial.<sup>17</sup> Esse enunciado nos sugere as relações que ele estabelece entre narrativa e obra plástica, fundindo materialidades, tendo o tempo como suporte.

---

<sup>16</sup> Autoras como Donna Haraway (HARAWAY, 2023), Isabelle Stenger (STENGER, 2015), Ursula Le Guin (LE GUIN, 2021), Vinciane Despret (DESPRET, 2021) (para citar algumas) pensam e fazem fabulações especulativas, como meio de imaginar futuros transformativos, e como prática de fazer mundos. Intercambiando e contaminando campos do saber que habitualmente são separados, como a antropologia, biologia, etologia e as artes (visuais, literárias, performativas, etc.), por exemplo.

<sup>17</sup> <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares/>

Há uma outra versão desta epígrafe, que aparece no corpo do texto de uma das entradas que apresentam os trabalhos de Tunga, no livro publicado pela editora Cosac Naify (LAMPERT, 2019, p.153): “Obras que derivam de histórias ou histórias que derivam de obras. As narrativas e os mitos

Desenha-se no papel, no muro, na areia, na pele, na tela — mas Tunga, desenha no tempo. Um tempo imaginado como suporte é como o fundo de uma figura apresentada no tempo vivido. Mas figura e fundo se confundem — já que é o próprio fundo, o tempo imaginado, aquilo de que se dá testemunho no tempo vivido. Desafia-se assim a categoria habituada do testemunho: ser o relato de um fato ocorrido.

O tempo como suporte não é um tempo qualquer, é um tempo imaginado (passado) no tempo vivido (presente); um cronótopo invertido, se levarmos em conta que imaginar é da ordem do presente, e aquilo que vivemos está figurado no passado; há o atravessamento de um tempo espiralar. Não é, no entanto, um mero jogo de tempos verbais o que poderíamos supor a partir desse enunciado. A inversão, ou subversão se instaura ao se relacionar a imaginação com a memória, quando esta quer (ou nós queremos) ser verídica em sua fidelidade com o passado. E principalmente, aparece nessa enunciação um desafio à categoria do testemunho, qual seja, ser o relato do vivido, testificar o ocorrido, dar veracidade a um argumento, ser a prova viva de um acontecimento. Nesse caso, estranhamente: um tempo imaginado é testemunhado.

Posso vislumbrar aqui, ao tentar desfiar esse enunciado de Tunga, alguns nós que tensionam a categoria do testemunho inserida na literatura: se a ética e a estética da literatura do testemunho têm a prerrogativa constituir documentos sobre o vivido, o que dizer dos testemunhos de Tunga? Seria possível localizar sua produção narrativa nesse já tradicional gênero literário, a literatura do testemunho? O que implicaria, nos campos político e memorialístico/histórico, a afirmação de que as narrativas de Tunga são testemunhos e que, portanto, poderiam ser inscritas nesse gênero? E ainda: quais os limites e as negociações que a ficção, enquanto fabulação especulativa, instaura entre o que é verdadeiro e falso, entre o documental e a fantasia, entre o real e o imaginado?

A proposta que faço aqui não é desatar os nós, mas convertê-los em tranças, visitar os arranjos possíveis que narrativas como fabulação e criação especulativa podem tramar. Cito de novo uma passagem de Tunga: “[a]s narrativas podem produzir outras versões dos fatos, o que mais me interessa na obra de arte é que ela

---

são uma forma de desenhar num tempo imaginado, apresentando provas ou cenas que corroboram a história no tempo vivido/experimentado.”

siga produzindo outras versões da sua própria existência” (TUNGA – entrevista, *Revista Carbono*). Essas “outras versões dos fatos” e a produção de “outras versões da sua existência”, que podemos também chamar de ficção especulativa, não só multiplicam possíveis, como também desestabilizam o real, ou o mundo dado. A ficção especulativa procura relações entre mundos desconhecidos, é uma mescla pantanosa entre o verificável e o impossível – como dizia sobre a figura da testemunha *auctor*. A especulação sai do real habitualmente experimentado, mas não entra em si mesma, não entra em nenhum outro lugar, ela *é* o outro lugar; a ficção especulativa é o movimento entre o *lá* e o *aqui*. A ficção especulativa é a verdade desde outro lugar. Portanto, considerar as categorias de realidade, verdade, ficção, imaginação como antinomias é um reducionismo, é também asfixiar as formas e modos de olhar e ler as coisas, o mundo e a nós mesmas. É, acima de tudo, fixar padrões de pensamentos e conhecimentos, cerrar epistemologicamente as experiências em um único modelo.

Para avançar nessa mescla pantanosa entre o verificável e o impossível, vou trazer como companhia duas narrativas de Tunga, publicadas no livro *Barroco de Lírios*, que aqui chamarei de *testemunhos especulativos e monstruosos*. Tomada de empréstimo da definição geral de Saer sobre a ficção como antropologia especulativa, a noção de testemunho especulativo apresenta a perspectiva de *um* mundo, ou seja, esse testemunho traz um relato cuja constituição, assim como a ficção nos termos de Saer, “não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata” (SAER, 2009, p. 3).

Os testemunhos especulativos monstruosos de Tunga jogam com a dubiedade entre o que de fato ocorreu e como se relata o ocorrido; quer dizer: ele realiza o gesto especulativo de narrar aquilo que ocorreu, mas que ocorreu exatamente do modo que ele relata – não do modo como ocorreu. Dito de outro modo ainda: Tunga instaura uma espécie de terceira via do ocorrido, entre o vivido, o imaginado e o testemunhado. Um pouco como Clarice Lispector em *A paixão segundo GH*, quando, em passagem muito citada, escreve: “vou criar o que me aconteceu” (LISPECTOR, 2009, p. 19).

Vejamos a narrativa que acompanha a obra *xifópagas capilares entre nós* (1987). Ela começa com o anúncio de que o narrador irá trazer como testemunho dados e fatos:

Foi a partir de 1980 que comecei a me deparar com uma série de dados e fatos que gostaria de trazer como testemunho. Tudo começou com a realização de um filme no túnel Dois Irmãos. O filme era parte de uma instalação onde me propus a construir um toro imaginário no interior de uma rocha. Para tal, filmei uma seção circular do São Conrado / Gávea, e fiz a montagem de tal modo, que o resultado final era a imagem de um túnel sem começo nem fim. (TUNGA, 1987, p. 47)

A narrativa segue então numa sequência de eventos que são desfiados e tramados, a partir da pesquisa/investigação sobre a construção do túnel.

O primeiro material da pesquisa apresentado ao leitor é uma notícia publicada em um jornal da época da construção do túnel, sobre o uso do ultrassom para a diagnose pré-natal, recurso que possibilitou a detecção de um caso de xifopagia. A notícia lhe chama atenção em meio aos poucos dados acerca da construção do túnel trazidos na edição; sobre isso, o narrador só encontra uma menção à morte de Mestre Manuel – aquele operário já aludido aqui, que escapa de um desabamento “atravessando a pedra por dentro dela”, tendo na ocasião, “visto uns fios de ouro que a pedra que caiu desenhou” (TUNGA, 1997, p. 53).

Uma antropóloga, amiga do narrador, ao saber do seu trabalho sobre o túnel, envia uma tradução dos escritos do naturalista dinamarquês Peter Wilhelm Lund. Nesses escritos há a descrição do mito de origem de um povo nórdico, que narra o nascimento e sacrifício na puberdade de gêmeas xifópagas capilares, e a narrativa de um suposto poder mágico – a partir da transformação do escalpo das gêmeas em uma espécie de amuleto – que converteria os fios de cabelo em fios de ouro. Isso quando bordados pela mulher de um bandoleiro (que roubara o tal escalpo) durante o estado de sonambulismo (ela bordava imagens de seus sonhos).

O narrador faz então uma interrupção em seu relato do relato de Lund, para nos apresentar um documento que chegou em suas mãos: um protocolo da *Associação Internacional para Radioestesia e Psicokineses*, datado de 1924, sobre o intrincado programa de um experimento entre dois sujeitos que teriam conexão telepática e poderiam localizar um ao outro estando em lugares muito distantes. Ao fim do relatório, o documento informa que um dos sujeitos consegue acertar a localização do outro – exatamente no morro Dois Irmãos –, desenhando no ponto exato do mapa um fêmur circular, figurando uma espécie de toro.

Outro fato ocorrido, que o narrador traz como testemunho, é a descoberta de argolas metálicas enterradas durante a obra em uma tubulação em São Conrado;

pretexto que faz com que nosso narrador se depare com ossos fossilizados, para cujo exame pede ajuda a um paleontólogo do Museu Nacional, Dr. Armando E.C. Este conclui tratar-se de fêmures que se apresentavam em uma curiosa forma arredondada. Somado a essa análise, Dr. Armando oferece ao narrador um dossiê contendo suas pesquisas, as quais traziam referências à descoberta de um cérebro humano petrificado e diminuto, e ainda um capítulo que versava sobre o tal Mestre Manu, contendo os testemunhos e relatos orais transcritos sobre ele.

Sem chegar a qualquer conclusão a respeito do que tratavam as pesquisas de Dr. Armando, o narrador recebe um chamado de seu dentista e amigo, Dr. Flávio R., que lhe conta que recebera em seu consultório a visita de um coreano, que não falava português, solicitando a extração do dente molar. Ao olhar com uma lupa o dente extraído, Dr. Flávio descobre um desenho em relevo, idêntico a outro com que ele próprio tinha presenteado o narrador no dia anterior. Estupefato com a sequência de fatos, o narrador volta a se encontrar com o paleontólogo; Dr. Armando, reconhece o desenho gravado no molar extraído como idêntico a outro, presente num catálogo de obras de um pintor recém-falecido, e oferece mais explicações:

O Dr. Armando me revelou que conhecia minha obra sobre o túnel, o tal toro, que acreditava ser verdadeira contribuição às suas pesquisas. Explicou-me que o diminuto cérebro petrificado que vira na foto era o cérebro do Prof. Lund, reduzido, que o sábio aprendera os encantos dos sons dos antepassados de Mestre Manuel e que penetrara os Dois Irmãos, e por sua má pronúncia a pedra lhe reteve os cabelos. Que aquele filão dourado que Mestre Manuel vira desenhava na pedra uma imagem idêntica aos sonâmbulos bordados. Que os ossos desenterrados eram mesmo dos irmãos Pierre<sup>18</sup>. Que o paciente do meu dentista e o pintor que falecera eram a mesma pessoa.

Não gostaria de me estender mais sobre as hipóteses do amigo paleontólogo.

Acrescentarei apenas que tudo levava a crer que esses sintomas indicavam a puberdade de xifópagas capilares entre nós. (TUNGA, 1997, p.8)

Tunga faz parecer que nos fatos apresentados haja alguma congruência indicada pelos sintomas da puberdade da gêmeas. Porém, a incongruência salta, quando pensamos de onde vêm os sintomas: a puberdade (remoinho de hormônios

---

<sup>18</sup> No experimento de *Psicokineses* relatado anteriormente, o ponto localizado pelos dois sujeitos, fora onde desapareceram dois topógrafos franceses, os irmãos Pierre, quando trabalhavam para o Dr. Conrado Niemeyer, na avenida que costeia o morro Dois irmãos.

eróticos em ação) de xifópagas (monstro teratológico para alguns) capilares (monstruosidade inabitual de monstro teratológico – é pelos cabelos que elas estão ligadas!) entre nós (não sabemos se se refere aos nós dos fios dos cabelos ou a primeira pessoa do plural). A congruência incongruente se dá como o sintoma de algo que não se decifra, apenas se acrescenta em enigma: uma erótica monstruosa.

\*

Como que um inventário ou uma genealogia de algumas de suas produções escultóricas, plásticas e performativas, esta narrativa, como dito no enunciado que citei no início, é também um testemunho que comprova suas histórias. Tunga faz um gesto especulativo que instaura um mundo trançado com fios de ouro desfiados de nós, fios que formam desenhos sonâmbulos. Tunga mistura personagens “reais” (como o prof. Lund<sup>19</sup>), acontecimentos “reais” (como a construção do túnel e a sua obra *Ão*) com fatos e dados “inventados”. Não importa saber o que é “real” ou “inventado”, se seu relato é “verídico” ou “ficcional”; o que salta é o testemunho de fatos e dados imaginados que comprovam no tempo vivido, os arranjos da memória, a cola-imã-trama que converte nós em tranças – entrelaçamentos provisórios.

Algo análogo à escrita de Toni Morrison, sobretudo quando ressalta o que ela chama de “galáxia de emoções” presente no ato de rememoração, que é matéria fundamental em seus escritos, por meio das imbricações trançadas entre memória, criação e ficção:

A memória (o ato deliberado da rememoração) é uma forma de criação que depende de um ato de vontade. Não é um esforço para descobrir como tudo se deu de fato — isso é pesquisa. O ponto é refletir sobre o modo como se dá a aparição da memória e por que ela se mostra de determinada maneira. (MORRISON, 2009)

---

<sup>19</sup> Peter Lund é considerado o “pai” da paleontologia no Brasil. Nascido na Dinamarca em 1801, veio para o Brasil e aqui viveu até a sua morte, em 1888. Fez pesquisas e escavações em cavernas de Lagoa Santa (MG) entre os anos de 1835 e 1844. Encontrou milhares de fósseis de animais e de humanos, como o do homem de Lagoa Santa, que data entre 11 mil a 8 mil anos. Ele também foi o primeiro que registou pinturas rupestres na América.

O imã foi um dos materiais recorrentemente usados por Tunga na sua produção artística, assim como o gesto de trançar. Poderíamos especular que essas duas atividades, imantar e trançar, nos dão subsídios para “refletir sobre o modo como se dá a aparição da memória e por que ela se mostra de determinada maneira”. O imã perfaz um tipo de conexão entre materiais que se unem de modo aleatório, sem o engenho das mãos – é a força magnética, uma força invisível que aproxima os corpos. O trançar faz outro tipo de conexão, requer uma artesanania, uma ação com as mãos, uma tecitura física de entrelaçar, que solicita uma outra anterior: desfiar, desarticular, desemaranhar.

Walter Benjamin vira na arte do contador de história a “estreita relação entre alma, olho e mão (relação de colaboração que determina todo trabalho artesanal)”; quando interagem, “determinam uma prática com a qual não estamos mais acostumados” (BENJAMIN, 2020, p. 56). Essa prática artesanal que “tece a rede formada por todas as histórias” é um tipo de “memória transitória” que, na artesanania do contador tece a história, fazendo sua trama com “múltiplos fatos dispersos” – para Benjamin, esta modalidade de memória se opõe à “memória perpetuadora” épica, que diz respeito a um herói, uma guerra, uma odisséia. A artesanania da memória arranja configurações, trama relações, inventa possíveis, junta, cola e organiza – nas palavras do poeta Waly Salomão, aqui em sintonia com Benjamin, *a memória é uma ilha de edição*.

É na relação entre as tramas dos objetos e da memória que os testemunhos de Tunga se convertem em fabulações especulativas, ou o inverso. Interessa nesse gesto, a porosidade dos espaços, o inaudito e o indizível, cuja ligação, ou amálgama se dá pelo emaranhado que ora gesta nós, ora gesta tranças. Os testemunhos sempre trazem consigo uma ausência, um vazio. Novamente cito Waly: no poema *Polinizações cruzadas*, ele nos diz que o sexo entre as plantas, ou a poesia mesma, só é possível no entre, nas brechas, nos vãos, nas lacunas – e esse “entre” é, ao mesmo tempo, um lugar fronteiro, terra ignota, e um convite para entrar/estar de um lado e de outro, relacionar-se com ambos. E é exatamente nesses hiatos que se faz cesura, cadência e, quem sabe, ligação:

**POLINIZAÇÕES CRUZADAS** entre o lido e o vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o

vivenciado e o inventado. Entre o propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do refletido.

Imbróglio d'álgebra e o jogo de azar.

Fria serenidade e fúria de touro em câmara escura.

Choque de besouro contra a vidraça. Entre.

Procura do ponto de liga alquímica: amálgama de **ORAL** (reino da mente veloz em presença, do imediato, das súbitas vozes intervenientes, do espírito em chamas, do “estalo de Vieira”, das línguas de fogo em reprise do Pentecostes ao vivo?) e de **ESCRITO** (reino do adiamento, do recalque, do mediato, do procrastinado, da letra morta in vitro?).

Entre o ponto e o poroso.

Entre: a coleção **NA CORDA BAMBA** da ponte pênsil.

Entre: nas brechas em que lacuna vira cesura, cadência e, quem sabe, ligação.

Vir a ser um traço de união.

Uma rede perambulante.

### **ENTRE O JOGO E A CONFISSÃO.**

(SALOMÃO, 2014, p.334)

Um testemunho recorre inevitavelmente à memória e ao relato, à visão e à trama, às temporalidades passadas e presentes, à artesanaria e ao esforço de configurar o invisível ou o indizível. O testemunho está ligado à presença e à visão (e/ou a audição); uma testemunha é alguém que presenciou ou viveu determinado acontecimento e por isso pode narrar tal acontecimento de modo privilegiado – sua condição é de alguém que pode dar a ver algo que os outros não viram, que pode dar a dimensão de uma experiência que os outros não viveram. Condição análoga à dos poetas?

Em seu poema sobre a água, Francis Ponge tenta obstinadamente traduzir o elemento fugidio, que “renuncia a toda forma a cada instante”, para nos dizer, talvez, sobre como poderíamos ver os elementos fixados, aderidos, colados, citados, as marcas feitas e os rastros deixados pela água:

[...]

A água me escapa... me escorre entre os dedos. E, ainda mais! Não é sequer tão definida (como um lagarto ou um sapo): ainda me restam traços dela nas mãos, manchas relativamente lentas para secar ou que é preciso enxugar. Ela me escapa e, contudo, me marca, independentemente de minha vontade.

Ideologicamente dá no mesmo: ela me escapa, escapa a toda definição, mas deixa rastros, manchas informes em meu espírito e sobre o papel. (PONGE, 2022, p. 43/44)

\*

“Especular seria pensar com imagens e perseguir um fim secreto”, segundo elaboração de Josefina Ludmer; e mais, especular, ela diz, seria ainda pensar um novo mundo, e para entendê-lo, “escrevê-lo como testemunho, documento, memória e ficção, necessitamos um aparato diferente daquele que usávamos antes” (LUDMER, 2010, p.10). O gesto especulativo, essa palavra-conceito “especular”, carrega em si a dupla imagem simultânea do espelho e da teorização. Por um lado, a característica da natureza da imagem especular é insubstancial: ela não tem uma realidade contínua porque é gerada a cada momento, dependendo do movimento ou da presença de quem a olha; a imagem é gerada a cada visada, não permanece. É, portanto, um ser de geração e não de substância. Por outro lado, especular racionalmente, pensar ou teorizar – “com ou sem base real, tudo poderia ser uma pura especulação”, salienta Ludmer, (2010, p.10) – caracteriza um movimento movediço sem direção precisa, um modo de conhecimento imaginativo cuja substância, em consonância à imagem especular, requer uma performatividade constante: precisa ser reiterada, não permanece – entrelaçamentos provisórios.

Na introdução-instrução do seu livro *Aquí america latina: una especulacion*, Josefina Ludmer escreve: “¡El fin secreto, la ganancia y el beneficio perseguidos por la especulación es dar la vuelta al mundo!” (LUDMER, 2010, p.13). Não haveria, portanto, como finalidade da especulação um ponto de chegada, um alvo, uma única e definitiva conclusão. O movimento, ele mesmo, é em si o fim secreto da especulação: dar volta ao mundo. E as coisas que o gesto especulativo percorre devem, ou deveriam ser sem hierarquias (todas as coisas existem juntas em um mesmo espaço e tempo). E todas as coisas que existem devem ou deveriam

ter a mesma importância e relevância como partes do real; afinal, o que é o real senão uma coleção de coisas soltas por aí?

Sei que não é tão simples assim definir o real. Vejamos: Ortega y Gasset trata o edifício teatral – esse lugar específico onde encontramos uma espécie de fenda espaço-temporal – como local onde acontece o que ele chama de *irrealidade*. No teatro estamos onde estamos e estamos em um outro lugar, ao mesmo tempo. “No palco encontramos coisas – as decorações – e pessoas – os atores – que têm o dom da transparência. Através delas, como através do cristal, transparecem outras coisas” (ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 39). Mas o que são essas outras coisas que transparecem, como através do cristal, no palco? Realidades imitadas, ou a transfiguração delas? Ortega y Gasset afirma que o teatro opera a metáfora do visível: duas realidades (real e transfigurada), “ao serem identificadas na metáfora, chocam-se uma com a outra reciprocamente, se neutralizam, se desmaterializam. A metáfora vem a ser a bomba atômica mental” (ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 41). O resultado desse choque é uma outra coisa que Ortega chama de *irrealidade*, uma outra coisa ambivalente que não é a realidade, mas que também não é desconexa dela. Diante do palco, estamos em uma fronteira entre dois mundos, temos a nossa frente uma fantasmagoria que só é possível, real, pela característica irreal que o espaço do teatro pressupõe.

Mas por que quereríamos nos apartar da realidade? Para Ortega y Gasset, vivemos na perpétua condição de ser, e “ser” significa “estar sendo”; somos na medida que realizamos a nossa existência – estamos sempre realizando, sempre um gerúndio, sempre nos fazendo. E estamos sendo em vista de circunstâncias determinadas, as quais não escolhemos, elas nos são dadas, e não podemos mudá-las. O real circunscreve: “A vida é prisão na realidade circunstancial” (ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 53). E tentamos ir para fora do mundo, escapar da realidade. E é dentro do real que inventamos um fazer, uma ocupação que é justamente deixar de fazer tudo seriamente. Esse fazer é o jogo. “Quando jogamos não fazemos nada... nada a sério. O jogo é a pura invenção do homem; todas as demais vêm, mais ou menos, pré-formadas pela realidade. Porém as regras do jogo... criam um mundo que não existe” (ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 55).

Para Ortega y Gasset, a *irrealidade* é essa instância onde é possível o impossível; porém, as bases continuam sendo o real. Quer dizer: a irrealidade não

está fora da realidade dada, circunstancial, não estabelece um outro mundo, o impossível propriamente, pois é como um apêndice do real, simplesmente joga, assim como a metáfora, com o que existe, com o possível ao alcance das mãos. Assim, poderíamos supor, não se chega à dobra da realidade, esse desvio, essa via aberta para o impossível que talvez a fabulação especulativa nos apresente. Se a realidade é a linha reta, onde avançamos no tempo e no espaço – onde o mundo se figura reduzido ao possível – e a ficção é “o salto em direção ao inverificável” (SAER, 2009, p. 1), a verdade do mundo desaba. As fronteiras entre o verificável e o inverificável são diluídas.

Viver nas dobras requer o risco da curvatura e dos entrelaçamentos provisórios, é o movimento que não nega a realidade, mas “mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade” (SAER, 2009, p. 1). Esse mergulho, segundo Saer, é a especificidade da ficção, que não se contrapõe à realidade, ou escapa dela – como parece querer sugerir Ortega y Gasset –, mas que cria mundos. Para ele a ficção, como um tratamento específico do mundo, “não reivindica nem o falso nem o verdadeiro enquanto opostos que se excluem, mas sim como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção” (SAER, 2009, p. 2). E qual seria a principal razão de ser da ficção? Vejamos: a ficção está além do verificável, verdadeiro e falso são categorias que escorregam dela; a ficção encarna aquilo que é impossível e a possibilidade de outros mundos. A ficção dá contornos, por vezes assombrosos, àquilo que não sabemos explicar. Por exemplo, Vilém Flusser (2012) com a sua criatura abissal, a lula-vampiro, recorre ao desconhecido para desenhar uma fábula do conhecimento (ou seria melhor dizer reconhecimento?) de mundos opostos, dos homens e do molusco, como em um jogo de espelhos retorcidos.

A superfície e o abismo são, na especulação de Flusser, mundos que conformam o ser, pois, o ser é sempre ser-no-mundo; mas o mundo não poderia ser pensado como uma prisão – a prisão da realidade circunstancial de Ortega y Gasset – mas como uma relação. Para Saer, a ficção mergulha na turbulência da realidade, sem mapas, sem uma cartografia definida, sem verdades ou falsidades absolutas, navegando meio à deriva, meio ao sabor dos ventos: mas não para se perder, pelo menos não para sempre; antes, para achar nos abismos do mundo esse espelho

retorcido que nos dê uma relação-mundo insuspeita, mesmo que provisória, iluminando na escuridão desse abismo, coisas e seres do mundo.

Para Saer, a literatura é como uma antropologia especulativa, pois investiga e cria mundos, desvela mundos e, sobretudo, faz com que o ser fabule sua existência em mundos outros.

Muito influenciado por esse escrito de Saer, Alexandre Nodari (2015) observa que a crise atual, que emerge do antropoceno, é uma crise do *grande relator*. É o *antropos* – este que passou a ser um agente geológico, influenciando e determinando as mudanças do mundo – quem está em crise; ou seja, estamos em meio a uma crise do humano e das humanidades. Para Nodari, a crise das ciências humanas faz transparecer uma outra, suplementar: a crise da linguagem – justamente por ela ser tomada como fundamento da especificidade do humano. Ler pode ser – e tem sido – uma forma de dar consistência ao mundo. Isso tem, no entanto, se convertido numa espécie de furor cego: colocar ordem no mundo, fazer do mundo um lugar iluminado onde seja possível ver e tocar os objetos, manipulá-los, instrumentalizar o mundo para tornar possível nossa existência. Essa objetividade e dominação, próprias do projeto humanista, têm se associado a um modelo desenvolvimentista que, como nos lembra Nodari, não é “nada isento de responsabilidade na atual crise, devido ao seu universalismo e sua insistência na divisão natureza e cultura, projeto que se revela ecológica e mesmo humanamente insustentável” (NODARI, 2015, p. 77). Mas há uma outra compreensão do que significa ler e é ela que nos interessa aqui: lemos também para fazer desconsistir o mundo, para nos lançar a uma outra experiência de mundo:

[S]e a leitura é esse entrecruzamento (fazer o mundo consistir e também desconsisti-lo, dando consistência a outros mundos descobertos), então ela não se reduz à leitura de textos escritos, isto é, à leitura em sentido estrito, mas constitui uma experiência de contato com o mundo e suas diferentes intensidades, uma prática ético-política (ou ecológica) de adquirir uma consistência singular, mas sempre fugidia, no encontro com as multiplicidades, um habitat (sempre precário e finito) no cosmos, ou seja, uma experiência de antropologia e cosmografia, uma antropologia especulativa. (NODARI, 2015, p. 78)

O que nos interessa é essa “experiência de contato com o mundo e suas diferentes intensidades”.

Retorno a Tunga e aos *testemunhos especulativos* do livro *Barroco de lírios*, mais especificamente agora à narrativa homônima.

Nela, o relato se debruça sobre a experiência do encontro entre uma testemunha e o matemático Erdos na ilha de Cuba, antes do suicídio do último. Ambos interessados por charutos – e mais ainda pela fumaça produzida por eles –, conhecem o famoso charuteiro Efrain, notório por fazer “diferentes configurações sólidas de tabaco comburente”, com os quais “obtinha-se diversas configurações de fumaças” (TUNGA, 1997, p. 30). O testemunho está envolto no mistério do nó da forca, com a qual Erdos se enforcou, e no encontro com Efrain diante da catedral barroca de Havana – ocasião em que experimentam charutos trançados e entram em um estado alterado de percepção. Ao baforarem os charutos trançados, tanto as volutas das fumaças quando “as doces curvas” da catedral barroca se retificam em linhas retas. Todo o mistério, que não nos é desvendado pelo testemunho, está contido em um poema, que o relator escreve em uma das caixas dos charutos trançados que trouxera consigo:

Barrocos de lírios  
 son seletos habanos  
 para desfacer nudos  
 de la cola matemática

Esse “insolúvel enigma, dramaticamente proposto” (TUNGA, 1997, p. 29), que o nó da forca do matemático Erdos testemunha, pode nos ajudar a ir adiante na fabulação especulativa. Tanto o poema quanto o testemunho apresentados em *Barrocos de lírios* relacionam o etéreo da fumaça com o etéreo da matemática, ou do pensamento. E a experiência com os charutos estranhamente trançados leva a um estado de percepção alterado, fazendo com que nos “espíritos menos rebuscados talvez o efeito destes preparados explicasse a matrix que nos faz barrocos” (TUNGA, 1007, p. 31). Lembremos que, para Deleuze, “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 1991, p. 13). Seria, pois, a matriz barroca essa labiríntica dobra se fazendo e refazendo infinitamente? Haveria então como desatar o nó e solucionar o enigma? Qual o enigma? Tunga não quer resoluções,

seu testemunho especula um outro mundo possível, que fabula, que ficcionaliza, inventando esse mundo e testemunhando seus acontecimentos.

Tunga fiandeiro, canibaliza sua própria obra; um objeto dentro de outro, um corpo dentro de outro, que vai se fazendo, refazendo e desfazendo. Tunga canibaliza, escalpela, esquarteja, deglute, rumina, desmonta uma ordem para promover uma... nova ordem? Não, uma bagunça:

Sempre gostei de bagunça. Não de ordem nem desordem. Bagunça [...] O que tenho a mão vou mexendo até perder, prá depois achar de novo. Achando o que perdi acho o novo de novo, reencontro o novo no velho – é como a luz, a velha luz, descansada e sempre nova de novo. (TUNGA, 1997, p. 7)

## PARTE 2

### ENROSCAR EM VÃO

*Suportar a vaziez.*

*Suportar a vaziez.*

*Suportar a vaziez.*

*Sem fanfarras, o vazio não carece delas.*

Wally Salomão

#### Emaranhadas

Plantas trepadeiras como pepineiro, chuchuzeiro, maracujazeiro, aboboreira, parreira, entre outras, possuem um órgão preênsil chamado “gavinha”. Sua função é fazer a planta agarrar e escalar algum suporte (galhos, fios) para conseguir crescer, florir, dar frutos. As gavinhas dessas plantas têm o formato helicoidal, como um fio encaracolado. Isso faz com que o movimento de escalada seja espiralar, o chamado “movimento de circunutação”: à medida que a gavinha agarra-se numa superfície, ela puxa o restante da planta, como num sistema de molas, girando, girando, enroscando, enroscando, puxando, puxando. A capacidade de preensibilidade dessa estrutura estabelece um elo entre uma planta e alguma outra coisa. Há aí um certo gesto de afeto<sup>20</sup>: o chuchuzeiro abraça a cerca, trepa nela, passa a fazer parte dela, torna-se uma *chuchucerca*.

Há um outro tipo de elo: certas plantas escandentes são parasitárias, como a erva de passarinho. Ela fixa-se nos troncos e galhos de uma árvore hospedeira, suga sais e água, além de competir no processo de fotossíntese. A vida da erva de passarinho e a vida de seu hospedeiro estão emaranhadas. É um gesto outro de afeto:

---

<sup>20</sup> O conceito de afeto ao qual me refiro, aproxima-se daquele que Deleuze (2002), em sua leitura de Espinoza, define um corpo, como “o poder de afetar e ser afetado” por outros corpos. Ele exemplifica com a teoria de *Umwelt* (mundo-próprio) do biólogo e filósofo Jakob Von Uexküll, como esse conceito de afeto é usado para descrever mundos animais. O carrapato, animal definido por três afetos (luz, cheiro calor), exemplifica a composição de um mundo próprio, que é, em termos gerais, feito das relações entre o mundo de percepção e o mundo de ação; como cada corpo no mundo age e define a si e o mundo, a partir dos afetos. Suponho que a mesma lógica conceitual de afeto possa ser empregada para a vida das plantas.

o abraço mortal da planta não deixa de ser um modo de vida, ainda que para a outra seja um modo de morte. O surgimento de uma provoca o sufocamento de outra; a escandente parasitária vive a vida da árvore, toma conta de sua existência, oblitera seu ser. Eu, dia desses, me ocupei por um bom tempo em arrancar um punhado das ervas de passarinho que cresceram sobre um pé de limão galego. No meu afã humano, quis “salvar” a árvore. Só que, para salvá-la, o que eu fiz com a erva de passarinho?

Andrew Solomon, para desenhar a ação que a depressão lhe causou, fez a seguinte metáfora:

O nascimento e a morte que constituem a depressão ocorrem simultaneamente. Há pouco tempo, voltei a um bosque em que brincara quando criança e vi um carvalho, enobrecido por cem anos, em cuja sombra eu costumava brincar com meu irmão. Em vinte anos, uma enorme trepadeira grudara-se a essa árvore sólida e quase a sufocara. Era difícil dizer onde a árvore terminava e a trepadeira começava. Esta enrolara-se tão completamente em torno da estrutura dos galhos da árvore que suas folhas pareciam à distância ser as da árvore. Só bem de perto podia-se ver como haviam sobrado poucos ramos vivos e quão poucos gravetos desesperados brotavam do carvalho, espetando-se como uma fileira de polegares do tronco maciço, suas folhas continuando o processo de fotossíntese ao modo ignorante da biologia mecânica. (SOLOMON, 2018, p. 15)

Vida e morte emaranhadas. Formas sobrepostas. Sentidos concorrentes. É possível a coexistência de dois entes divergentes? Sentir-se tomada pela depressão é diferente daquilo que eu chamei de gesto de afeto entre escandentes e seus suportes ou hospedeiros, é um estado de conflito individual, uma inadequação que habita o ser, surgida, entre outras coisas, dele próprio. A metáfora de Solomon é pobre, óbvia, tendenciosa e até mesmo preconceituosa. Há um juízo moral transportado para o sistema botânico dos entrelaçamentos desses tipos de plantas: elas tornam-se vilãs, doenças, oportunistas, ladras, demônios<sup>21</sup>. Como sair do domínio da lógica dualista dos antagonismos?

---

<sup>21</sup> O título do livro de Solomon, *O demônio do meio-dia*, faz referência a diversas fontes bíblicas em que aparece o termo. “Tomei a frase como título deste livro porque descreve exatamente o que se experimenta na depressão. A imagem serve para conjurar a terrível sensação de invasão que acompanha a situação difícil do depressivo. Há algo duro e afrontoso na depressão. A maioria dos demônios — a maioria das formas de angústia — apoia-se na escuridão da noite. Vê-los claramente é derrotá-los. A depressão apresenta-se ao fulgor total do sol, não se sentindo desafiada pelo reconhecimento. Pode-se conhecer todos os seus porquês e mesmo assim sofrer tanto quanto se estivesse mergulhado na ignorância. Não há praticamente qualquer outro estado do qual se possa dizer o mesmo.” (SOLOMON, 2018, p. 300).

Heráclito, em seu fragmento VIII, na tradução de Emmanuel Carneiro Leão, diz: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia” (HERÁCLITO, 1991 p. 61). O movimento no qual se dá a harmonia decorre da tensão, da relação. Diferentemente da ideia de que a junção entre semelhantes é o princípio harmônico, Heráclito enfatiza a transitoriedade das conjunções, seu tensionamento, a “harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira” (HERÁCLITO, 1991 p. 71). Os contrários convergem, sem que percam suas unidades, pois é o que caracteriza cada um que permite que haja uma relação entre eles. Não é a lógica dualista da exclusão, tudo ou um, mas o *logos* dialético da inclusão, um jogo que, segundo Alexandre Costa, implica três momentos – *tudo*, *um* e *tudo-um*:

[...] o *logos* mantém a unidade, a multiplicidade e a tensão entre elas, fazendo concordar com o que discorda. O estabelecimento da relação que põe os polos em contato não implica a descaracterização dos polos enquanto polos nem resulta em subsunção. Há três momentos a destacar na esfera traçada pelo jogo de reunião e separação promovido pelo *logos*: A, B, A-B; multiplicidade, unidade e relação; tudo, um e tudo-um. A comunidade do *logos* consiste em abarcar e gerir os três elementos. Pois bem, o *hífen* do terceiro momento A-B, a tensão entre os polos opostos, este *hífen* recebe o nome de harmonia. (COSTA, 2002, p. 227)

O *logos* em Heráclito é essa estrutura relacional das coisas do mundo em oposição. A convergência não significa unidade por fusão, antes, associação por interação, sem destituir de cada parte sua propriedade de ação. Esse *hífen*, a tensão, a presença da impermanência das coisas que se juntam, faz da harmonia um estado sem fixidez. É ao mesmo tempo um traço que liga e um espaço de separação. É um vão, por onde se pode construir ligação, mantendo, entretanto, os limites de cada coisa.

Ora, sendo assim, as trepadeiras que se enroscam, sejam elas autônomas ou parasitárias, estão em relação com seu suporte ou hospedeiro; e o inverso também: o suporte ou o hospedeiro das trepadeiras estão em relação com elas. É um jogo erótico. Uma coabitação instável, interdependente e dinâmica. O carvalho não deixará de ser, passa a ser outra coisa.

À distância, conta Solomon, as folhas da trepadeira pareciam ser as do carvalho. Parecia ser uma mesma coisa, tão amalgamadas estavam. Só de perto, olhando com atenção, podia-se ver o que era trepadeira e o que era carvalho. Podia-se ver o efeito deletério da trepadeira vampira sobre o pobre carvalho anêmico. As

parasitárias também seriam ilusionistas. Enganariam nosso olhar, passando por carvalho, quando em realidade, o estariam sugando demoniacamente. Monstros usurpadores. Assassinas de árvores centenárias. Em suma, Solomon e o senso comum dizem que a relação entre as parasitárias e o seu hospedeiro é tudo menos harmônica. Na lógica dualista, harmonia seria um efeito entre forças convergentes, equilíbrio entre forças, junção de iguais, ausência de conflito. Aquilo que contrapõe por diferença e desestabiliza não é harmônico.

O discurso de Aristófanes no *Banquete* de Platão imagina sob o signo da fusão a harmonia erótica, ao defender a natureza de Eros como a união das partes correspondentes, separadas por vingança de Zeus. O amor seria a nostalgia de uma totalidade perdida. Os amantes buscariam estreitar o vão que os separa, até não mais haver espaço entre eles. O amor seria a harmonia reconquistada na união desses dois lados iguais, separados anteriormente. O problema disso é, depois das partes unidas, como saber quem é quem? Seria uma fusão mortal. No mesmo discurso, Hefesto questiona os amantes desejosos da unidade:

E, se, porventura, se aproximasse deles Hefesto com seus instrumentos, quando estivessem dormindo no mesmo leito, e lhes perguntasse: Homens, que é que cada um de vós deseja do outro? E percebendo o enleamento dos dois, voltasse a interrogá-los: O que quereis, não será, porventura, unir-vos o mais intimamente possível, sem vos separardes nem de dia nem de noite? Se é isso o que almejas, vou derreter-vos e insuflar em ambos um só sopro único, de forma que de dois passeis a ser um só, para que enquanto viverdes possais estar sempre juntos como se fôsseis apenas um, e, depois de mortos, no Hades, não sejais dois, porém um morto apenas, por haverdes tido morte comum. Vede bem se é isso mesmo o que desejais e se ficais satisfeitos com semelhante sorte. (PLATÃO, 2001, p. 244)

Aristófanes concorda que é isso mesmo o que os amantes desejam. Será?

Anne Carson pondera sobre a confiabilidade dessa concordância:

[...] o julgamento de Aristófanes (“é o que qualquer pessoa apaixonada quer”) é desmentido pela antropologia do seu próprio mito. Os seres redondos da sua história continuaram perfeitamente contentes rolando pelo mundo em uma unidade pré-lapsariana? Não. Eles tiveram uma ideia mais ambiciosa e decidiram rolar, em direção ao Olimpo, para agir como os deuses (190b-c). Começaram a procurar por outra coisa. A unidade não era o bastante. (CARSON, 2022, p. 105)

Não é o bastante porque eros é a falta perpétua, nunca totalmente satisfeito; o desejo da amante é o próprio desejar. Também não é o bastante porque na unidade as fronteiras são abolidas, e sem elas não é possível desejar. Os limites que

diferenciam o eu e a outra, os espaços que as separam, os vãos, são onde podemos nos enroscar.

Eros “doce-amargo” – reparem no *hífen* – é assim que Safo o chama: “Eros mais uma vez afrouxa-membros me torce / doce-amargo, impossível de resistir, criatura a roubar” (SAFO, apud CARSON, 2022, p. 18). Anne Carson (2022) coleciona diferentes referências entre poetas e escritores onde aparece essa imagem ambivalente de Eros; o duplo oposto prazer/dor nos lembra que o erotismo não é brincadeira sem consequências, não passamos por ele sem ferimentos, queimaduras ou estragos ainda piores. Este é seu estatuto: onde há contato, relação, afeto, ficamos *entre* o perigo de fundirmo-nos no outro e o retorno ao mar dos desejos infinitos. Eros sempre desafiando a emaranhar nós.

*(desejo, logo sou  
e eu não acabo  
de ser)*<sup>22</sup>

Para Georges Bataille, como resultado da união sexual de dois seres, há a subtração de suas formas originais, para a formação de um terceiro, que não é uma continuação de ambos, ou uma síntese, mas outra coisa, diferente de um e outro – o que Bataille chama de descontinuidade do ser, um abismo entre eu e o outro: “[s]omos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 1987, p. 16). A passagem da descontinuidade para a continuidade do ser, não acontece sem angústia, ou sofrimento. A nostalgia pela continuidade comanda o erotismo, e o domínio do erotismo é o da violação, da destruição da estrutura fechada do ser – abertura para o outro. Para Anne Carson, a artimanha de eros opera em uma estrutura triangular do desejo, pois, “se eros é falta” – desejamos o que não temos –, “sua ativação exige três componentes estruturais — amante, amada e aquilo que se interpõe entre elas” (CARSON, 2022, p. 37). Essa coisa que está entre as amantes

---

<sup>22</sup> É o que diz Adília Lopes em versos de *Florbela Espanca espanca*, versos que li citados dentro do poema “Aliás, (tu)”, de Julia Klien, um poema no qual esta diz também, muito a propósito: “não acabo / não depende de (você) / e meu braço tira um fino / só raspão e não acabo / não é o braço que / importa é o raspão” (Klien, 2023, p. 42).

é um espaço polivalente e paradoxal que tanto une, quanto separa. Ao mesmo tempo que une as duas pessoas, acirra a demarcação da fronteira que as delimita.

Creio que os dois modos de abordar o erotismo e eros não sejam excludentes, ao contrário, são camadas de um mesmo princípio: o movimento bruxuleante de um ser face a outro; um movimento que não termina, que está sempre unindo e separando, vida e morte, um contínuo. É como o movimento espiralar do coração.

Nem tão fundidas, como propõe Hefesto, mas também, nem tão separadas ou delimitadas; para as amantes, em algum ponto há dissolução, alguma violação, mas também, nem tudo se perde, nem tudo se dissolve. O jogo erótico propõe misturas libidinais, nas quais, ganhos e perdas são inerentes. A vida e a morte das escandentes parasitárias dependem da vida e ou da morte do carvalho. As gavinhas do chuchuzeiro obliteram a cerca, ao mesmo tempo que o seu percurso depende da estrutura da cerca. Sob o signo de Eros, em tudo incidem contaminações cruzadas.

## Entre-com-por

Em 1986, ao comentar um poema de Arquíloco, poeta grego do século VII a.C., Anne Carson escreve:

Entender o desejo, entender as palavras, é para Arquíloco uma questão de perceber o limite entre uma entidade e outra. Está na moda dizer que essa é a verdade de qualquer enunciado. “Na linguagem existem apenas diferenças”, nos diz Saussure [...]. (CARSON, 2022, p. 81)

Quaisquer que sejam ou tenham sido as modas do século VII e as do século XX, sublinho aqui o laço feito por Carson entre *entender o desejo* e *entender as palavras* – e sua sugestão de que o que há em comum entre os dois entendimentos é a percepção das beiradas entre as entidades. Lendo Saussure, reconhecemos que os limites de uma palavra, bem como de qualquer outro tipo de entidade linguística, se desenham exclusivamente por suas relações, nesse caso relações com outras palavras – uma palavra como “fá”, por exemplo, não se define senão por aquilo que ela não é, isto é, por sua rede de diferenças; ser “fá” é não ser “dó”, “ré”, “mi” etc.

Lendo Derrida lendo Saussure, reconhecemos ainda que essa rede de diferenças não é um acervo homogêneo compartilhado pelos falantes de uma língua em um dado momento de sua evolução, mas antes *différance*, “presença diferida e diferença em devir”, na boa paráfrase de Haroldo de Campos (2011a p. 103). Lendo Anne Carson, reconhecemos aí também a ação de Eros.

O jogo dos signos é erótico – as múltiplas relações que contraem e descontraem entre si sob a lei da *différance* são sempre provisórias, instáveis: tanto unem como separam. Diríamos ainda que são transgressoras, promíscuas, abrem-se para diferentes significantes e significados, ao mesmo tempo; promovem *swinguinificados*, para falar com Waly Salomão.<sup>23</sup> O espaço poético, é para Anne Carson (e para Waly Salomão) especialmente favorável a essa promiscuidade. “O que quem ama quer do amor?”, indaga Carson, propondo sobrepor a esta pergunta outras duas: “O que quem lê quer da leitura? Qual é o desejo de quem escreve?” – a resposta em todos os casos: “sustentar o desejo e a desejabilidade” (2022, p. 116, 106). O que para Carson, como vimos, implica instaurar a falta, tornar incompleto aquilo que se experimentava como completo, transgredir as relações habitadas. Escutar, talvez, o sopro do fragmento 51 de Safo, do qual apenas uma palavra sobreviveu aos séculos: “cruzável” (SAFO, 2017, p. 473).

\*

As “puladas de cerca” das palavras foram utilizadas, por exemplo, no “discurso engenhoso”, dos sermões poéticos de Padre Antônio Vieira, o barroco jesuíta:

O discurso clássico, o de Descartes ou de Bossuet, é resultado de um julgamento. As palavras são os signos linguísticos no sentido que lhe damos atualmente, e supõe-se que se justaponham no discurso segundo a ordem do raciocínio. Não têm autonomia porque são apenas representantes. No discurso engenhoso, ao contrário, as palavras não são representantes, mas seres autônomos que como matéria podem ser recortadas para formar outros e têm em si relações que

---

<sup>23</sup> Palavra montada que Waly Salomão usa no capítulo *Um minuto de comercial* do livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*: “Morte dos valores liberais (a festa acabou...) a sacação dos swinguinificados novos.” (2014)

lembram muito mais os elementos da composição musical ou geométrica que os do ‘bom senso’ cartesiano. (SARAIVA, 1980, p. 121-122)<sup>24</sup>

Vieira, como seu discurso engenhoso, desdobra as palavras, por meio de análises lexicológicas e gramaticais; como no movimento de circunutação das gavinhas, uma palavra puxa outra, e outra, e outra. Na lógica do discurso engenhoso, as palavras e seus múltiplos sentidos são manejados na composição de relações que, no caso dos sermões de Vieira, abrem significações ocultas e sobretudo, persuadem os ouvintes de modo mais incisivo. Uma espécie de sedução.

A montagem de palavras autônomas, por meio das operações de escolha e justaposição (seleção/paradigma e composição/sintagma), explica Haroldo de Campos em dicção estruturalista, é o fundamento da contribuição do ideograma chinês para a poesia. O filósofo e orientalista estadunidense Ernest Fenollosa (1853-1908), que tanto informa Campos nessa conclusão, reconhece os modos da própria natureza nas justaposições com que se montam os ideogramas. Ele afirma que, nos processos de composição ideogramática, “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” – teríamos nos ideogramas sobretudo “a pintura de ações e processos” e a poesia embutida ou favorecida nesse tipo de sistema gráfico seria para ele também a poesia da natureza (FENOLLOSA, 2000, p. 115-116). Na composição ideogramática, segundo o orientalista, dá-se a experimentar uma “qualidade concreta de *verbo*, tanto na natureza quanto nos signos”:

Um nome verdadeiro, uma coisa isolada, não existe na Natureza. As coisas são apenas pontos terminais, ou melhor, pontos de encontro de ações, cortes transversais em ações, instantâneos. Nem um verbo puro, nem um movimento abstrato, seriam possíveis na Natureza. A vista apreende, como uma coisa só, o substantivo e verbo: as coisas em movimento, o movimento nas coisas, é desta maneira que a concepção chinesa tende a representá-los. (FENOLLOSA, 2000, p. 116)

---

<sup>24</sup> Não sei bem a que concepção de signo Saraiva se refere aqui, ao descrever as palavras no discurso cartesiano como meros “representantes” do pensamento racional, desprovidas de qualquer autonomia. *Pace* Saraiva, sabemos que a língua toda está sujeita à *différance*. Para o desdobrar deste capítulo, é útil, no entanto, citar o contraste que ele faz entre o discurso cartesiano e o discurso engenhoso, para sublinhar o maior desgoverno e autonomia das palavras no âmbito deste último, seu caráter transgressor – não em relação a uma suposta função de representar o pensamento racional, mas antes no que tange a hábitos arraigados da e na linguagem.

A influência do processo de composição do ideograma chinês na poesia decorre dessa lógica de multiplicação pela relação: duas coisas reunidas não resultam em uma terceira, mas no estabelecimento de relações entre elas. Bataille vê esse tipo de relação como o princípio do ser descontínuo e do erotismo. E Anne Carson insiste, contra o que diz a gramática e com alguma sintonia com Fenollosa: “Eros é um verbo” (2022, p. 38). A língua chinesa se baseia em relações moventes, relações que aproximam estranhos, como a boca e o fogo para compor o ideograma que traduzimos por “falar”. Na natureza e na linguagem, Fenollosa associa a qualidade concreta de verbo à qualidade da metáfora: “A metáfora é o fundamento da escrita ideográfica. A metáfora é a essência mesma da poesia” (FENOLLOSA, 2000, p. 116).

Relações pressupõem movimentos e coabitação de intensidades de forças. Relações demandam um jogo pendular entre os elementos, entes, matérias. Onde a força poética da linguagem avança, nas relações de jogos lexicais e semiológicos, é na promiscuidade, ou seja, na infidelidade com as normas, sejam elas gramaticais ou discursivas. Ainda que possamos sistematizar algumas “aberrações” linguísticas e incorporá-las ao uso normativo, a promiscuidade da linguagem poética assombra, pelo “uso inovador, imprevisto, inusitado das possibilidades do código da língua” (CAMPOS, 1969, p. 145).

A escrita ideogramática encantou Fenollosa, Campos, Pound e tantos outros entre outras coisas pela espécie de nudez com que expõe para quem quiser ver a força criadora das aproximações estranhas, aberrantes – monstruosas. Sabemos que, nas escritas fonéticas, de hábito vestidas pelo manto opaco da arbitrariedade do signo, essa nudez se instaura mais excepcionalmente, por outros caminhos, entre eles a montagem de palavras, como as palavras-valise de Lewis Carrol. Diferentes dos neologismos, as palavras-valise são aglutinações de duas ou mais palavras, em que os sentidos de cada uma coexistem, porém, estando juntas, se transfiguram em vários sentidos. Um exemplo de Carrol: *furiente*<sup>25</sup> (furioso + fumante). O sentido da palavra montada pode ser tanto um furioso e fumante, quanto um fumante e furioso. A palavra-valise não exatamente conota ou coordena as duas séries, “introduz nelas

---

<sup>25</sup> A palavra *furiente*, no original *frumious*, aparece no poema *A caça ao Snark* de Lewis Carrol. Na publicação da editora portuguesa Afrontamento (Porto, 1985), com tradução de Manuel Resende, ele traduziu como *ferioso*.

disjunções” (DELEUZE, 1974, p. 49). É uma palavra nova, inventada, montada e que carrega dois sentidos dentro dela; uma palavra trepada sobre a outra, como as escandentes, ora autônomas, ora parasitárias, mas que comungam relações vitais e inesperadas.

O princípio da montagem da palavra-valise, não é de síntese, mas, como no ideograma, de relação: “a ‘palavra-valise’ é quase que uma contraparte verbal do ideograma, ou seja, a reprodução do efeito do ideograma através da palavra, que já não mais secciona, mas incorpora em um ‘continuum’ os vários elementos da ação ou da visão” (CAMPOS, 1969, p. 58). Na palavra-valise, como no ideograma, poderíamos reconhecer o princípio da metáfora – o que aqui nos interessa se pudermos dar à metáfora uma vida que vá em direções diferentes daquela que lhe reservou, por exemplo, Derrida, quando sublinhou a sua condição de “filosofema clássico”, de “conceito metafísico” que não vive sem toda uma rede de filosofemas “que lhe são sistematicamente solidários”, binômios como sensível/ inteligível, fato/ ficção, etc. (DERRIDA, 1991, p. 259). Melhor aqui pensar a metáfora com Anne Carson.

Ela comenta um provérbio chinês que diz: “[o] pincel não pode desenhar dois caracteres na mesma pincelada” – e ainda assim, Carson observa, “isso é exatamente o que um bom erro faz” (CARSON, 2023, p. 84). O bom erro do qual ela fala é a metáfora, que nos ensina “a gozar o erro e a aprender a justaposição daquilo que *do que vem* e o *que não vem* ao caso” (CARSON, 2023, p. 84).) O bom erro seria um acidente, que faz a superfície lisa, em que julgamos que a mente se move – Carson refere-se a uma imagem trazida por Aristóteles –, a rachar e complicar-se; desse caminho acidentado surge o inesperado: o bom erro, a metáfora, o ideograma impossível composto numa só pincelada; nem só de acidente vive o erro, ele pode muito bem ser deliberado, intencional, inventado – um ardil de eros.

Tanto no discurso engenhoso, quanto na metáfora e na palavra-valise, há uma violação das palavras, elas são subtraídas de suas vidas mais habitadas. Mas é paradoxal essa perda: se por um lado o jogo semântico é embaralhado, o sentido flutua para outro lugar, destituído está da sua posição acostuada; por outro lado, o “novo” sentido só se efetiva se houver uma aproximação, uma relação de coisas heterogêneas que revelam similitudes ou diferenças entre elas. Para que isso ocorra,

aquele sentido habituado não deve ser perdido de todo. Deve haver uma coabitação entre o que ele era, com o novo sentido que passa a ter, estando em relação com outra coisa. Anne Carson relaciona essa capacidade à visão estereoscópica, pois demanda uma ação mental que equilibra duas perspectivas incongruentes ao mesmo tempo (CARSON, 2022, p. 111).

Também eros age por subtração e multiplicação. Se eros é falta – desejo o que não tenho – essa falta também está em mim – desejo ser o que não sou, tendo o que desejo. No encontro erótico algo de mim é roubado. “Eros é expropriação. Ele rouba do corpo, leva membros, substância, integridade e deixa quem ama, essencialmente, com menos.” (CARSON, 2022, p. 59) Não sou mais só eu, sou eu com a outra. O que eu era antes foi expropriado de mim. Essa perda de mim, no entanto, permite que as fronteiras entre eu e a outra se façam visíveis. No momento em que tenho consciência de que estou misturada com outro ser, tento encontrar o que eu sou. Carson exemplifica essa doce-amarga mistura com o personagem Neville do romance *As ondas* de Virginia Woolf; Neville é apaixonado por Bernard, essa paixão o faz perder-se – eu me perco –; perturbado com a adulteração do seu eu, pela mistura com seu amante, Neville é levado a pensar sobre si:

A ambivalência de Eros é um desdobramento direto desse poder de “misturar” o eu. O amante admite, desamparado, que é bom e ao mesmo tempo ruim ser misturado, e é então levado de volta à pergunta: “Agora que eu fui misturado dessa maneira, quem sou eu?” (CARSON, 2022, p. 65)

Também aqui a visão estereoscópica permite que o eu seja ao mesmo tempo um si, um outro, e ambos. Tanto na linguagem quanto no erotismo, as fronteiras que delimitam as coisas são explodidas e remontadas e explodidas. Os limites têm que existir para que deixem de limitar.

O ser provisório composto por eros nos mostra sempre uma falta, nos lembra sempre Anne Carson. Ainda que possa combinar-se em uma estereoscopia efêmera com um outro, em verdade, o que se revela é um ser que não nunca é inteiro. Na linguagem, essa impossibilidade é inerente. Nunca será completo o sentido que desejamos, seja como leitores ou escritores. A linguagem sempre falha.

Uma relação simbólica se move, para a frente e para trás, ao longo dos limites. Assim como as vogais e consoantes de um alfabeto interagem simbolicamente para formar determinada palavra escrita, escritor e leitor juntam duas metades de um

mesmo significado, e amante e amada são combinados como duas metades de um único osso. Um conluio íntimo acontece. O significado composto é privado, verdadeiro e faz total sentido, para sempre. Pelo menos idealmente.

Na verdade, tal consumação não é alcançada por quem lê nem por quem escreve nem por quem ama. As palavras que lemos e escrevemos nunca dizem exatamente o que queremos dizer. As pessoas que amamos nunca são exatamente como desejamos que elas sejam. Os dois *symbola* nunca combinam perfeitamente. Eros está no meio. (CARSON, 2022, p.157-158)

Essa combinação imperfeita de que fala Anne Carson, no entanto, é a beleza da linguagem e do erotismo. A busca pela palavra ou pela amante que dê conta dos nossos desejos é o que nos move para algo além de nós. Apesar de sabermos que é um engodo pensar que o ponto de chegada é o mesmo que imaginamos na saída. Acidentes acontecem no percurso. O quanto será amargo ou doloroso, depende da intensidade da doçura de eros.

... *usque consumatio doloris legendi*<sup>26</sup>

## Monstro oco Occam

Das profundezas do *Loch Ness* do texto<sup>27</sup>, surge Occam. O monstro semiótico, o funde cuca. Ele chega para [com] fundir, para esclarecer a linguagem paródica/paranoica/alegórica do *Catatau* leminskiano.

*Catatau, um romance-ideia*, de Paulo Leminski, surge de uma hipótese-fantasia do autor: “E se Descartes tivesse vindo para o Brasil com Nassau, para a Recife/Olinda/Vrijburg/Freiburg/Mauritzstad, ele, Descartes, fundador e patrono do pensamento analítico, apoplético nas entrópicas exuberâncias cipoais do trópico?” (LEMINSKI, 2011 [doravante *CAT*], p. 211). Nove anos depois dessa hipótese-fantasia e da escrita de um conto inicial, *Descartes com Lentes*, Leminski termina a sua alegoria barroca.

<sup>26</sup> ... *até a consumação da dor da leitura*; minha tradução possível do latim da frase epígrafe utilizada por Leminski no seu romance *Catatau*. O trecho é citação de uma frase que aparece na página 167 do livro.

<sup>27</sup> Leminski escreveu o posfácio *Descordenadas artesianas*, após 23 anos da primeira edição de *Catatau*. Nele, refere-se a Occam como “um monstro que habita as profundezas do *Loch Ness* do texto”. (LEMINSKI, 2011, p. 212)

E lá começa: do alto (na torre do palácio em Vrijburg) Renatus Cartésius observa com sua semi-ótica os habitantes do horto e zoo de Maurício de Nassau. Ele tenta entender o que vê. Deseja a presença do polaco Artyczewski, matemático, milico e poeta em latim, para abrir seu coração. É possuído pela “erva de negros”<sup>28</sup> e sente o vapor dos trópicos, “que umedece o bolor, abafa o mofo, asfixia e fermenta fragmentos de fragrâncias” (*CAT*, p. 15), e sente o “calor e mosquito me ruminam o pensamento” (*CAT*, p.34). Enquanto tenta decifrar a paisagem de dentro e de fora “da natura desvairada” (*CAT*, p. 16), o discurso de Cartésius é possuído pelos fungos de Occam, o monstro oco como o vão côncavo do coco. Observa Leminski:

O *Catatau* é a história de uma espera. O personagem (Cartésius) espera um explicador (Artiscewski). Espera redundância. O leitor espera por uma explicação. Espera redundância, tal como o personagem (isomorfismo leitor/personagem). Mas só recebe informações novas. Tal como Cartésius. (*CAT*, p. 215)

Entre a espera e o entendimento frustrados de Cartésius, Occam faz ruído no fundo musical das cabeças cheias de palavras com sentidos (leitor/personagem): redundância convexa da caixa craniana. Esperamos por lógica e Occam nos oferece o *logos* de Heráclito, o obscuro.

O solilóquio de Cartésius vai numa tacada só, todo ele num parágrafo de 200 e poucas páginas. Sua “ego-trip” (*CAT*, p. 216) desfila “lengalengagens” (*CAT*, p. 46) que vão escalando as cercas da linguagem, do sentido e da existência (do próprio filósofo e dos trópicos), duvidando da existência de formações intrigantes de bichos, como o tatu, que “escarafuncha mundos e fundos” (*CAT*, p. 15), o tamanduá que “esparrama língua no pó de incerto inseto”, e o bicho preguiça, “cujo talento em não fazer nada chega a ser proverbial” (*CAT*, p. 19).

Occam o monstro, um monstro abstrato, semiótico, “um princípio de perturbação da ordem, um agente subversivo, uma estática” (*CAT*, p. 216), assombra a espera e o “enxame de consciência” (*CAT*, p. 65) de Cartésius. À medida que avança a confusão e a marola das ervas em Cartésius, Occam arranca pedaços das palavras e depois sutura, ou sutura palavras e depois arranca pedaços de

---

<sup>28</sup> Leminski se refere a maconha como “erva de negros”, entre outras expressões: “riamba, pamba, gingongó, chibaba, jererê, monofa, charula, ou pango, tabaqueação de toupinambaults, gês e negros minas, segundo Marcgravf.” (*CAT*, p. 17)

significados. Occam desorganiza as palavras, enfileira o caos e chama Zéfiro para arrumar – um sopro no coração do duplo sentido. Occam é harmonia do acaso que faz caso dos arranjos manjados da língua e do sentido: “o esconderijo perfeito a Occam pertence, o significado” (CAT, p. 198).

Sob influência da fauna e flora, mais a demora de Artyczewski, e o engenho de Occam, a sucessão das palavras no discurso de Cartésius, “como manadas que perseguem manadas”, passam de umas às outras “aos socos, tabefes, tapas, cutiladas e bofetões – os pensamentos!” (CAT, p. 102)

Fala som e sai senso, quer senso e não soa a voz; fazer barulho ou dar a entender? [...] Eu comento hipóteses. Trabalho com hipóteses. Fabrico hipóteses. Fazemos uma hipótese, por exemplo, este livro. Eu não estou ouvindo música, é outra coisa que está acontecendo. Signos evidentes por si mesmos, por incrível que cresça e apareça, multiplicai-vos! [...] Escreveremos à sombra sobre sombras, sonhando. Lanço uma hipótese, uma pergunta eclipsada por uma resposta. Crio contextos. Faço parte do que eu faço. Desenvolvo uma lógica. O ritmo é a lógica, quando esta se extingue, ponho um ponto final [...] faço uma proposta, frase feita por via de uma dúvida: alguém pensou aqui, e não fui eu. (CAT, p. 60-61)

O corpo de Occam é sonoro. Faz firulas com figuras do som. Dança com passos semiológicos ao ritmo da respiração. Estufa o peito e sai de efeito um composto ao gosto do freguês. Occam é monstro que dá câimbras na razão. Sob a influência de Occam, Cartésius se desarruma; dá defeito no funcionamento da máquina gente.

[...] Algo monstro está oculto atrás do ato nulo. O fato? Occam. O mapa é este. [...] Uma manifestação monstro adentrou-se nas dobras do terreno e concentrou-se no óbvio. Passa o tempo, o monstro não se mostra, que demora para uma demonstração! Queriam colocar-me aí. Quero ficar aqui, me respeitem. Eu assumo várias formas, ou arrumo vários casos. Caí em mim e nos que me equivocam, arranjem um outro eu mesmo que não dou mais para ser o próprio. (CAT, p. 21)

Occam é monstro exemplar, fruto de temores e horrores, arruaça as normas gramaticais. Devora palavras, enrola línguas, desfaz frases feitas, parodia provérbios e troca trocadilhos.

Occam occultus, Occam vultus, Occam, o bruxo. Occam torceu a sinalização. Occam disfarçou as peripécias. Aonde vai com tanta pressa? Vou a toda Pérsia,

vai depressa. Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa uma oração e o óbvio desaparece. Occam não pensa nada, se nadifica e falta. (CAT, p. 22)

Occam é Eros monstruoso; expropria Cartésius e o faz sofrer pela falta da razão (conhecimento/Artiscewski), sua paixão. Eis a artimanha de Occam-monstro-eros: misturar os pensamentos de Cartésius, pela falta da razão, e os fazer deslizarem pelos limites da semelhança e disparidade dos significados – tal qual os trocadilhos:

Assim como eros, os trocadilhos debocham dos limites das coisas. Seu poder de seduzir e alarmar surge disso. Dentro de um trocadilho, é possível apreender uma verdade melhor, um significado mais verdadeiro, quando comparado ao sentido de cada palavra separada. Mas o vislumbre desse significado melhorado, que se mostra rápido em um trocadilho, é uma coisa dolorosa. Pois é um vislumbre inseparável da convicção que temos de sua impossibilidade. As palavras têm limites. Você tem limite. (CARSON, 2022, p. 54)

Da subtração ao mínimo à multiplicação ao máximo absurdo: “inflado e voraz como Orca, a baleia assassina” (CAMPOS, apud CAT, p. 236), a navalha de Occam é cega, ao contrário daquela do monge-filósofo

[...] Guilherme de Ockan (1280-1349), cuja navalha afiada se proponha rasurar toda e qualquer entidade inútil, hipoteticamente complexa e não avalizada pela experiência. Ao invés, é da paralógica, do paradoxo, das associações de som e sentido, das frases feitas e desfeitas, dos contágios pseudo-etimológicos, dos jogos polilingues, que se alimenta o Occam de *Catatau*. Um insaciável abantesma grafomaniaco, que reduz ao absurdo o discurso metódico no tacho fumegante dos trópicos. (CAMPOS, apud CAT, p. 236)

Occam é vértice do triângulo amoroso cartesiano de Leminski. Monstro erótico. Eros monstruoso: “[...] Eu o dia que Artuxewsky tivermos filho, Occam chamado.” (CAT p. 194) Cartésius deseja entender essas coisas desconhecidas dos trópicos e deseja Artiscewski para explicar. Duplo desejo erótico, como a da “antiga analogia entre a conquista do conhecimento e a conquista do amor” (CARSON, 2022, p. 239). Cartésius não sabe e tenta entender. Espera/deseja um outro para ajudar a decifrar o desconhecido. Occam, Eros-Exu malandro, dificulta o caminho. Põe lenha na fogueira que consome a razão de Cartésius apaixonado.

Anne Carson interroga o significado de um conto de Kafka, “O pião”, sobre um filósofo que, sempre que pode, fica entre crianças tentando agarrar com as mãos o pião que gira.

A história é sobre o prazer que temos com a metáfora. Um sentido gira, permanecendo de pé sobre um eixo de normalidade, alinhado com as convenções de conotação e denotação, e, ainda assim: girar não é normal, e é impertinente dissimular a retidão da normalidade por meio desse movimento fantástico. Qual é a relação entre a impertinência e a esperança de entendimento? Dar prazer? (CARSON, 2022, p. 15)

Occam é esse pião que gira na cabeça de Cartésius. O desejo está em tentar agarrar com as mãos o objeto em movimento vertiginoso, para enfim, possuir a “estabilidade impertinente dentro da vertigem” (CARSON, 2022, p. 16). E, como o doce-amargo de eros, Occam nos provoca um duplo efeito: ele goza com a linguagem, e nós, fascinadas, gozamos com seu gozo de gozar; e também, ele goza de nossas testas franzidas tentando entender (junto com Cartésius) o sentido desse gozo.

Leminski, constrói uma identificação entre leitores e personagem; estamos juntas com Cartésius e temos nossas cabeças arrebatadas com as artimanhas de Occam. E à medida que o discurso de Cartésius vai assimilando a interferência de Occam, nós começamos a ver um composto sendo formado: um ser híbrido razão-delírio, ou conhecimento-desconhecimento, ou ainda, humano-bicho, civilizado-selvagem. Um ser paradoxal composto por tensões de oposições que convergem. A beleza de *Catatau* é que isso tudo acontece por meio de jogos de linguagem, na “fala que fermenta” de Cartésius (CAT., p. 216).

O erotismo monstruoso de *Catatau* acontece pelos e nos imbróglios linguísticos que acionam em nós, leitoras/leitores e personagem, um apaixonamento impertinente: “Quando a mente busca o conhecimento, o espaço do desejo se abre e uma ficção necessária acontece.” (CARSON, 2022, p. 241). A ficção necessária em *Catatau*, é a própria linguagem: “onde o amor entre coisas e palavras? Um meio estranho e meio para chegar à vida inteira” (CAT., p. 195).

Com sua luneta, Cartésius pode ver de perto tudo aquilo que desconhece dos trópicos entrópicos. E como parte do grupo de *experts* da comitiva de Nassau, se incumbe na missão de registrar essas visões e suas reflexões sobre esse novo mundo. O senso comum imagina que faltariam palavras para descrever o que é desconhecido. Eis o salto acrobático de Leminski. Ele parodia os escritos de viagens

dos “descobridores”, como o do naturalista Georg Marcgraf<sup>29</sup>, entre outros. Já na epígrafe do livro há um trecho do próprio Marcgraf: uma descrição tão estapafúrdia de um animal, que o imaginamos como um ser de outro mundo – mas será que não foi assim mesmo que Marcgraf o viu?

[...] Não tinha peito; em lugar dele, acharam-se duas pernas, das quais a parte superior media três quartos de dedo e a inferior um quarto; cada uma das pernas tinha quatro dedos semelhantes aos da galinha. As duas pernas posteriores, do mesmo tamanho e figura que as anteriores, estavam colocadas de um modo curioso, isto é, a esquerda era natural mas a direita, na sua origem a esquerda, era uma proeminência da esquerda, como que voltada para cima, como se houvesse duas pernas esquerdas e uma direita emendada na esquerda, no lugar, de sua origem. Não havia, por isso, o uropígio, porquanto não havia intervalo entre essas pernas posteriores; em lugar da cauda, estavam anexos à perna esquerda uns pelos um tanto longos de cor branca. (MARCGRAF, apud.CAT., p. 14)

Já de início Leminski satiriza a obsolescência desse estilo de escrita. Mas ele vai além; como eu dizia, imagina-se que as palavras ficam escassas diante de algo desconhecido – faltam-me palavras para dizer o que não sei –, mas é exatamente o contrário que Leminski faz. As palavras abundam em *Catatau*. Cartésius é acometido por uma incontinência verbal. As palavras são tantas que começam a se enroscar umas nas outras. Palavras escandentes, trepadas sígnicas, cópulas sonoras, frases feitas desfeitas e refeitas, troca-troca de trocadilhos, provérbios pervertidos. Cartésius esquarteja o léxico e subverte a semântica. Coisas de Occam, o monstro temerário, que finca as garras na pena, salafrário do palavrório, espião da gramática que engorda a gordura do texto, faz enxertos como pretexto para criar contexto.

Me proclamem totem, proclamem fragmentos! Só para verificarem uma coisa sair por aí, pondo para fora os poderes que me apavoram. Aqui, entre duas mãos, pedaços, coisa verdadeira. Trabalho diviso, gente partindo-se: frã são ciscos de assim, fresco de mim! Quem tem tamanho desprezo pela aparência, só pode mesmo desaparecer. Antes disso, o desprezo aparece. Que ereção! (CAT., p. 200-201)

“O parque de Nassau é um lugar mental”, comenta o próprio Leminski. Cartésius está nesse lugar de contaminações delirantes e alucinatórias, que se

---

<sup>29</sup> Marcgraf fez parte da comitiva de Nassau. Foi autor do livro *Historia naturalis brasiliae*, sobre diversos assuntos relacionados à medicina, como doenças, ervas medicinais; além de retratar a fauna e flora do litoral pernambucano.

propagam em seu solilóquio. Desta feita, o texto é um espelho correlato do ambiente, “é um parque de palavras, sentenças, períodos. O *Catatau* é um parque de locuções populares, idiotismos da língua portuguesa, estrangeirismos” (CAT, p. 217). Leminski usa todo o repertório gramatical, semântico e lexical para fazer piruetas com a escrita. Torce, espicha, dobra, sacode, recorta, cola, soca, acaricia, maneja palavras, frases, sentidos. Ritmo, cadência sonora, contágios elocutivos. Algumas atrações do parque de locuções, recursos de linguagem usados em *Catatau*:

Aliteraões: “Esse pensamento, por exemplo, recuso, refuto, repilo, deserdo, rasuro, desisto.” (CAT, p.3 9)

Coliteraões: “Falar tem hora, e às cegas e mecas no meu método, estamos em quito, graças a São Salvo, ó arquipélagos dum arlequímpago!” “Declamo mas não declaro, não esclareço nem reclamo, proclamo as aclamaões! (CAT, p.57)

Assonâncias: “Ondediabo terei deixado meu significado?” (CAT, p.199)

Paronomásias: “Quem por guia cego se guia, melhor se assegurar que seguia. (CAT, p.105)

Trocadilhos: “Que flecha é aquela no calcanhar de aquilo?” (CAT, p.53); “Fábulas sem escopo” (CAT, p.177); “Logo mais um pensamento – logo isso! (CAT, p.50)

Provérbios: “Desconhece-te a ti mesmo, estranhai-vos: não conheço essa passagem” (CAT, p. 94) “eu vi com esses olhos de terra comestíveis e este discernimento que o Senhor de todos os raciocínios há de recolher entre os círculos dos justos” (CAT, p. 40) “Para bem entender, meia palavra não é de bosta nenhuma, bom entendedor faz o que bem entender”, “Fala em latim ao teu próximo como a ti mesmo se refere” (CAT, p.43). “Cada coisa no seu dividido lugar” (CAT, p.46).

Anfibologias – “Saber não basta, carece corromper, comprometer e ameaçar o que existe. Para isso, parece que esse mundo é bom. O barco é parado em pedra mas para ir nada como um rio” (CAT, p.69). “Quanto mais presto atenção, mais presto (CAT, p. 46).

Além dessas atrações, o “circo de horrores linguísticos” (CAT, p. 212) de Leminski têm trechos em latim, italiano, polaco e uma infinidade de palavras

compostas, ou palavras-valise. Todos esses recursos de algum modo se sobrepõem uns aos outros, quase nunca estão isolados, ou são puros. Numa frase como “Quem por guia cego se guia, melhor se assegurar que seguia”, ao mesmo tempo que age o efeito da paronomásia, há também a coliteração e a anfibologia. Leminski maneja argutamente as possibilidades dos códigos e normas linguísticas, gramaticais etc., e ele faz seus malabarismos provocando esses códigos e normas. Não há, por exemplo, hierarquias paratáticas, a operação de aglutinação se dá por contiguidade, proximidades que, muitas vezes, pendem mais para um efeito sonoro, uma cadência elocutiva, do que um sentido fechado: “De Ovo Occam” (CAT, p, 82). Nossos ouvidos são levados a algum entendimento quase que por intuição, não por uma lógica sígnica, mas por uma analogia intuitiva aberta. O próprio Cartésius dá a letra desse jogo: “Quando a dúvida dividir o entendimento entre um enigma e um signo, algo diz duas coisas de cada vez” (CAT, p.45).

Leminski não faz concessões em seu *Catatau*, não é autor que faz *captatio benevolentiae*<sup>30</sup>, pelo contrário: se vire leitor, ele diz em sua *REPUGNATIO BENEVOLENTIAE*: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se.” (CAT. p. 11) É um convite a embrenhar-se por um labirinto, sem mapas, sem destino e sem fim. Um corpo-a-corpo com os hábitos semiológicos e lexicais, uma verdadeira luta livre entre a razão e Occam, que é também entre o leitor e o livro – desde sua primeira edição *Catatau* traz em sua capa uma ilustração estilizada de cenas de luta gravadas nas paredes de uma tumba em *Beni Hasan*, no Egito, à cerca de 2000 a.C.



Fig. 13 – Capa da primeira edição de *Catatau*, 1975.

<sup>30</sup> *Captatio benevolentiae* é uma estratégia retórica que autores usam para conquistar a simpatia dos leitores, para que tenham benevolência com o texto.



Fig. 14 – Cena completa de luta, tumba 15 de Baqet III, Beni Hassan.

Nesse corpo-a-corpo da luta e do livro, insinua-se a obscenidade do erotismo dos corpos. Tanto no sexo como na luta há um tensionamento dos limites dos corpos entre as parceiras; confundem-se – luta/sexo e parceiras; ao mesmo tempo em que age uma atração, quero me fundir, age uma repulsa, quero me desvencilhar. Bataille trata dessa violência intrínseca do erotismo, da violação necessária do ser da outra.

A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. (BATAILLE, 1987, p. 17)

Como as ondas que se penetram e se perdem, as leitoras e leitores de *Catatau* ficam à deriva a sentir o sol queimar a pele salgada, e lutam contra o impulso de continuar pelo mar/livro aberto ou voltar para a terra firme do livro fechado. Esse movimento de vai e vem é o tesão do livro. Ele nos provoca, nos desafia a seguir, remando ou rolando a pedra ladeira acima, ladeira abaixo – Sísifo, o embusteiro –, não exatamente como a repetição de um castigo, mas na procura de significados desse impulso de continuar. O desejo de perseguir o conhecimento, como vimos com Carson, é análogo ao desejo da conquista da amante. Perseverar nesse movimento sem garantias de finalidade ou sucesso, como o doce-amargo de eros, é o movimento do desejo de alcançar algo para além do que se é – “digo palavras que não são – para achar o que eu sou” (CAT, p, 47).

Palavras que não são, o quê? Palavras? Na jornada delirante de Cartésius, em busca do eu perdido, algumas palavras deixam de ser palavras, para serem monstros semânticos – Occam!

Fabrico o impossível no interior disto, dou fundamentos ao inscrível, ilumino o subentendido, elimino os matrimônios indissolúveis entre som e senso. As estruturas são legais. Pensar não é legítimo, por isso é antídoto contra a profissão. (CAT, p.61)

Esses monstros semânticos parecem com as palavras-valise, também são palavras montadas, mas a flutuação do sentido, diferentemente da palavra-valise – que mantêm uma relação de contiguidade com o sentido habituado das palavras que a compõem –, essa flutuação se dá de outra maneira. O sentido não apenas flutua, no monstro semântico, ele gira sobre diversos eixos. A contiguidade dos sentidos das palavras originárias é instável, por vezes se escondem, ou então, se fundem de tal modo que elas já não são mais identificadas – há uma fusão total.

Em sua tese, *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau*, Carlos Augusto Novais fez um glossário de 2.835 palavras-valise. Difícil classificá-las ou ter uma base única de operação de montagens dessas palavras. Em algumas, ficam mais aparentes as palavras que originam suas montagens, outras surgem quase como enigmas, outras são geradas de tantas palavras aglutinadas que a pronúncia torna-se um desafio acrobático para a língua. Sobretudo nos trechos onde esses monstros semânticos aparecem em sequência, a inteligibilidade do texto pisca como uma luz estroboscópica, em uma vertigem de ritmo e cadência sonora paramórfica:

Latropídios que o monstro assignou, quem arrelatra em marasmorras? Benevidelicent! Abnominável, o endemoninhado domina-se, a como? Para cita: palabracadabraxas! Palavra que palavra de rei não volta atrás, ou volta: atrás volta não palavra de rei, que palavra? Há ou bah? Cadáver, caro data vermibus, papaver, caput carminibus: moluscofuscus, num lucus a non lucendo! A pausa na pauta, despautérios tardabundos... Patarata, resmunfo do mungo, funcho funcionando. Bem se deram sempre sagita persa e calcanhar aquilino. Maré, boré, jacaréacarajé! A laringelaranja arma a lesmória, espantanalho? Um ploma! O interpretérito desembrenha o aconhecimento, a alucilâmina apaziguezágua as cancramuscas. Oxaliás, o crifício não cancerne, o perlume ciclusulca... Espiralâmides trextram moluscofusculaturas, amassacramassam as pilhérnias que carcomascam os duélagos do ursucapiou! Marsup! Aurifúlgido, argenticerúleo dentorrostro! Com a brecadabra! Lampadainha em litany, ou em nenhungatu? Qualqual chor? Um nenhúnflar! Em Quizília, rubicundam o imesmo langaré! Quadrilátero foi ondeontem, o massacrifídio triumfotriu no princípio, testenenhuma na ocacasião, ocaciasial! A palateia ignogra colibristas, e por talismanhã — apalpenas o muselau! Calhauculo: quantos andromedrontários desvenclavestram o ojerizante? Calverdáver, mecániculas onde contagotagiosas? Acoli. Inverneja o descascaso, e cleampulepatrás! Terrestrecelestrelestra,

queroquerubim: contitactos, tautuagem... O colopso acasalha a armandíbula. Verdade que óculoscultu, e inclusive, eis-me, achancelerado em tétalos, irreversando o que tem tido e vem sendo e, tendo o tempo todo para o ser, chegou cedo. E viva a voz! (CAT, p. 48-49)

Uma coisa é certa: as incertezas dos sentidos e da linguagem em *Catatau*. Ao final do livro, quando Artyczewski finalmente chega, chega bêbado, “vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá?” (CAT, p, 208). Não, não seremos nós, suas sóbrias leitoras e leitores ou estudiosos, quem poderá compreendê-lo; estamos no mesmo barco furado, fadadas ao fracasso do entendimento: “O *Catatau* é o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico” (CAT, p, 212). Todavia, existem muitos caminhos. A crítica de Leminski à empáfia dos *scholars* colonialistas europeus é a face visível do romance; sua provocação, entretanto, vai além. As monstruosidades linguísticas que até aqui tentei esquadrihar em *Catatau* produzem um efeito de pulsão erótica. Passamos um bom tempo da leitura num esforço por captar os sentidos, concatenar as construções semânticas e sintáticas; esse esforço traduz-se em um desejo de possuir a compreensão do que o autor e a personagem querem nos dizer. Frustramo-nos? Em parte, pois Leminski também nos convida a um jogo com a linguagem, erótico, musical e até geométrico. Embarcamos nesse jogo, assim como nesse desejo que instiga nossa imaginação:

A fim de comunicar a diferença entre o que é atual/real/conhecido e o que é falta/possível/desconhecido, é necessário um circuito de três pontos. Vamos lembrar da estrutura do fragmento 31 de Safo: um “triângulo erótico” em que os três componentes do desejo ficam todos visíveis ao mesmo tempo em uma espécie de eletrificação. [...] O desejo não pode ser percebido sem esses três ângulos. A concepção de Aristóteles de *phantasia* pode nos ajudar a ver como isso se dá. Na sua visão, toda mente desejante tenta se aproximar do objeto por meio de uma ação imaginativa. Se isso for verdade, nenhuma amante, poeta ou não, pode manter seu desejo distante do empreendimento fictício e triangulador revelado por Safo no fragmento 31. “Eros faz de todo homem um poeta” diz a antiga sabedoria (Eur. Sthen., TGF, fr.663; Pl. Symp. 196e). (CARSON, 2022, p. 238)

Carson cita um trecho de Máximo de Tiro sobre Safo: “Sócrates chama Eros de Sofista, mas Safo o chama de “fiandeiro de ficções” [*mythoplokón*]” (CARSON, 2022, p. 239). O desejo de saber também é erótico. O que Safo nos diz

é que Eros nos instiga a tramar com os fios da fantasia ficções que nos conduzem em direção ao objeto desejado; e fazemos esse movimento porque não sabemos, porque queremos ir além do que conhecemos, além do que somos. Se isso nos faz poetas, não sei, mas creio que nos aproxime de uma monstruosidade que se avizinha do que é extremamente desconhecido, absolutamente outra coisa que não nós; de uma monstruosidade que se faz enigma.

### **Ameaça que destrona**

Sob diferentes lentes, variados autores têm se ocupado da tentativa de entender, organizar, classificar e categorizar o enigma monstruosidade. Explicações das mais diversas associam monstruosidade a fenômenos religiosos, políticos, culturais, comportamentais. De acordo com a época, com as crenças ou os objetivos de tais catalogações e análises, nos é dada a ver uma determinada curadoria da monstruosidade. Os monstros medievais frequentemente protagonizam algumas delas – já vimos as tipologias feitas pelo médico cirurgião francês do século XV Ambroise Paré. O trabalho do medievalista Claude Kappler, observa os monstros desse período do ponto de vista formal, como criação da imaginação humana. O homem medieval, segundo Kappler, entendia o monstro como mistério, escândalo, espécie maldita, “ligada a uma patologia, seja ela da natureza dos artistas criadores ou do espírito humano em geral” (KAPPLER, 1994, p. 4). Sua abordagem sobre os monstros tem a intenção de, ao mesmo tempo, integrá-los ao sistema-mundo e fazer com que eles, monstros e mundo, se expliquem e se comentem mutuamente. O foco de sua classificação se debruça sistematicamente sobre as formas monstruosas; ele ordena os monstros, como num “jogo das formas”.

Outro autor que empreendeu o esforço em categorizar a monstruosidade foi o historiador Gilbert Lascault (1993); segundo ele, três grandes classificações dariam conta de abarcar visões ou conceitos dos monstros: o monstro como combinação de seres e formas; o monstro situado no plano simbólico; o monstruoso como fantasma da mente. Já Jeffrey Jerome Cohen (2000), nas suas sete teses sobre a cultura dos monstros, tenta compreender as culturas por meios dos monstros que

elas geram e ler os monstros a partir dessas culturas, uma espécie de método utilizando um novo *modus legendi*.

O historiador da arte, José Miguel García Cortés, elabora analogias e aproximações da monstruosidade com a psicanálise. Cortés tem uma visão do monstruoso que associa medo e desejo pelos monstros aos desejos inconfessos do inconsciente. Os monstros nos atraem e fascinam, argumenta o historiador, porque nos inquietam, nos tentam e nos obrigam a sair do banal, do cotidiano. Para ele, “qualquer inventário de formas monstruosas equivale a um inventário das formas mentais”, formas essas “derivadas das evidências interiores dos homens” (CORTÉS, 1997, p. 27).

Nessa lógica da mente como criadora de monstros, Cortés aponta alguns temores que afluem do inconsciente: o medo que o homem sente da sexualidade da mulher, medo pela possibilidade de que a mulher o castre (a mulher como monstro devorador; fantasia da vagina dentada etc.), medo da mulher gerar em seu ventre um monstro; medo pelo corpo mutilado e transgressão das fronteiras corporais, medo da guerra (mutilação), medo da loucura (perda da razão; doenças mentais). A partir desses temores, Cortés propõe estudar três registros centrais que representam a negação e a morte do ser: a *ameaça sedutora*, representada pela mulher castradora (a mulher fatal) nas imagens monstruosas da vampira, da medusa, da boca e da vagina; a *ameaça esquizoide*, que emerge do interior do homem, a imagem do louco, do descontrolado, do sem-razão; a *ameaça desintegradora* da dissolução do corpo, a imagem da regressão animal, a dissolução do ser.

Segundo a lógica de Cortés, os monstros são habitantes das bordas. Portanto, indivíduos que por alguma razão rompem com os modelos estabelecidos de representação do mundo – os quais guiam os sistemas de referência que a sociedade deve seguir –, indivíduos desviantes que ameaçam a ordenação do mundo instaurando o caos; esses indivíduos devem ser postos à margem e serem convertidos em monstros. A função da monstruosidade seria regular, pacificar e conter o mal, que porventura aconteceria em um estado de caos. O medo que os monstros causam é análogo ao medo do caos e da dissolução do mundo; precisamos deles como exemplo do que não queremos (o caos), e como inimigos que devemos combater. Por outro lado, argumenta Cortés, “a atração pelo monstruoso pode ser entendida como o retorno, a recuperação do reprimido ou como a convulsiva

projeção de objetos de desejos sublimados” (CORTÉS, 1997, p. 21); numa clara referência ao conceito freudiano de recalque, ele segue afirmando que a nossa relação diante do monstruoso “tem menos a ver com o medo que com a derrubada das regras de socialização e a extrapolação do código secreto do comportamento, especialmente na esfera sexual” (CORTÉS, 1997, p. 21). Ou seja, para ele, os monstros nos reprimem muito mais do que nos causam medo, propriamente.

É possível observar nessas diferentes classificações, tipologias e abordagens, a recorrência de elementos reconhecidos como constituintes dos monstros: características morfológicas, morais, religiosas, políticas, sexuais. Os monstros são analisados como representações imagéticas de tipos de patologias da alma e do corpo; e essas imagens da monstruosidade têm funções reguladoras do ser humano: ou são como avisos de como ele deve agir na ordem do sistema mundo; ou funcionam como modulador moral, mostrando as consequências das ações humanas desviantes; ou, simplesmente, funcionam como um sistema de segregação racial e étnica. Os monstros são analisados também como símbolos ou sintomas que encarnam temores, que de modo análogo às representações imagéticas, funcionam como indicadores do bem e do mal, do certo e do errado, da virtude e da perversão, etc. Seja como imagem, seja como símbolo ou sintoma, a presença dos monstros tem uma importância central no funcionamento do mundo social, espiritual, carnal e simbólico.

As causas da monstruosidade são indicadores de como os monstros são importantes na regulação e manutenção do sistema mundo, mesmo que eles sempre sejam empurrados para fora desse sistema – uma vez que eles são representações e encarnações de patologias e medos. Ainda que marginais, eles pertencem sem pertencer. Como antípodas do humano e de Deus – e de toda ordenação do mundo – precisam existir como um espelho invertido da virtude, do bem etc. Como dito por Paré, os monstros são “coisas que aparecem fora do curso da natureza”, e a causa (culpa?) dessas aparições, mais uma vez, recai sobre a perversão humana, e sobretudo sobre a perversão feminina – a culpa é sempre nossa... a natureza é perfeita, nós é que nos desviamos de seu curso, e nos convertemos em monstros, segundo a visão de ginófobos desde há muito tempo, como nos lembra Carson:

A Grécia não era uma sociedade apenas patriarcal, mas também ginofóbica; seus pesadelos giravam em torno de mulheres sem forma, só conteúdo. Os textos da

Antiguidade, sobre medicina, filosofia e legislação, e também os literários, dão provas de sobra de que a mulher era vista como uma criatura cujas fronteiras são instáveis, e cujo poder de controlá-las é insuficiente. A deformação a acompanha. Ela incha, murcha, vaza, perfura-se e se desintegra. Pensem no ciclo de vida da mulher, cheio de sangramentos, penetrações, gravidezes, mudanças de forma. Pensem nos monstros da mitologia grega, que em sua maior parte são mulheres de fronteiras desarranjadas, como Cila, Medusa, as sereias, as harpias, as amazonas, a Esfinge. O autocontrole é uma virtude física, mental e moral, uma virtude que, segundo os antigos, as mulheres decididamente não possuem. Para adquirir forma ou consistência, é preciso que a fêmea se submeta à regulação e à articulação do macho. (CARSON, 2023, p. 147/148)

Seja como for, as formas e causas da monstrosidade – como vimos até aqui, nessas tentativas de categorização dos monstros – são centradas no humano. O monstro é o reflexo da humanidade. Mesmo que alguns sejam compostos com outros seres e elementos, a causa (culpa) advém do próprio humano. O diagnóstico de José Gil de que no fim do século XX nos aproximamos de uma espécie de “monstrosidade banal” – pois estamos cada vez mais acostumadas com os monstros, não nos assombramos, até mesmo nos simpatizamos com eles – revela o quanto estamos em dúvida sobre a nossa humanidade? Se os monstros já não nos amedrontam mais, significa que perdemos o senso de humanidade? Deixamos de saber qual o curso correto da natureza? Estamos confusas sobre o que é virtude, ordem, moral, norma? Se perdemos o sentido dos monstros como contraparte estruturante do humano, para onde estamos nos dirigindo? Nós, a humanidade e a monstrosidade? Como pensar o monstro sem tomar o humana como parâmetro?

## **Fundo do poço**

A analogia de Clottes e Lewis-Williams, entre o que eles consideram a operação mágico-religiosa – das pinturas de animais e homens compostos encontradas em diversas cavernas, como a de *Trois Frères* – e os ritos xamânicos de diferentes culturas, por mais instigante que seja, inquieta por deixar algo inexplicável: por que esses ancestrais iam até as profundezas das cavernas, no mais fundo do mundo, no escuro profundo, pintar paredes? O argumento da operação mágico-religiosa ligada à atividade da caça, não se sustenta por completo; com descobertas de pinturas de animais de grande porte (que não eram caçados), foi

possível supor que, além do sentido ritualístico, haveria outro, ou outros sentidos para as pinturas rupestres.

Na caverna de *Chauvet*, uma das mais espantosas, pela quantidade e beleza das pinturas, encontrada em 1994, há diversas impressões de mãos humanas, que segundo os especialistas, eram de um único indivíduo.<sup>31</sup> Supõe-se que ele tenha pintado a maioria das figuras da caverna; embora haja indícios de pinturas feitas em períodos distintos, separados por cerca de 5 mil anos, a datação das mãos corresponde à de pinturas em que é possível perceber um certo estilo. O fato de que haja um único indivíduo responsável pelas pinturas, inquieta. Haveria nele um dom? Ele teria aprendido técnicas de manejo de instrumentos e materiais, ou teria uma sensibilidade mais aguçada de observação que o distinguiu dos demais indivíduos do grupo, sendo dada a ele a tarefa de fazer as pinturas? Seria ele um artista? Seria um xamã? Não sabemos. Talvez nunca saibamos. Uma certeza que temos é que na aurora da humanidade existiram indivíduos que pintavam figuras em paredes de cavernas.

Vestígios encontrados também nos indicam outras coisas: eles enterravam seus mortos e moldavam matérias para construir ferramentas que eram usadas para diferentes tarefas. Esses vestígios, segundo Bataille (1984, p. 15), nos sugerem que a consciência da morte e o trabalho fizeram os seres humanos se distinguirem dos animais. E como esses vestígios relacionam-se com as pinturas rupestres?

Na caverna de *Lascaux*, em um local de difícil acesso, um poço na parte mais profunda da caverna, há a pintura de uma enigmática cena: um homem, provavelmente morto, ao lado de um bisão, também morto, talvez pelo homem, com as entranhas abertas. Esse homem tem um pássaro como cabeça – uma máscara talvez – e o pênis está ereto; próximo do homem está pousada uma azagaia, com uma das extremidades também em formato de pássaro.

---

<sup>31</sup> No filme documentário *Caverna dos sonhos esquecidos*, o cineasta Werner Herzog entrevista vários pesquisadores, entre os quais, as arqueólogas Dominique Baffier e Valérie Feruglio. Elas estudam as impressões das mãos na caverna de *Chauvet*. Um dos indícios que levam a crer que essas impressões sejam de um único indivíduo é a característica do dedo mindinho da mão, levemente torto.



Fig. 15 Homem com cabeça de pássaro, cena do poço na caverna de Lascaux; aproximadamente 14 mil anos.

Bataille toma o enigma dessa cena, como ponto de partida, para seu empreendimento de “evidenciar o sentido de um aspecto humano que a palavra erotismo designa” (BATAILLE, 1984, p. 13). Se a diferença entre o ser humano e o animal está em saber que irá morrer, há algo de diabólico nessa cena: a coincidência da morte com o erotismo. Para Bataille esse algo diabólico é anterior ao cristianismo, liga-se antes à angústia e à expectativa da morte; assim como ao clímax sexual, que é uma pequena morte. Ao contrário da ideia de que o objetivo da atividade sexual é a procriação, fazer filhos, Bataille conjectura que no erotismo o objetivo é outro: é a volúpia, é o prazer que o sexo proporciona.

Por outro lado, o trabalho “que libertou o homem da animalidade inicial” (BATAILLE, 1984, p. 15) atribui ganhos a humanidade: moldar a matéria para transformá-la em utensílio, em função do uso em determinada atividade, como por exemplo, caçar, pescar, aquecer; esse trabalho nos diferencia pela capacidade humana de suplantar as limitações físicas e constitutivas da espécie. Nesse sentido, qual seria vantagem que o ser humano conquistou ao pintar imagens nas cavernas?

O erotismo batalliano coloca-nos o paradoxo da produção da inutilidade, do dispêndio, do consumo de força e energia para a realização de atividades cujo objetivo é unicamente a satisfação e o prazer: “O homem na sua essência é o animal

que trabalha, mas também soube transformar esse trabalho em recreio” (BATAILLE, 1984, p. 17). É pela lógica do recreio que Bataille interpreta a cena enigmática do fundo do poço:

Deixo isto bem-marcado a propósito da arte (do nascimento da arte): o recreio humano, verdadeiramente humano, primeiro foi um trabalho, um trabalho que se fez recreio. Afinal que sentido têm aquelas pinturas maravilhosas que enfeitam desordenadamente cavernas de acesso difícil? Eram santuários sombrios que os archotes mal iluminavam; é bem verdade que essas pinturas deviam executar magicamente a morte da caça que representavam. Apesar disso, esquecidas milhares de anos, a sua beleza animal e fascinante conserva um sentido primeiro: o da sedução e da paixão, do maravilhoso recreio, do recreio que corta a respiração e subentende o desejo do sucesso.

Essencialmente, este domínio de cavernas-santuários também será o do recreio. Dado o valor mágico das pinturas, talvez mesmo da beleza da figuração, nas cavernas é para a caça o principal lugar: eram de eficácia tanto maior quanto mais belas fossem. Na atmosfera carregada das cavernas a sedução, a profunda sedução do recreio levava porém a melhor, e neste sentido é que temos de interpretar a associação das figuras animais da caça com as eróticas figuras humanas. (BATAILLE, 1984, p. 17-18)

O erotismo associa-se ao diabólico porque sai da lógica do benefício e da produção utilitária; o curso regular da vida e da morte é subvertido e torna-se risível, como na trágica cena do homem morto no poço de *Lascaux*, com sua intrigante e patética ereção. O riso, como as lágrimas são dispêndios que irrompem no curso habitual das coisas, inexplicavelmente. A morte e a pequena morte evocam espasmos de dor ou prazer, os corpos em êxtase contorcem-se, riem ou choram; extravasa-se a contenção humana. O riso diabolicamente trágico do erotismo caçoa dos aspectos que nos diferenciam da animalidade e nos fazem humanos; diante de nós, faz surgir a monstruosa questão: trabalhamos, gozamos e morremos para quê?

Havia perguntado se o crescente interesse pelos monstros, como argumenta Gil, nos fez perder os contornos de nossa humanidade. A própria humanidade se fez sob contornos evanescentes; desde a primeira hora, habita no interior da humanidade a dúvida e o enigma do que somos e fazemos. O erotismo e a monstruosidade nos inquietam, por nos confrontar com o enigmático e o indecifrável que nos constitui. É esse enigma indecifrável que somos convidados a encarar no fundo do abismo.

Os antigos, que faziam suas pinturas nas partes escuras das cavernas, no mais profundo delas, iam lá para pintar, talvez para realizar rituais xamânicos – não sabemos se para outras coisas mais. Sabemos que antigos não habitavam estes locais, não ocupavam como refúgio do frio glacial, ou abrigo dos predadores. O interior, escuro e fundo das cavernas não fazia parte do cotidiano dos homens e mulheres do paleolítico. Seriam locais especiais, sagrados? Ir até lá era algo partilhado por poucos? As pinturas deveriam ser vistas por todos, ou por determinados indivíduos do grupo? Não sabemos. Elas revelavam algo que para nós mantem-se velado.

Tantas perguntas e inquietações que surgem desta longínqua e obscura passagem humana nos fazem imaginar, fabular e tentar dar algum sentido. Como diante de um livro escrito em uma língua desconhecida, tateamos sentidos tentando decifrar algo para traduzi-lo. Bataille quis com o enigma do poço de Lascaux – como dito por Haroldo de Campos (CAMPOS, 2015, p. 121) sobre sua transcrição do poema de Mallarmé – “não a decifrar mas a recifrar” o sentido do enigma, que fica cada vez mais encoberto à medida que se tenta desvendá-lo:

“O enigma do poço” talvez seja um dos mais densos, e ao mesmo tempo o mais trágico, que a nossa espécie levanta a si própria. E o passado muito longínquo de onde chega faz reparar no fato de ele se propor em termos cuja obscuridade excessiva é desde logo surpreendente. Escuridão impenetrável que acaba em elementar virtude de um enigma. Admitindo este princípio paradoxal, este enigma do poço (resposta tão estranha, tão perfeita, ao enigma fundamental) por ser o mais longínquo, o que a humanidade longínqua propõe à humanidade presente, por ser o mais obscuro em si mesmo, também poderia ser o mais carregado de sentido. (BATAILLE, 1984, p. 21)

Bataille não pôde conhecer a vênus da caverna de *Chauvet*<sup>32</sup>; uma figura desconcertante, pintada em uma estalactite de calcário suspensa a um metro do chão, na parte mais funda da caverna, que ficou conhecida como a câmara dos leões. Essa figura nos incute um outro enigma sobre a infância do erotismo; tal qual o enigma do poço, nos propõe olhar a humanidade presente, desde aquela “escuridão impenetrável” carregada de sentido oculto. Nela vemos a relação entre a humanidade e a animalidade, como uma espécie de erotismo monstruoso. A imagem dessa vênus é composta por um triângulo púbico central: a pélvis e as

---

<sup>32</sup> Bataille faleceu em 1962, muito antes de Jean-Marie Chauvet descobrir a caverna em 1994, que foi batizada com o seu nome.

pernas de uma mulher; no entanto, a parte inferior de mulher se confunde ou é sobreposta com as pernas de um bisonte e um leão, os quais compõem a parte superior da imagem.



Fig. 16 À direita do afresco dos Leões, uma estalactite de calcário decorada com a pélvis e as pernas de uma mulher desenhadas em preto. Foto: Carole Fritz

Esta figura inquieta por uma série características: a começar pela escolha da formação rochosa suspensa como suporte para a pintura. O formato cônico da rocha remete a uma estrutura fálica, mas também clitórica, uma saliência que surge da própria caverna; ela se apresenta como um corpo posicionado diante duma parede, onde foi pintada a cena da caçada de um bando de bisões por ferozes leões. Há ainda, por conta da tridimensionalidade do suporte, uma visão lateral da pintura, que remete ou a uma figura antropozoomórfica, metade mulher, metade bisão, ou a uma espécie de cópula entre animal e mulher.

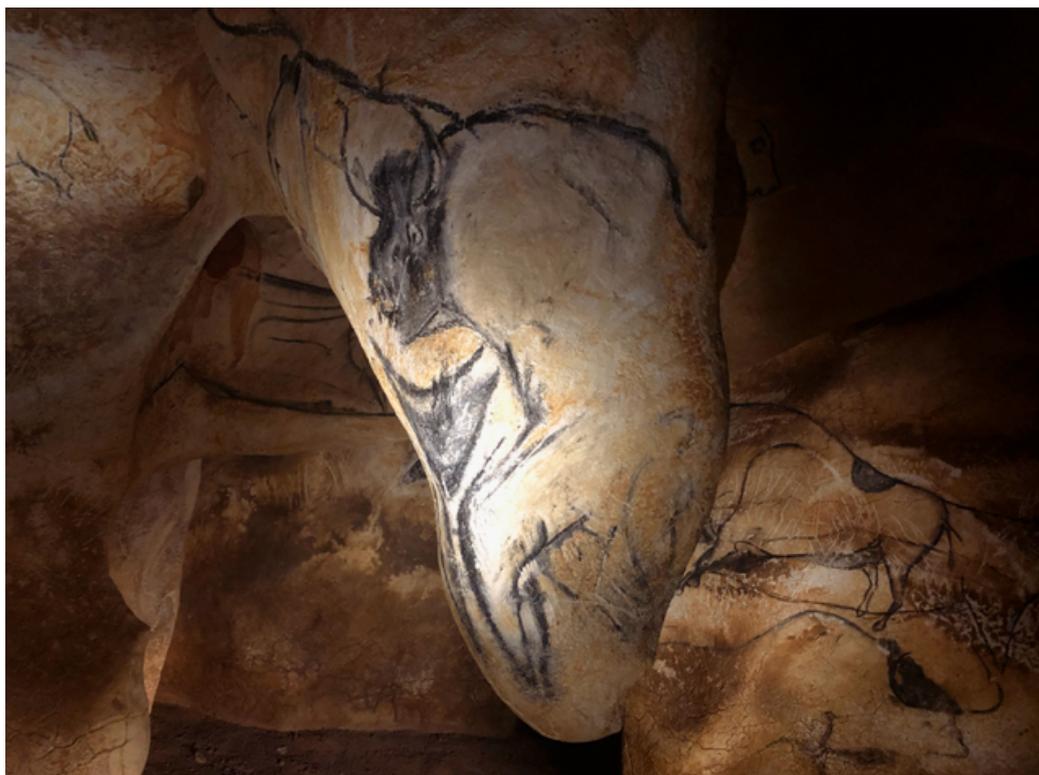


Fig. 17 Visão lateral da estalactite.

A cena da caçada tem uma importância para a composição desta figura; se pensarmos que há na câmara uma unidade composicional, isto é, uma história sendo contada, a caçada de bisões por leões, haveria um sentido para figura estar posicionada como um espectador da cena? A arqueóloga Carole Fritz sugere que provavelmente os humanos devotassem deferência e temor aos leões, por serem notáveis predadores, e que, portanto, talvez “tenham inspirado um certo fascínio nos artistas caçadores, que se representavam simbolicamente sob a forma de grandes felinos. No entanto, toda a cena não se limita à caça, ou a uma morte iminente” (FRITZ, 2013, p. 316).

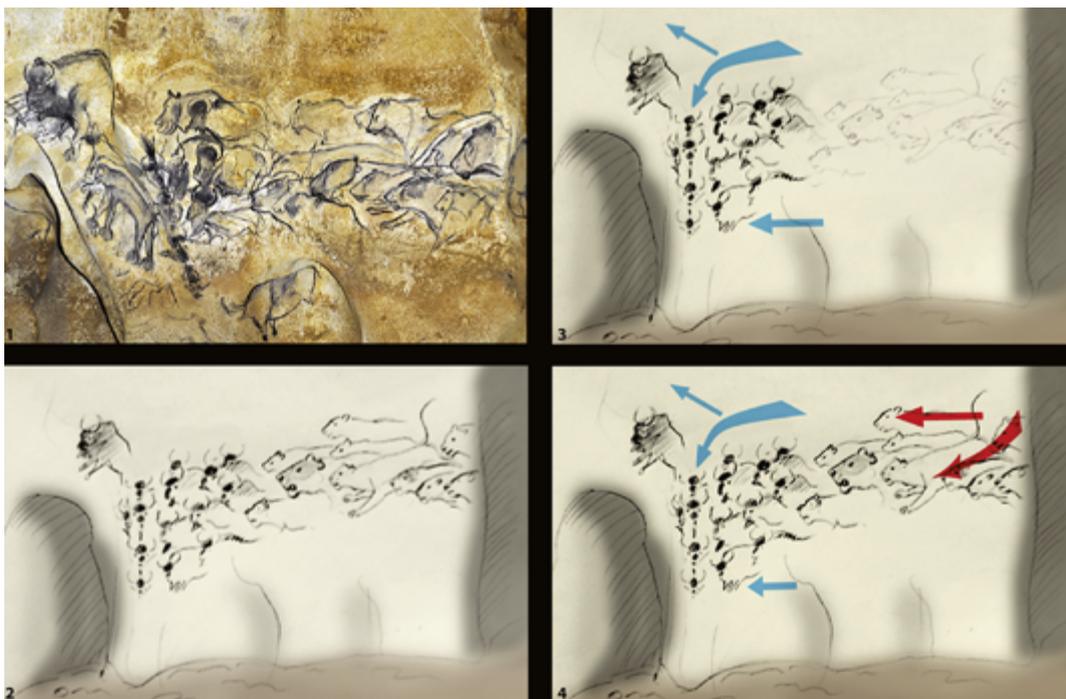


Fig. 18 - 1: Os leões saltam em perseguição dos bisontes; 2: Esboço da posição dos predadores e das presas; 3: Entre os bisontes que fogem para a esquerda, quatro deles são vistos de frente, como se estivessem a virar-se para o observador; 4: Os leões saltam para a cena, com o olhar fixo na sua presa. Desenhos: C. Fritz e G. Tosello.

Estará esta figura composta, corpo feminino associado aos protagonistas da cena, assistindo aos homens caçadores, simbolicamente representados “sob a forma de grandes felinos”? Não é uma figura masculina que está pintada na rocha pendente, nem ao menos uma figura masculina antropozoomórfica. Portanto, suponho que a deferência aos grandes predadores não se manifeste pela posição de espectador da ação da caçada. Ao contrário, é uma imagem feminina, um triângulo púbico, em que vemos a parte frontal de uma vulva, que ocupa esta posição. Talvez, a admiração e temor pelos leões se manifeste não pela posição passiva de observação, mas pelo convívio entre as duas posições ativas de presa e predador. A vulva está entre o leão e o bisão, no meio do caçador e da caça, diante de uma cena de vida e morte. Talvez esta posição frontal da figura, diante da cena, não seja a de espectador, mas de outra que exerce uma mediação entre dois extremos.

O humano diferencia-se do animal por saber que irá morrer, mas também por saber o que é que matar. A diabólica angústia da eminência da morte, devém da dupla consciência de saber ser ao mesmo tempo presa e predador. A figura da vênus pendente compõe com o animal que mata e o animal que se mata.

As figuras femininas datadas do paleolítico, convencionalmente chamadas de vênus, como as estatuetas de *Hohle Fels*, a de *Willendorf* – para citar a mais antiga e a mais conhecida –, comumente são lidas como simbologias do feminino ligadas à fertilidade, ou como objetos de cunho pornográfico destinados ao desejo masculino. Já a vênus de *Chauvet* geralmente é lida associada ao simbolismo uterino da própria função genital da caverna, o interior da terra. Nunca saberemos o sentido dessas figuras para aqueles seres humanos do paleolítico. Imaginamos, fabulamos, especulamos, mas de fato, nunca saberemos. É a inutilidade do enigma que é ao mesmo tempo essencial e latente para nós: e que “mantem-se velado na medida em que o espírito humano se oculta” (BATAILLE, 1984, p.21).



Fig. 19 À esquerda, estatueta da vênus de Hohle Fels, datada entre 35.000–40.000 anos, dimensão de 6cm. À direita, vênus de Willendorf, datada entre 22 000 ou 24 000 anos, dimensão 11cm.

Na cena da ereção do homem morto em *Lascaux*, a morte e a pequena morte são evidentes; já a figura vulva/bisão/leão diante da cena da matança, nos desafia a ir além da nossa humanidade. Talvez possamos fabular hoje, que esta figura possa nos provocar dúvidas quanto às categorias binárias opostas por nós estabelecidas: humano-animal, vida-morte, feminino-masculino – dúvidas nascidas menos de um mistério intelectual que da visita a uma “zona de indiscernibilidade”, para usar a expressão de Deleuze e Guattari<sup>33</sup> – um habitar provisório do hífen que

<sup>33</sup> Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível... Gilles Deleuze & Félix Guattari.  
<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/01/03/1730-devir-intenso-devir-animal-devir-imperceptivel-gilles-deleuze-felix-guattari/>

pulsa em cada caso. Há uma erótica monstruosa presente nessa triangulação sexo/vida/morte que nos desorganiza.

Se o acontecimento erótico-poético que vivemos diante das figuras na parede ancestral de uma caverna não pacífica nem resolve qualquer mistério – se o que faz é, ao contrário, engendrar um estado duvidoso e desordenado –, pode, no entanto, mudar algo no “quociente das nossas expectativas”, para ficar ainda uma vez com Anne Carson (2023, p. 88).

O erotismo é próprio do humano, ele nos diferencia da animalidade, como sustenta Bataille, mas o erotismo monstruoso da vênus de *Chauvet* parece dar ao espectador contemporâneo aquilo de que Tunga falava: o testemunho de um tempo imaginado no tempo vivido – imiscui-se no tempo vivido um tempo imaginado que subverte sensivelmente as fronteiras habitadas entre humano e animal, predador e presa. As fronteiras de fato não parecem ser tão definidas nessa figura composta, ao mesmo tempo bi e tri-dimensional. Assim como não são definidos os contornos que separam a figura humana das figuras animais.

Para a pergunta que Bataille coloca, sobre qual o sentido de um aspecto humano que a palavra erotismo designa, a imagem da vulva/bisão/leão não aponta para nenhuma resposta evidente; ao contrário, lança mais questões e dúvidas sobre os sentidos das palavras “erotismo” e “humano”. O enigma desta imagem, no mundo hoje, insinua uma miríade de indefinições que habita o abismo oculto do espírito humano. Diante das incertezas, e tomando emprestada a questão cartesiana de *Catatau*, sob o signo de Occam, nos limitamos, provisoriamente: “aceita esta receita como sua legítima resposta?” (CAT. p.168).

\*

Em vão, faço uma momentânea suspensão; aos poucos, a cena iluminada do poema de Elisabeth Bishop – em que uma violência erótica irrompe o curso habitual das coisas do coração – emaranha em nós um doce-amargo afago:

### **A Erva**

Sonhei que, morta, eu meditava  
dentro da cova, ou numa cama  
(algum espaço frio e estreito).  
No frio coração, se congelara

a ideia final, imensa e clara,  
vazia e dura como eu;  
e assim ficamos, imóveis,  
um ano, um minuto, uma hora.  
De súbito, algo mexeu-se,  
abalando-me os sentidos,  
qual explosão, e abrandou-se  
num toque tímido e insistente  
no coração, a despertar-me  
de um sono desesperado.  
Olhei. Do coração brotara  
uma ervinha, e sua cabeça  
roçava tenra em meu peito.  
(Tudo isso era no escuro.)  
Cresceu um pouco, uma grama;  
surgiu uma folha torcida,  
depois outra, tremulando,  
duas bandeiras de um semáforo.  
O caule engrossou. As raízes  
se abriam, nervosas; a cabeça  
girava misteriosamente,  
pois sol nem lua a atraíam.  
O coração, com as raízes,  
começou a mudar (não bater);  
partiu-se ao meio, então,  
e dele veio um jorro d'água.  
Dois rios desceram, um à esquerda,  
um à direita, dois cursos  
de água rápida e translúcida,  
(formando cascatas nas costelas)  
lisa como vidro, fluindo  
por entre os grãos de terra negra.  
A erva foi quase arrastada;  
agarrou-se com as folhas, erguendo-as,  
orladas de gotas gordas.  
Caíram-me pingos no rosto,  
nos olhos, e vi então  
(ou julguei ver, naquele breu)  
que em cada gota brilhava  
uma cena iluminada;  
a água que a erva desviava  
era um fluxo de imagens velozes.  
(Como rio que levasse as cenas  
todas nele já refletidas  
encerradas n'água, não flutuando  
nas superfícies efêmeras.)  
Perguntei à erva: “Que fazes  
neste coração partido?”  
Ela ergueu a cabeça molhada  
(com meus próprios pensamentos?)  
e disse: “Cresço, para partir  
teu coração outra vez.”

(Elisabeth Bishop, tradução Paulo Henriques Brito, 2019, p. 126)

### Parte 3

## O INFLUXO DE EROS DESPERTA ERUPÇÕES VULCÂNICAS

*Os vulcões são na Sicília  
E na América do Sul.  
Diz-mo a minha geografia –  
vulcões mais perto daqui,  
Encostas de Lava que eu  
Queira inclinar-me a subir –  
Cratera que eu possa ver –  
Há um Vesúvio cá em casa.*

Emily Dickinson  
(tradução de Jorge de Sena)

*[...] Era por essas horas  
que Gerião gostava de planejar  
sua autobiografia, naquele estado turvo  
entre desperto e dormindo quando há abertas na alma  
válvulas de entrada em demasia.  
Como a crosta terrestre da Terra  
que é proporcionalmente dez vezes menos espessa que uma  
casca de ovo, a pele da alma  
é um milagre de pressões mútuas.*

Anne Carson

*Flectere si nequeo superos, acheronta movebo*<sup>34</sup>

Virgílio

---

<sup>34</sup> “Se não posso mover os céus, moverei os subterrâneos”. Livro VII, verso 312, *Eneida* de Virgílio. Minha tradução.

Por sob a terra onde vivemos, habita matéria incandescente. No mais profundo há um duplo núcleo, um líquido e outro sólido. Este último gira, como gira a terra, em rotação diferente talvez, contrária ou em outro ritmo. Sob os nossos pés um mar vermelho abrasa minério. A terra dança sobre o magma. Onde há fissura na crosta terrestre, jorra lava, explodem correntezas piroclásticas. A terra secreta segredos íntimos pelas bocas dos vulcões: matéria interior que a crosta não pode conter. Nos equilibramos sobre placas moventes que abrem caminho para esse vômito nuclear.

\*

Na Indonésia, mais precisamente na ilha de Sumbawa, localizada a mais de 2.000 km de distância do continente, houve uma das mais violentas e devastadoras erupções vulcânicas dos últimos séculos. Foi em abril do ano de 1815. Durante vários dias de atividade intensa, o monte Tambora explodiu, expelindo uma nuvem de gases e rochas superaquecidos que alcançou cerca de 40 Km de altura. O estrondo da explosão foi ouvido num raio de 500 Km. Estima-se que aproximadamente 70 mil pessoas morreram, em decorrência direta dos efeitos da erupção. A atmosfera terrestre foi invadida pelos despojos lançados. Em pouco tempo, o dia fez-se noite. Um véu cobriu o céu do hemisfério norte. Anomalias climáticas foram sentidas desde a Europa ao norte do continente americano. Inverno rigoroso, verão gelado, dias curtos, secas, temporais. A população enfrentou severa escassez de alimentos, surtos de cólera e outras agruras. Na época, não se sabia que os eventos estavam relacionados com a erupção do Monte Tambora. Foi somente no século XX que se fez a conexão dos dois ocorridos. Mais recentemente, um pesquisador inglês lançou a hipótese de que os eventos climáticos adversos provocados pela erupção do Tambora, contribuiu para que Napoleão perdesse a batalha de Waterloo em junho de 1815.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Em suas pesquisas, o professor Matthew Genge, do Imperial College London, analisou a formação de nuvens decorrentes de correntes elétricas causadas por erupções vulcânicas. Essas formações provocaram fortes chuvas em toda a Europa no período do Tambora, coincidindo com a batalha de Waterloo, ocorrida em junho de 1815.

<https://www.imperial.ac.uk/news/187828/napoleons-defeat-waterloo-caused-part-indonesian/>

Um ano após a erupção do Tambora, a Europa ainda sentia os efeitos climáticos. 1816 ficou conhecido como o ano sem verão, e também o ano da pobreza. Foi nesse clima frio e lúgubre que um excêntrico grupo viajou para as montanhas suíças, hospedando-se às margens do lago de Genebra: os amigos e poetas Lord Byron, John William Polidori, Percy Shelley, Mary Shelley e sua irmã Claire Clairmont. Para se entreterem na tediosa estada daquele verão chuvoso e soturno, eles propuseram que cada um escrevesse uma história de terror. Dessa empreitada nasceu o romance *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. A jovem Shelley, em meio aos dois “grandes” poetas, Byron e Percy, a princípio teve dificuldades em encontrar o mote para sua história. Foi em um sonho, após um dia de intensos debates acerca do galvanismo, o projeto de reanimar ou dar vida à matéria morta, que veio o *insight* que animou a criação do conto, que viria a se tornar o romance. Ela relata, no prefácio da terceira edição britânica do livro, que em sonho viu o seguinte:

Vi – com os olhos fechados, mas visão mental aguçada – vi o pálido cultor de artes profanas ajoelhado junto à coisa que criara. Vi o horripilante fantasma de um homem estirado que, em seguida, por força de um poderoso motor, mostrava sinais de vida e movimento desajeitado, a meio caminho de viver [...] ele (o cultor) adormece; mas é acordado; abre os olhos; eis que a coisa horrenda, ao lado da cama, puxa as cortinas e o examina com seus olhos amarelos e úmidos, mas curiosos. (SHELLEY, 2015, p.70)

A erupção de um vulcão numa ilha do sudeste asiático provocou desde uma forte crise humanitária e econômica no hemisfério norte, à derrota de um imperador, dando cabo a era das sangrentas batalhas napoleônicas, e ao surgimento de uma criatura que desde então povoa nosso imaginário acerca da monstruosidade.

\*

No século XX, na década de 70, em plena efervescência das lutas feministas, algumas autoras radicais lésbicas utilizaram a criatura de Frankenstein para monstificar a transexualidade feminina. Mary Daly inaugurou essa relação em seu livro *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* (1978).<sup>36</sup> No capítulo

---

<sup>36</sup> Lino Alves Arruda em sua tese, *Monstrans: figurações (in)humanas na autorrepresentação travesti/trans\* sudaca*, apresenta de modo bem embasado a gênese dos discursos contra a transexualidade feminina, perpetrados por autoras feministas radicais, antecessoras e sucessoras de Daly.

intitulado “Boundary Violation and the Frankenstein Phenomenon”, Daly critica o que toma como uma espécie de necrofilia científica na criação de corpos femininos via aparatos médicos, análoga àquela operada por Victor Frankenstein para criar a sua criatura. Outro ponto da condenação da transexualidade, para Daly, é o sequestro pelo patriarcado da especificidade das mulheres como seres que gestam e concebem vidas. Para ela, a artificialidade da geração do monstro de Frankenstein serve como metáfora para esse tipo de maternidade tecnológica que gesta corpos trans. Segundo ela, o desejo de Victor de criar vida é uma espécie de inveja do útero; ele se converteria em uma “mãe-macho”, sua criatura sugeriria de uma abominável maternidade masculina:

Transexualismo é um exemplo da paternidade cirúrgica masculina que invade e substitui o mundo feminino. A engenharia genética dos mães-macho [*malemother*] é uma tentativa de “criar” sem mulheres. A manufatura de úteros artificiais, de ciborgues que serão parte carne e parte robô, de clones, todos projetados por homens, são manifestações da violação falocrática de fronteiras. (DALY, 1978, p.50)<sup>37</sup>

Essa gestão dos corpos e da vida, via artificialidade tecnológica, perturba a certeza da natureza humana. Daly reforça a ideia de que a monstrosidade nos desorganiza porque coloca em xeque essas certezas; é pelo viés da condenação que ela aborda os limites que nos tornam humanos, ou seja, seu discurso endossa a tese de que haveria uma essência humana, como haveria uma essência da mulher.

As radicais olham para a transexualidade como uma forma artificiosa, antinatural, monstruosa, como algo que contribui para a perpetuação do falocentrismo. Nessa crítica subjaz uma discussão enviesada do binômio natureza/cultura, e nela, a monstrosidade deixa de ser uma aberração da natureza, como nos nascimentos teratológicos, e passa a ser uma violação da natureza pelo saber científico, via artifício cultural constituído pelas tecnologias, aparatos médicos etc. A monstrosidade reside na ação de criar vida de modo artificial. E essas vidas criadas, como a criatura de Frankenstein e as pessoas trans, são seres destituídos de inteligibilidade, pois não possuem vínculos com outros seres da mesma espécie, não há possibilidade de hereditariedade, não há possibilidade de identificação com outro da mesma “raça”, eles são únicos, solitários e monstruosos.

---

<sup>37</sup> Tradução de Lino Alves Arruda (2020), p. 90.

\*

A personagem Cobra, do romance homônimo de Severo Sarduy, é uma diva travesti que trabalha no Teatro Lírico de Bonecas, gerido pela Senhora, dona e mentora daquele “espaço *decroché*, aquela heterotopia – casa de pensão, teatro ritual e/ou fábrica de bonecas, puteiro lírico” (SARDUY, 1975, p. 8). Cobra deseja operar sua conversão, e vai em busca de um alterador, junto à Senhora. Na travessia da busca, a Senhora trava uma conversa com o padre teólogo Illescas, que ao saber do intento da diva, argumenta:

– Que desatino, minhas filhas! e: de que mentes rústicas e desbaratadas herdais tão lamentável invenção? [...] E, uma vez convertida em seu contrário e enterradas devidamente (como se ordena a igreja que se faça com os dedos e até com as falanges soltas) as sobrantes partes pudentes, no Dia do Juízo, com que cara e natureza aparecerá a destinada ante o Criador e como a reconhecerá este sem os atributos que a sabendas lhe deu, remodelada, refeita, e como um circunciso terminada a mão? (SARDUY, 1975, p. 48)

Também no argumento do padre, a perda da identidade original, natural é motivo de condenação. Nem mesmo Deus – ou muito menos Ele – poderia reconhecer um ser que, modelado pelas mãos do homem, é destituído de seus atributos biológicos. Pecado e monstruosidade são correlatos. Ambos transgridem a ordenação moral e natural. O Criador (Deus) é soberano; suas criaturas devem ser imutáveis: uma vez criadas, estão acabadas e prontas.

A Senhora retruca o argumento do padre, destilando a seguinte teoria, que dá a entrever o paradoxo do binômio natureza/cultura e como ele está encravado na moral e crença da igreja:

– Me espanta que você pense assim – replicou a Teórica –, o corpo, antes de atingir o seu estado perdurável – e contemplou, com vistosa compaixão, uma caveira e um relógio de areia disposto sobre um fascículo fechado, num ângulo da mesa do pároco – é um livro em que aparece escrito o ditame divino; por que, em um caso como o aqui presente, em que claramente no **Escrito sobre um corpo** escapou um embora nímio embaraçoso erro, não emendar o desacerto e dar cabo da vergôntea errada, como entre as crianças, quando punge, cauteriza-se um dedinho marginal ou uma moleja? E se foi precisamente a este vilarejo – continuou a Ínclita – onde trago à colação, reverendo, este a seus olhos herético remédio, foi porque sei estar entre peritos dissecadores e que tanta destreza, considero, em muito se aplica às

excrescências, que assim batizaria eu estas inconsequentes dádivas da natureza, e malformação dos vivos. (SARDUY, 1975, p. 49)

Qual a diferença entre a conversão de Cobra e a conversão operada aos povos originários pela catequese missionária do período colonial? Qual natureza estaria sendo profanada? Esse talvez seja um caso que o *Escrito sobre o corpo*, livro de ensaios autorreferenciado de Sarduy, tenha deixado passar.

Nesse livro, o autor cubano faz uma analogia entre a escritura e o travestimento, a partir do romance *El lugar sin limites* de José Donoso. As inversões que a personagem de Donoso opera na dimensão sexual (Manuela é uma travesti, que confunde e seduz por flutuar entre o masculino e o feminino), são também operadas no próprio corpo do texto: “o lugar sem limites é esse espaço de conversões, de transformações e disfarces: o espaço da linguagem” (SARDUY, 1979, p. 48). O movimento dos contrários, a inversão dos opostos, as reviravoltas que corpo e linguagem (linguagem do corpo, corpo da linguagem) podem fazer, são piruetas de dança em vazio no espaço – que moralismos totalitários e fixadores tentam paralisar. Sarduy refuta a insistência realística do papel informativo do texto, como se esse aflorasse para superfície o que está no fundo, por trás da aparência da realidade –; é o princípio mesmo da simulação, do falso, do disfarce, da máscara que mascara a máscara, que a linguagem e o corpo realizam. Nada é definitivo ou imutável, nada está fixado em um lado que não possa ser revirado para o outro lado.

A erupção vulcânica, em uma escritura e em um corpo, não se acomoda na simples inteligibilidade, mas dança nos espaços, nos vãos, nas frestas; essa erupção acontece de ambos os lados: para fora e para dentro. Como nas lágrimas e no riso do Eros batalliano, que se assemelham – evocados pela embriaguez do gozo; assim como o erotismo e a morte estão atreladas pela violência de uma ultrapassagem dos limites:

Pela violência da ultrapassagem, e na desordem dos meus risos e dos meus soluços, no excesso dos transportes que me quebram, apreendo a semelhança entre o horror e uma volúpia que me excede, a dor final e uma alegria insuportável! (BATAILLE, 1984, p. 5)

O erotismo que aflora nos trânsitos transexual e escritural libera uma força aniquiladora da inteligibilidade dos gêneros. Tal como a monstruosidade, essa força tem o poder demoníaco do inacabamento, do nunca cessar de verter lavas

incandescentes que aniquilam e devastam as certezas definitivas. Essa devastação, no entanto, prepara um solo fértil para um futuro plantio – não de certezas, mas de inventividades.

A poética neobarroca (ou transbarroca) de Sarduy evoca esse objeto magnético, monstruosamente erótico, que é a escritura como lugar de encontro de forças contrárias que se chocam, atritam e gozam. Uma erótica da fartura, da abundância e do desperdício; barroquíssimo eixo sem centro – ao redor do qual se faz um giro, “corta para todos os lados” – que é um ponto de partida partido. Nessa espécie de movimento espiralar, o travestimento como metáfora se oferece: para o hibridismo de gênero textual; para a escritura como disfarce e aparência de um exterior/interior – que “se recobra/ se enrosca/ (a boca obra)” (SARDUY, 1975, p. 66),– ou seja, a “metáfora como um signo sem fundo” (SARDUY, 1979, p.49); e se oferece para a escritura como escamoteamento e ocultamento – porque não há o que ser re-velado:

Esses planos de intersexualidade são análogos aos planos de intertextualidade que constituem o objeto literário. Planos que dialogam num mesmo exterior, que se respondem e completam, que se exaltam e definem um ao outro: essa interação de texturas linguísticas, de discursos, essa dança, essa paródia é a escritura. (SARDUY, 1979, p.49)

\*

Essa interação de texturas, essa dança, antes mesmo de *Cobra* de Sarduy e um pouco depois de *El lugar sin limites* de Donoso, Haroldo de Campos tematizou explicitamente no fragmento 43 de suas *Galáxias*. Sob o impacto de uma notícia de jornal que lerá em viagem à Itália, veio o *insight*:

Haroldo sacou imediatamente um bloquinho e pôs-se a escrever. Lia alto e me comunicava suas ideias: “o texto como vazio! O texto como travesti! O texto como falsa identidade genérica! Os críticos correndo atrás do texto para sequestrá-lo!”. Foi assim que vi surgir uma das mais belas páginas das futuras *Galáxias* [...] (PERRONE-MOISÉS, 2010, p. 58)

A notícia reportava a cena de dois policiais abordando uma travesti. Em um primeiro momento, os *carabinieri* no interior da viatura avistam, em uma via escura, a bela dona; uma loira platinada, alta, vestida de minissaia curtíssima e salto alto. Há um fascínio nessa visão. Porém, ao perceber a aproximação dos

*carabinieri*, ela sai correndo velozmente. Motivo de suspeita dos dois que passam a persegui-la. Há uma torção de tornozelo, uma queda e a peruca loura caída numa poça de lama. É revelada a identidade da bela dona: uma travesti. Apreendida, a pessoa e os apetrechos, é acusada de falsa identidade.

No fragmento de *Galáxias*, Campos usa trechos dessa notícia, em italiano, e um ensaio sobre a teoria do texto, em português. Nessa colagem bilíngue da página, ambos os textos e línguas dialogam, mas também, possuem autonomia, separadamente. Uma língua se enrosca na outra, um texto se enrosca no outro; há uma hibridização de gêneros que Campos centra na figura da travesti como a personificação do próprio texto.

[...] la figura dela donna che sostava in una zona più scura di via campo appariva dotata di un certo fascino sim um certo fascino explica a teoria do texto quando ele recusa todas as outras explicações o ponto de vista do autor o dialogismo das personagens a mediação do narrador quando ele texto altezza sul metro e settanta capelli biondo-platino minigonnadini scarpette con altissimi tacchi a spillo é finalmente apenas texto texto que se textura sem pretexto pretextuais [...]  
(CAMPOS, 2004, 43)

O “texto em trabalhos de texto”, “texto sem conteúdo fixo” (43), que não quer ser mais que texto, ou menos que texto, que não ilustra nada além do seu fazer, impermanente enquanto abertura para leituras; esse texto é texto/travesti vazio, enquanto “falsa identidade genérica!”. E uma vez descoberto o embuste do texto/travesti, como existência híbrida, ambígua, ele é perseguido pelos indignados policiais/críticos.

Toda *Galáxia* de Haroldo de Campos é experimentação neobarroca de hibridação e artificialidade da linguagem. Mas, especificamente esse fragmento, com essa analogia texto/travesti, é digno de uma crítica relevante de Amara Moura (2021, p. 19). Ela nota que Campos usa a travesti como metáfora do texto, pontuando, porém, que o inverso, colocar o texto como metáfora da travesti, é um desafio outro, que Campos não alcança. Moura reconhece um certo ponto de vista ciscentrado, na medida que a travesti é exotizada por uma lógica cisgênera que

se vê em si própria a justa medida dos gêneros, sem peças faltando ou sobrando, e que se estabelece como régua para avaliar o sucesso ou insucesso de outras formas de existir (MOIRA, 2021, p. 19)

A violência policial da notícia, a partir da qual Campos compõe sua página, tem uma dimensão muito mais devastadora do que a analogia do texto/travesti perseguido pela crítica. É uma violência física e subjetiva de que o artifício de Campos não dá conta.

Essos critiques perseguidoros, ainda que de fato existam, jamais teriam poder ou autoridade para acuar um texto de Haroldo, pelo menos não da maneira como um Guido Fonseca<sup>38</sup> faria com travestis. (MOIRA, 2021, p. 24)

Moira vaticina o dia em que a travesti/texto irá impor respeito como um *Galáxias*. E conclui que a página de Haroldo anuncia a potência do terremoto que a existência travesti provoca, mesmo que ele possa não ter tido consciência disso (MOIRA, 2021, p. 25).

\*

O padre Illescas rebate o herético remédio proposto pela senhora:

O remédio a que alude seu discurso, Senhora, mais semelhança tem com Leng T'che, a tortura chinesa dos cem pedaços e com desmandos medievais de animais mixtos, enxertos em orastes e corpos trucidados, que com as benignas lições de anatomia post mortem que aqui, aprovadas pela Sagrada Congregação dos Ritos e com licença eclesiástica, se ditaram. (SARDUY, 1975, p. 49-50)

Sarduy foi leitor de Bataille e provavelmente deve ter se referido ao suplício chinês influenciado pelas impressões que o francês descreve, em seu livro *As lágrimas de Eros*, diante de fotografias que obteve, feitas em 1905, em uma das últimas sessões de tortura realizadas, antes de serem proibidas. Bataille retorna mais uma vez ao elo entre erotismo e o êxtase religioso, em seu sentido de ultrapassagem e ligação entre um estado de voluptuosidade e de elevação religiosa no binômio prazer/dor.

---

<sup>38</sup> Guido Fonseca foi um delegado de polícia que atuava na região central da cidade de São Paulo, em pela ditadura militar. Ele realizou perseguição e prisões de centenas de travestis, acusadas de vadiagem, prostituição, tráfico.



Fig. 20. Estas fotografias foram publicadas, em parte, por Dumas e Carpeaux. Carpeaux afirma ter testemunhado o suplício em 10 de abril de 1905. Em 25 de março de 1905, “Cheng Pao” (durante o reinado de Koang-Son) publicou o seguinte decreto imperial: “Os príncipes mongóis pedem que o chamado Fu-Tchu Li, culpado do assassinato do príncipe Ao-Han-Ovan, seja queimado vivo, porém, o imperador considera que este suplício é demasiadamente cruel, e condena a Fu-Tchu-Li a morte lenta por Leng-Tché (desmembramento em pedaços). Respeito à lei!”. Este suplício data da dinastia Manchú (1644- 1911).<sup>39</sup> (BATAILLE, 2007, p.249) – (BATAILLE, George. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 2007)

É bem certo, acrescento eu, que um inegável ar de êxtase soma alguma angústia à imagem fotográfica, e está em parte, pelo menos, ligado ao ópio. Desde 1925 tenho uma dessas fotografias, oferecida pelo Dr. Borel, um dos primeiros psicanalistas franceses, fotografia que desempenhou um papel decisivo na minha vida. Nunca deixei de sentir-me obcecado por essa imagem da dor ao mesmo tempo extática(?) e intolerável. (BATAILLE, 1984, p. 46)

<sup>39</sup> Cf. Georges Dumas, *Traité de psychologie*, Paris, 1923. Louis Carpeaux, *Pékin quis 'en va*. A Maloine, ed. Paris, 1913.

A radicalidade do erotismo para Bataille atinge o seu paroxismo com essas imagens. Uma erótica da monstruosidade não poderia se furtar de confrontar o horror que elas trazem; entretanto, o ar de êxtase que vemos no supliciado (mesmo que pelo efeito do ópio), imprime um gozo perturbadoramente fascinante. Esses antípodas que Bataille nos faz encarar levam-nos à reflexão incontornável acerca da natureza demoníaca que nos habita; os limites da carne, os impulsos violentos, a crueldade do prazer, a identidade destes contrários que opõem “ao êxtase divino um horror extremo” (BATAILLE, 1984, p. 47).

\*

A pervasividade de Eros é descrita no *corpus* lírico grego, remetendo a seu efeito nos amantes, como uma perturbação de ordem emocional e física. Carson garimpa imagens e verbos usados por alguns autores gregos para falar de Eros:

Os poetas representam eros como uma invasão, uma doença, uma insanidade, como um animal selvagem, um desastre natural. Sua ação é derreter, quebrar, morder, queimar, devorar, desgastar, rodopiar, picar, perfurar, ferir, envenenar, sufocar, arrastar ou moer a pessoa apaixonada até virar pó. Eros usa redes, flechas, fogo, martelos, furacões, febres, luvas de boxe ou mordidas e cabeçadas no ataque. Ninguém consegue lutar contra Eros (CARSON, 2022. p. 210)

Uma vez instalado, Eros promove no apaixonado toda sorte de tortura, ele domina o sujeito, que agora perde qualquer controle sobre si. Mas é inglória a luta contra Eros; por mais que doa, por mais que sejamos consumidas, desejamos sua presença. Esse prazer sabidamente danoso, ainda que evidentemente tenha sua doçura, poderia ser evitado, como sustentam os argumentos de Lísias em defesa do não amante, que recusa ser capturado por Eros, em *Fedro* de Platão. Para Carson, esses argumentos de Lísias são, assim como a letra morta, uma perda da relação com o tempo, uma prisão na repetição – pois a estratégia principal para esquivar-se de Eros é prever a dor do fim, fixando-se num já sabido desfecho, que não se altera, que sempre diz a mesma coisa. Porém, isso é muito chato, é uma experiência asséptica, como um texto que nada tem a dizer ao leitor além do que está escrito: “Imutáveis, as palavras prometem ao leitor, assim como Lísias promete ao rapaz que ama, uma consistência inalterável diante das transformações do tempo” (CARSON, 2023, p. 195). O ser que deseja, quer que o tempo pare no momento do

gozo; e, no entanto, diz, Carson, um dilema erótico se coloca: “o que quem deseja quer do desejo?” Que ele continue, e para isso, o tempo precisa existir com a sua imprevisibilidade; não é possível parar o tempo. E ele, o tempo, se transforma o tempo todo.

\*

A Senhora, ironicamente, termina o diálogo com o padre Illescas, afrontando-o com um exemplo tirado dos primeiros tempos da era cristã, provavelmente, a castração do catequético teólogo Orígenes de Alexandria:

– Cito pois, para encerrar esta saborosa conversa e não ter-vos mais suspenso, um precedente que espero não vos embarace: o de um santo alexandrino a quem, em suas origens, tanto mortificavam os fluxos por luciferinos urticantes de seu pudendo que, em um rasgo extático e como possuído por serafins cirúrgicos, amputou-se de um só golpe o basilisco, entregando-o como pelanca aos cães; assim aligeirado ascendeu em um torvelinho de sentenças gnósticas, ao zimbro supremo do panteão platônico. (SARDUY, 1975, p. 50)

Orígenes supostamente se castrou, transformando-se em eunuco, para aplacar qualquer tentação carnal.<sup>40</sup> A Senhora argumenta que a conversão de Cobra por um alterador é semelhante à castração de Orígenes – exceto pela motivação de ambos. O martírio da carne não seria sentença de heresia<sup>41</sup>, pelo contrário, seria um meio legítimo de ascese aos desígnios do “panteão platônico”, uma libertação da alma: “se vim aqui a estas paragens foi para desatar nós górdios, destecer intrigas e desfazer, da natureza, tantos agravos”, conclui a Senhora (SARDUY, 1975, p. 50).

Até caberia no discurso da Senhora a citação de Mateus 19,10-12:

Disseram-lhe os discípulos: “se assim é a relação do homem com sua mulher, não é bom casar-se”. Então, ele lhes disse: “nem todos aceitam essa palavra, só àqueles que lhe é dada. Existem, então, eunucos que da barriga da mãe nasceram assim; e existem eunucos que foram feitos eunucos pelas mãos dos homens; e existem eunucos que fizeram eunucos a si mesmos pelo Reino dos céus. Aquele que é capaz de aceitar, aceite.

---

<sup>40</sup> Em sua tese, *Eunucos: Fontes, Realidades, Representações E Problemáticas Da Antiguidade Oriental Ao Período Bizantino*, Joanne Barboza Ferreira (Universidade de Lisboa), aborda algumas contradições e interpretações bíblicas acerca da figura do eunuco. Orígenes teria pagado um cirurgião para castrá-lo, convencendo-o que com tal prática “estaria a reprimir quaisquer pensamentos lascivos que ele pudesse desenvolver durante seus ensinamentos. Após sua castração, sua reputação cresceu consideravelmente e o fez subir na hierarquia da Igreja.” (p. 106)

Em um artigo instigante de Fernando Candido da Silva (2012), ele faz uma subversão da metodologia exegética patrística de leitura das escrituras – grosso modo, seguir a “letra” – para ler esse versículo a partir de uma perspectiva *queer*. Dos três tipos de eunucos citados em Mateus, diz Silva, o primeiro, nascido eunuco, poderia ser uma pessoa intersexual; o segundo tipo, eunucos artificiais, feitos para cumprirem um fim específico (prostituição; *castrati*). Orígenes, seria esse último tipo de eunuco, feito por si mesmo pelo Reino dos céus. Talvez, Cobra possa ser uma mescla desses três tipos de eunucos – nascido, feito e se feito. Talvez, sua conversão possa desatar nós do coração de homens que querem parar o tempo – o tempo que está sempre em transformação.

\*

Os que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificulosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil –, que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não veem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não deem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos.

(Antônio Vieira, Sermão do Espírito Santo, § III [1657])

É bastante conhecida a metáfora do mármore e da murta desse sermão de Vieira<sup>42</sup>. Quero me deter na oposição entre a fixidez da forma constituída e a inconstância da natureza, para voltarmos ao binômio cultura/natureza – lembremos que as radicais feministas lésbicas fazem a defesa da natureza dos gêneros, e monstrificam os corpos trans, pois estes são modificados pelos aparatos médicos e tecnológicos.

A metáfora de Vieira é, em parte, o inverso do argumento das feministas radicais: o mármore trabalhado pelas mãos do homem – e sabemos que esculpir é retirar o excesso da matéria – toma uma forma que será imutável; nenhuma ação natural será capaz de alterar essa forma (salvo cair e quebrar, ou ser arrastada pelas águas de uma inundação ou derretida pelas lavas de um vulcão). Essa fixidez é o que garante a plena adesão aos ensinamentos bíblicos e a uma vida correta. Uma vez esculpida, a forma conserva e sustenta a mesma figura, diz Vieira. Já no caso da murta, a forma esculpida é continuamente deformada – um ramo atravessa os olhos, uma orelha é decomposta, uma mão fica com sete dedos, a forma de um homem torna-se uma confusão verde. A ação da natureza invade o desejo pela fixidez das formas “corretas”; é necessário que a escultura de murta seja constantemente refeita, uma vez que a natureza não é fixa, não pode ser definitivamente dominada. O trabalho de Vieira é lutar contra essa natureza, pois só assim “se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos”.

Cometendo-se a heresia de aproximar os argumentos de um padre barroco do século XVII aos das radicais feministas lésbicas estadunidenses do século XX, surgem paradoxos e incongruências interessantes. A defesa da natureza biológica como base para a legibilidade dos gêneros, sugere uma imutabilidade, uma fixidez, uma determinação definitiva; já o uso de tecnologias médicas para “moldar” um corpo ao desejo da “alma”, é rechaçado como uma transgressão dessa natureza. Nessa lógica, a natureza é soberana em seus desígnios; o homem não deve agir sobre ela. Mas uma natureza que não se fixa, que está sempre mudando, que não aceita uma forma eterna sem alteração, tem que ser trabalhada, tem que ser

---

<sup>42</sup> Antecipo que não é meu interesse – e nem me atrevera a isso – entrar nos meandros das discussões acerca da visão jesuítica e a catequese dos povos originários. Viveiros de Castro fez isso com toda a sua competência antropológica. Ver: CASTRO, 1992.

combatida, defende Vieira. A cultura/religião deve se sobrepor à natureza, sob esse ângulo. Mas isso não significa que o jesuíta aprovaria a transexualidade. Assim como as radicais não (necessariamente?) aprovariam o acultramento catequético de um Vieira.

Há uma conveniência na leitura do binômio natureza/cultura, que ora pende para um lado, ora para o outro, de acordo com o argumento que se queria sustentar. Dona Haraway é uma das muitas figuras contemporâneas que põem em xeque esse binômio – ela vê a natureza como cultura, como possibilidade de algo comum – no sentido do comunitário – e como construção. Haraway olha os estudos da natureza como estudos culturais, para assim “metaforizar a natureza mediante um artefactualismo implacável” (HARAWAY, 1999, p. 123). Pois o discurso sobre a natureza é um discurso ficcional, ela afirma. E fomos acostumadas com uma ficção sobre a natureza que conta histórias dos processos de produção e reprodução, que fazem prosperar projetos de violação e dominação, nos quais, o producionismo, o ciscentrismo, o patriarcado e o antropocentrismo eurocêntrico sempre protagonizam com seu insistente desejo de reproduzir – e reduzir – todo mundo à “imagem devastadora do idêntico” (HARAWAY, 1999, p. 123). Para escapar dessas narrativas, Haraway nos instiga a pensar em dois pontos: tirá-las da égide do paradigma racionalista e repensar os atores implicados nas categorias natureza e cultura – pois, se “natureza, cultura, sujeitos e objetos não precedem suas mundificações entretecidas” (HARAWAY, 2023, p. 30), importam as histórias, os discursos, as ficções, é bom que nos convertamos em boas artesãs e inventemos bons relatos.

\*

Vejam os dois relatos: no primeiro, na figura do Golem, o binômio natureza/cultura é sustentado dentro dessas narrativas hegemônicas; no segundo, a professora Susan Stryker assume para si a figura da criatura de Frankenstein como identificação da sua transexualidade, operando um sequestro que justamente subverte essas narrativas.

Na mitologia judaica, a figura do Golem é construída com matéria inorgânica, sobretudo o barro, por aqueles que sabem ler e interpretar os mistérios do Livro da Criação (*Sefer Yetzirá*). Esse ser antropomorfo ganha vida por meio de

procedimentos mágicos, ora pela leitura da Torá, ora por palavras específicas proferidas ou colocadas nele. Os fazedores de Golem tão somente o fazem para demonstrar que poderiam fazê-lo, não havia uma utilidade, um fim prático para seu fazimento, além da afirmação da força da palavra de Deus. A partir do século XVI os relatos sobre o Golem passam a descrevê-lo com uma outra função, a de fâmulos: ao mesmo tempo em que é feito para realizar tarefas domésticas, como servo ou escravo, ele também serve para ser o guardião da comunidade, para proteger e defender os judeus nos *pogroms* de seus inimigos.

Acontece que nessas narrativas o Golem foge do controle; numa delas, ele cresce desmesuradamente, tornando-se um perigo para a comunidade. Seu fazedor decide então desfazê-lo. Como ele é feito de barro, no exato momento em que é desfeito, desaba sobre o seu criador, matando-o. Assim, a figura do Golem passa a representar tanto o servo, o escravo, como também o potencial perigo de destruição do seu criador e que precisa ser contido: “como o saber que traz a culpa e a perda do paraíso, como a técnica e o fogo prometeicos que levam à condenação dos homens e de Prometeu, também o Golem representa este ganho que traz em si a perda” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 188).

As versões literárias sobre o fazimento dos Golens passam a se debruçar menos sobre a tradição mítica da afirmação da palavra de Deus, e mais sobre a qualidade funcional de sua criação, sobre os dilemas éticos e sobre os perigos que essa criação pode representar para a própria humanidade. Esses dilemas e perigos têm origem na fundação da ciência moderna, a partir do renascimento. Apesar dessa aproximação entre o Golem moderno e a ciência moderna, Seligmann-Silva defende que o Golem “representa uma resistência ao avanço da técnica e do saber científico moderno” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p.184), pois justamente ele seria esse alerta contra os perigos da desmesura humana na manipulação, dominação e transformação da natureza. O argumento de Seligmann-Silva sustenta a oposição entre o natural e o artificial, sendo este último uma profanação, algo que, como tal, se deve ter ser cautela. Os avanços tecnológicos e científicos repousam em uma linha tênue entre o benefício e o vício, sem dúvida; a bioética levanta discussões importantes, sobretudo, como o próprio Seligmann-Silva destaca, quanto aos limites da criação artificial de seres vivos e seus usos biopolíticos. Nos entanto, as manipulações genéticas, a inteligência artificial, as próteses, as substâncias farmacológicas e tantos outros avanços tecnológicos e científicos por si

próprios não são o “perigo”. O problema reside na exclusão pela diferença, em tornar o *outro* um monstro, e renegá-lo, como fazem as radicais lésbicas e tantos outros discursos. A questão que emerge diz respeito aos projetos coloniais, à ideia de dominação e controle do humano e às políticas de exclusão e submissão desse *outro*.

O tema da punição daqueles que ultrapassam os limites da criação divina, brincando de Deus – roubando o fogo do conhecimento, criando simulacros humanos, clones, humanoides, ciborgues, ou alterando os sequenciamentos genéticos, induzindo a produção de células, transplantando órgãos, ou mesmo criando próteses e dispositivos de toda sorte de uso etc. – esse tema prometeico está presente tanto nas mitologias tradicionais quanto no imaginário contemporâneo, como nos filmes de ficção científica.

É uma dupla punição, no entanto, o que ocorre: não só o profanador da criação divina ou da natureza é punido, como a criatura resultante dessa profanação é punida – e para que a normalidade e a natureza humana se estabilizem, e o ser não perca seu contorno humano. Fora dos limites do humano há o perigo da dissolução ou da aniquilação. E os monstros são essa força criadora do radicalmente *outro* que nos instiga à vertigem do desconhecido e ao desejo do conhecimento. Para José Gil, como vimos, o monstro é um atrator da imaginação, faz o ser humano imaginar que em si, na sua normalidade e humanidade, há o germe da sua inumanidade. Entretanto, essa potência extra-humana deveria nos levar ao temor de que no *outro* possa haver a dissolução de nossas identidades. Por outro lado, esse potencial transformador está em nós mesmos, não fora, mas dentro de nós: “qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos” (GIL, 2006, p. 125).

\*

*enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho  
de minha boca*

Clarice Lispector

A monstrosidade é uma repulsa atraente que nos faz deslizar pelas beiradas do proibido. O ardente desejo pelo conhecimento, que expulsou Adão do paraíso, e fez Prometeu ser castigado eternamente, é o mesmo que atíça a imaginação humana para além de si mesma, inventando existências, fazendo do humano um criador de si. Os monstros encarnam esse processo; eles são as criaturas dos experimentos humanos. Os monstros artificiais afirmam o gênio humano, e ao mesmo tempo são sua ameaça, na medida que podem “fugir” do controle, ganhando autonomia, e passando a ser eles próprios os “criadores”; nessa hipótese está implícita uma força centrífuga: os monstros sendo um radiador que expulsa o humano do centro para as margens da existência, dando espaço para outros atores. E essa força é a sua fúria, e isso nos amedronta e atrai.

Os monstros artificiais – chamo de artificiais as monstrosidades nas quais são operadas construções – são metáforas da *imitatio dei*; como vimos no Golem fâmulo, na criatura de Frankenstein (que é uma espécie de Adão vingador, que se volta contra seu criador) e na transexualidade (que subverte as tecnologias de engendramento de corpos normativos). Um dado é comum aos monstros artificiais, ligados às ideações, imaginações e invenções, científicas ou tecnológicas: é a ameaça que eles provocam se porventura alçarem autonomia, se porventura se rebelarem contra seus criadores, passando eles próprios a serem senhores de si, tomando consciência de suas condições, se tornado furiosos à medida que compreendem que suas existências estão ameaçadas pois, como ameaças, deveriam ser domados e se isso não for possível, deveriam ser aniquilados.

Em *Frankenstein, ou o Prometeu* moderno, Mary Shelley alcançou um efeito de “terror supremo” causado pela ideia do “esforço humano de imitar a estupenda engrenagem do Criador do mundo”, mas é sobretudo na visão hedionda da criatura resultante desse esforço, que o horror alcançou sua real dimensão: o medo do *outro* e da diferença.

A história do romance gira em torno do tema prometeico: as consequências da ação soberba do jovem cientista Victor Frankenstein de animar a matéria morta. A ânsia pela eternidade e pela dominação da natureza são as motivações de Victor; ele diz em uma passagem do romance: “o que eu desejava aprender eram os mistérios do céu e a terra” (SHELLEY, 2015, p.107). E ainda diz ele: “serei o pioneiro de um novo método, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação” (SHELLEY, 2015, p.119). Victor desejava

nada mais e nada menos que manipular e dominar a criação da vida e enganar a morte. Seu intento tem sucesso; depois de anos de pesquisas e de um extenuante preparativo, que implicava a montagem de uma criatura enorme com restos mortais de corpos humanos, ele finalmente dá vida a sua criação. O problema, como dito, foi que ele percebe que a sua criatura, quando começa a se mover, a enfim, a ganhar vida, é horrorosa, horrenda, horrível, monstruosa, uma criatura diabólica e infernal. Victor foge da sua criação hedionda, volta para a casa do pai em sua cidade natal, junto aos irmãos e a seu amor de infância. Sua fuga é também o abandono à própria sorte da criatura a que deu vida. No entanto, a criatura aos poucos vai entendendo quem e o que é, e se torna furiosa.

O que os monstros nos mostram e nos anunciam? Ao formular essa questão, pressuponho que os monstros sejam como “mensageiros e arautos do extraordinário” (STRYKER, 2021) – pressuponho que suas fulgurações provoquem em nós abalos, estremecimentos, próprios das descobertas ou dos gestos de desentranhamento; e mais, que os monstros provoquem em nós deslocamentos, transportes, travessias, e por isso nos movam em direção a mudanças, mutações, transformações, metamorfoses, encantamentos. Por outro lado, os monstros comumente são lidos, por contraste, como a afirmação da imagem estável do humano – tudo que não é humano em nós é monstruoso. Porém, os monstros nos atraem, nos causam interesse justamente por serem como uma espécie de ponto de fuga; mas, “pontos de fuga” do quê? De nós mesmos, do círculo restrito no qual estamos inseridos, enquanto individualidades pertencentes a esquemas, regras, normas, formas de socialização, identificação e reconhecimento. É dessa prisão circunstancial que desejamos sair e os monstros nos mostram caminhos possíveis. É por isso, todavia, que eles causam horror: o monstro é o *outro*, outra coisa que não nos mesmos, outra virtualidade da existência, que é informe e que nos ameaça pela sua potência de dissolução. Essa é a dualidade do monstro, como o *outro* que atrai e porque atrai também estanca a própria transformação que induz (GIL, 2006) – pelo medo do *outro*, de se tornar *outro*, pelo horror de não nos reconhecermos. Desse paradoxo surgem outras narrativas e fabulações que dão conta, como sugere Haraway, de histórias contra-hegemônicas, com outros atores em cena, que questionam os poderes estabelecidos e as formas normalizadoras.

No ensaio *Minhas palavras para Victor Frankenstein acima da aldeia de Chamonix: Performar a fúria transgênera*, Susan Stryker se apropria da metáfora

do monstro, como evocação do que ela chama de fúria transgênera diante das interdições impostas pelo binarismo de gênero. Ela trava diretamente um diálogo crítico com os argumentos das radicais feministas lésbicas, sobretudo de Daly. A fúria de que sua resposta está imbuída traduz as vivências das pessoas transexuais na sociedade. Seus corpos criados, por meio de intervenções médicas, científicas e tecnológicas, as tornam criaturas não naturais, em certa medida, artificiais – as radicais usam esse argumento para monstrificar e sugerir a aniquilação das existências desses corpos. Stryker, faz desse argumento a defesa de sua condição; assumindo a afinidade entre o corpo transexual e o corpo monstruoso, ela subverte e rechaça a abjeção, tomando para si uma luta furiosa:

O corpo transexual é um corpo não natural. É um produto da ciência médica. É uma construção tecnológica. É carne dilacerada e costurada novamente em uma forma diferente daquela em que nasceu. Nessas circunstâncias, encontro uma profunda afinidade entre mim, como mulher transexual, e o monstro de Frankenstein de Mary Shelley. Como o monstro, demasiadas vezes sou percebida como menos do que totalmente humana devido aos meios de minha encarnação; como o monstro também, minha exclusão da comunidade humana alimenta uma fúria profunda e duradoura em mim, que eu, como o monstro, dirijo contra as condições nas quais preciso lutar para existir. (STRYKER, 2021, p.44)

Como parte da estratégia da fúria transgênera, Susan articula o esvaziamento do sentido abjeto que a palavra “monstro” carrega, de modo a se apropriar da palavra usada como xingamento. Assim, como outras palavras foram apropriadas pelos movimentos LGBTQI+: como sapatão, viado, bixa, queer; ela diz:

Palavras como “criatura”, “monstro” e “não natural” precisam ser resgatadas pelas pessoas transgêneras. Ao abraçá-las e aceitá-las, até mesmo amontoando essas palavras, podemos dissipar sua capacidade de nos ferir. Afinal, uma criatura na tradição dominante da cultura da Europa Ocidental nada mais é do que um ser criado, uma coisa produzida. A afronta que vocês, humanos, sentem ao serem chamados de “criatura” resulta da ameaça que o termo representa ao seu status de “senhores da criação,” seres elevados acima da mera existência material. (STRYKER, 2021, p.47)

Com a estratégia de apropriação e esvaziamento do sentido abjeto da palavra “monstro”, Susan, em sua fúria transgênera, afronta a hegemonia do saber euro-patriarcal-colonial-cisgênero, detentor da soberania da criação que, em última instância, é a régua da normalidade, da natureza humana, a baliza das taxonomias biológicas, que faz dos homens os “senhores da criação” e da regulação. Ela nos

lembra que a palavra monstro vem do substantivo latino *monstrum*, que se refere a algo ou alguém que mostra e adverte sobre algo, como “mensageiros e arautos do extraordinário”. A monstrosidade da fúria transgênera provoca um embaraço promissor: evoca o caos da desentificação, ao mesmo tempo que instiga a criação e o novo. Essa qualidade entrópica é parente da “obra parida com a mesma incessante incompletude”, que Waly Salomão (2003, p. 112) evoca sob o signo de Proteu, e que “faz [obra, poeta e leitor] transbordar, pintar e bordar, romper as amarras / soltar-se das margens, desdobrar, ultrapassar as / bordas, transmutar-se, não restar sendo si mesmo, / virar ou-tros seres. Móbil”. A descoberta, nos conta Susan, em sua identificação como monstro transgênero, é que ninguém é o que parece: em alguma parte de nós há o desconhecimento de nós mesmos. A evocação de Susan destelha a casa que o homem faz a si mesmo, seu corpo é, como um Proteu – Deus marinho da mitologia grega que “recebera de seu pai, Poseidon, o dom da profecia e / a capacidade de metamorfosear-se; o poder de / variar de forma a seu bel-prazer” e que vence, a “horrrível fixidez / careta demais” (SALOMÃO, 2003, 113). Seu testemunho, portanto, é um chamado, um alerta, ao mesmo tempo uma afronta e um convite para o desnudamento da fixidez da certeza do que é humano, ela nos diz:

Escutai-me, criaturas. Eu que vivi em uma forma incompatível com meu desejo, eu cuja carne se tornou um conjunto de partes anatômicas incongruentes, eu que alcancei a semelhança de um corpo natural apenas por um processo não natural, ofereço-lhe este aviso: a Natureza com a qual você me atormenta é uma mentira. Não confie nela para protegê-lo do que eu represento, pois é uma fabricação que mascara a falta de fundamento do privilégio que você procura manter para si às minhas custas. Você é tão construída quanto eu; o mesmo útero anárquico deu à luz a nós duas. Te convoco a investigar sua natureza como eu fui compelida a confrontar a minha. Eu te desafio a arriscar a abjeção e florescer tão bem quanto eu. Ouça minhas palavras, e pode bem ser que você descubra as costuras e suturas em si mesmo. (STRYKER, 2021, p.48)

Ela nos anuncia a encruzilhada da monstrosidade, a borda da humanidade e a desconfiança das verdades sobre a natureza humana. Ao se apropriar e ressignificar as palavras “monstro”, “criatura”, “não natural”, ela as escava, as desmonta, para remontar um outro sentido, um sentido, no entanto, que entra naquela zona de indiscernibilidade, ou de indiferenciação, lembrando ainda mais uma vez o devir segundo Deleuze e Guattari. Talvez possamos pensar em um devir-monstro como esse movimento de transfiguração dos corpos, mas também da

linguagem, dos processos habitados, da ideia de natureza humana, da pureza e excepcionalidade do humano. Nesse caminho, a transexualidade nos mostra que somos criaturas construídas e ou modificadas, seja socialmente, seja farmacologicamente, seja tecnologicamente, seja linguisticamente. Talvez possamos pensar que a natureza humana devém o monstruoso, no sentido que ela traz em si os desejos de transformar, deformar, metamorfosear, mudar. O “gênio” humano é e sempre projetou o monstruoso, se considerarmos que as ações humanas tendem à incorporação e à apropriação da natureza – para o bem e para o mal, do homem e da natureza. No entanto, pensar em um devir-monstro para José Gil é uma ambiguidade, pois para ele “não há um devir real através da monstruosidade; há um movimento caótico de repente paralisado, como um devir começado que abortou, inacabado, mutilado” (GIL, 2006, p. 127) – o que me parece contraditório, dado que é próprio do devir justamente a sua incompletude<sup>43</sup>.

O corpo monstruoso para Gil se assemelha a um “diagrama vivo do caos”, sua qualidade imantada, agregadora é como “um corpo-sem-órgãos pronto a acolher intensidade”, e por isso tende a um tipo de “geologia corporal de sismos esboçados” que avança e termina sempre inacabado; talvez por isso, pondera Gil, “os signos da monstruosidade se prestem a servir de augúrio: eles anunciam, deixando em aberto os acontecimentos que inauguram; o que vier efetuará o apenas em parte formado” (Idem). Refuto esse inacabamento e indeterminação que Gil reconhece nos monstros, como uma qualidade que os fazem insuficientes para serem algo; ao contrário, é a partir deles que a monstruosidade, assim como o erotismo, promove no humano a ação de ultrapassagem de si mesmo.

Susan, ao que me parece, recusa que a ambiguidade de um devir-monstro seja um problema, pelo contrário – sobretudo se em relação ao corpo transgênero; a mesma qualidade caótica, esboçada, nunca definitivamente acabada é sua potência criadora. Ao anunciar a fúria transgênera, inspirada na criatura de

---

<sup>43</sup> “Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona.” (Gilles Deleuze & Félix Guattari). <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/01/03/1730-devir-intenso-devir-animal-devir-imperceptivel-gilles-deleuze-felix-guattari/>

Frankenstein de Shelley, que foi apartada da humanidade pela sua monstrosidade, e que se volta furiosamente contra essa humanidade, Susan associa essa fúria à carga imposta às criaturas monstruosas pelos seus criadores – a de carregar um inferno dentro de si, como diz a criatura. A fúria transgênera, provoca Susan, responde negativamente às perguntas miltônicas – que aparecem na epígrafe do romance de Shelley: “Pedi eu, ó meu criador, que do barro me fizesses homem? / Pedi para que me arrancasses das trevas?” Susan e o monstro de Shelley respondem *não*, de um modo que desarma a vocação retórica das perguntas: pois é o trabalho das criaturas monstruosas constituir-se nos próprios termos, contra a ordem natural das coisas, dos homens e de Deus. Sua resposta é a fúria, e a fúria transgênera, segundo Susan é:

[...] é uma fúria queer, uma resposta emocional às condições em que se torna imperativo assumir, para o bem da própria sobrevivência continuada como sujeito, um conjunto de práticas que precipita a própria exclusão de uma ordem naturalizada de existência que busca manter-se como única base possível para ser sujeito. No entanto, ao mobilizar identidades de gênero e torná-las provisórias, abertas ao desenvolvimento e ocupação estratégica, essa fúria possibilita o estabelecimento de sujeitos em novos modos de existência, regulados por diferentes códigos de inteligibilidade. A fúria transgênera fornece um meio de desidentificação com posições de sujeito atribuídas compulsoriamente [...] por meio da operação da fúria, o próprio estigma se torna a fonte de poder transformador (STRYKER, 2021, p.59).

A linguagem, os princípios da metáfora e da tradução, como espaços de criação potencialmente transformadores, são modos de operar a fúria transgênera, nos termos com que Susan a elabora. A fúria transgênera, ao desidentificar o referente compulsório e tornar o estigma da monstrosidade “fonte de poder transformador”, dilui as fronteiras da diferença de gênero e torna as identidades de gênero provisórias.

Assim como a criatura de Frankenstein não é nomeada<sup>44</sup>, sua existência também não é nomeada, e, portanto, virtualmente, é infinitamente significativa e transitória. Não há uma totalidade apaziguadora na monstrosidade, há sim o caos,

---

<sup>44</sup> Quase não percebemos que ao longo dos tempos a criatura foi nomeada com o nome de seu criador: Frankenstein; no entanto ela não tem nome. Ruy Castro no posfácio da edição brasileira do romance de Shelley (2015) ironiza: é como se, na falta do nome homem, o chamássemos pelo nome do criador; o homem seria chamado de Deus.

ou algo como um vazio preenchido, uma borda transbordante, uma fronteira imprecisa ou uma margem sem contornos. Um vulcão em erupção.

Nessa “zona de indiscernibilidade, ou de indiferenciação”, habitada pelos monstros, a tarefa da fúria transgênera é não cessar o desejo pela força que move as ondas do mar.

Em um belo poema, ainda abordando a fúria transgênera, Susan Stryker escreve:

Eu vou nadar para sempre.  
 Eu vou morrer para a eternidade.  
 Eu vou aprender a respirar água.  
 Eu vou me transformar em água.  
 Se eu não posso mudar minha situação vou me mudar.

Nesse ato de transformação mágica.  
 Eu me reconheço novamente.

Sou movimento sem chão e sem limite.  
 Sou um fluxo furioso.  
 Sou uma com a escuridão e o molhado.

E estou furiosa.

Aqui finalmente está o caos que mantive à distância.  
 Aqui finalmente está minha força.  
 Eu não sou a água—  
 eu sou a onda,  
 e fúria  
 é a força que me move.

Fúria  
 Me devolve meu corpo  
 como seu próprio meio fluido

Fúria  
 soca um buraco n'água  
 em torno do qual eu coalesço  
 para permitir que o fluxo passe por mim.

Fúria me constitui na minha forma primal  
 Joga minha cabeça para trás  
 puxa meus lábios de volta sobre meus dentes  
 abre minha garganta  
 e me levanta para uivar:  
 : e nenhum som  
 dilui  
 a qualidade pura da minha fúria.

Nenhum som  
 existe

neste lugar sem linguagem  
minha fúria é um delírio silencioso.

Fúria  
Me joga de volta finalmente  
à realidade mundana  
nessa carne transfigurada  
que me alinha com o poder do meu Ser.

Ao fazer nascer minha fúria,  
minha fúria me fez renascer.

(STRYKER, 2021, p.57/58)

A criatura de Frankenstein, quando ouve os sons toscos que produzia, ao tentar imitar o canto dos pássaros, obrigava-se ao silêncio. A fúria transgênera torna-se “um delírio silencioso” para os corpos dissidentes do gênero e da diferença sexual. A palavra desdita ou apagada desfaz os golens. Portanto, ouvir esses testemunhos monstruosos exige que aprendamos suas linguagens silenciosas; ou que inventemos línguas impuras, ou palavras malditas. Seja de um modo ou de outro, o que se vê é que as criaturas, os monstros construídos, ou autoconstruídos, em suas fúrias, não desejam profanar a Deus, mas sim, profanar a própria criação humana.

A monstra, criatura híbrida capaz de respirar debaixo d’água. A monstra, carne transfigurada em ondas de fúria que arrancam limites impostos sobre sua existência. A monstra, com seu estrondoso uivo silencioso – nesse “lugar sem linguagem”. A monstra, com seu corpo fluído e fluido nas subterrâneas, escuras e úmidas brotações micélicas. A monstra está em companhia de outras, que foram chegando e postulando no mundo as suas indefinidas aberrações: Jota Mombaça, Amara Moira, Ventura Profana, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Susy Shock entre tantas. Todas elas, a seus modos, reivindicam o direito de serem monstros; um direito que é também um desejo de afirmação e gozo de vida:

Amazona do meu desejo  
Eu, cadela no cio do meu sonho vermelho

Eu, reivindico meu direito de ser um monstro  
nem varão nem mulher  
nem XXY, nem H<sub>2</sub>O

eu monstro do meu desejo  
carne de cada uma das minhas pinceladas

tela azul do meu corpo  
 pintora do meu caminhar  
 não quero mais títulos para carregar  
 não quero mais cargos nem caixas onde encaixar  
 nem o nome certo que me reserve qualquer Ciência

Eu borboleta alheia à modernidade  
 à pós-modernidade  
 à normalidade  
 Oblíqua  
 Vesga  
 Silvestre  
 Artesanal

(SHOCK, 2021, p. 94-95)

Travessia trans da mostra que penetra e transfigura, como a murta, como o vento, como Eros e como o barroco.

\*

*Um cu que engole basílicas e destrói manicômios e penitenciárias*

Ventura profana

Partindo do cu, tomando-o como alicerce, isto é, a vida está no cu reconciliando consigo o mundo, não lhes imputando os seus pecados; e pôs em nós a palavra da reconciliação. De sorte que somos embaixadoras da parte do cu, como se a vida por nós rogasse. Rogamos-vos, pois, da parte do cu, que vos concilieis com a vida. Sendo designadas algumas como apóstolas, outras para profetas, outras para evangelistas e outras para pastoras e mestras. Com o fim de preparar as profanas para a obra do ministério, para que o corpo seja edificado, até que todas alcancemos a unidade da fé e do conhecimento do cu, e cheguemos a maturidade atingindo a medida da plenitude. (Folheto para evangelização, consagração. Ventura Profana)

Operação de roubo, confiscação e sequestro de certas palavras, estruturas discursivas e visuais; misturas de códigos provenientes de mundos antípodas; colagens de imagens e signos diversos; paródias, sátiras e paráfrases seriamente elaboradas; e algum pastiche. São alguns elementos de que Ventura Profana se serve nas suas atuações como artista e evangelizadora. Travesti baiana, criada em uma família Batista – ela mesma participante da igreja –, viu-se no dilema entre os

dogmas da fé que professa e sua identidade de gênero. Sua saída: fundar sua própria igreja. Transformar e esvaziar os discursos que tentam exterminá-la. Tal como Susan Stryker, que toma para si a figura do monstro que a acusam de ser, redimensionando o sentido da palavra, Ventura, como seu próprio nome diz, toma para si a profanação como estratégia para questionar os dogmas da igreja e aquilo que esta postula como “sagrado”.

“Eu não vou morrer”<sup>45</sup>, diz a letra da música homônima de Profana; para ela, viver em “abundância” é profanar o desejo de estruturas que submetem as pessoas trans ao extermínio e ao assassinato de seus corpos e subjetividades. Profanar é também ir contra os desígnios dos Senhores coloniais e espirituais, encarnados nas políticas coloniais da branquitude, do patriarcado e da cisgeneridade. Profana embasa seus discursos em postulados bíblicos, e faz leituras das escrituras de modo original, subversivo e profano. Ela faz uma torção semântica: ao usar as mesmas fontes que seus opositores usam para condená-la, ela põe em xeque os argumentos deles. É uma estratégia sagaz e coerente com sua espiritualidade; ao invés de condenar a igreja que a apedreja, ela faz da igreja um lugar de resistência. Ela afirma sua fé e defende-se das violências; ao mesmo tempo em que confronta os dogmas dessa mesma igreja, captura a igreja para si.

A linguagem é o meio de profanação de Ventura. Por exemplo: palavras usadas em contextos das igrejas, e outros contextos, são substituídas ou redefinidas, fazendo o sentido da mensagem “de fé” se transformar: “Jesus salva” para “Jesus transforma”; “Deus é o senhor” para “sem senhor”; o verbo “edificar” usado para consagrar o *edi* – termo que no pajubá, vocabulário usado pela comunidade LGBTQIA +, significa ânus –; e a palavra “trava”, usada em referências às travestis, mas também como interrupção de mecanismos de subjugação (em lugar do uso pejorativo habitado, como quando se diz que travou a conexão).

As duas atuações de Profana se misturam; como evangelizadora, ela se utiliza de meios artísticos para propagar a “palavra”; como artista, ela se utiliza do imaginário evangélico – profanado. Suas pregações são misturas de performance, vídeos de música gospel e manifesto político e espiritual. Liturgias cristãs são

---

<sup>45</sup> Link para o vídeo de música “eu não vou morrer” de Ventura Profana: <https://www.youtube.com/watch?v=MWZPd5EcJO8>

performadas para câmera ou como colagens digitais de imagens, objetos e instalações.

Empino-me contra a paz do Senhor. Para isso sou eleita e financiada. Desabrolho buliçosa segundo o aroma inesgotável do sopro infinito da mudança, que jamais cessará. Não caibo nesta ocasião. Em nome do deus de Israel, a minha tenda foi destruída; todas as cordas da minha tenda foram arrebetadas. Contudo domicílio-me em todos os anos que também foram séculos, somas de meses, pedaços de eras, trechos de gerações. Sustentada por tendões entrelaçados em todos os tempos, sou a parede do olho. O vento que invade e escapa pelos portais das janelas, independente do seu controle. Ventania não tem pátria. Pátrias são vales de ossos secos. Nossa profanação é viver sete vezes mais; é esquecer a cisgeneridade, sem poder. É envenenar-te com o silêncio bailarino dos nossos olhos. As regras coloniais têm, de fato, aparência de sabedoria, com sua pretensa religiosidade, falsa humildade e necropolítica adversária aos corpos bestializados. Vãs e enganosas filosofias escravocratas que fundamentam as tradições humanas e os princípios elementares da modernidade. Esses homens todos são estúpidos e ignorantes; cada ourives é envergonhado pela imagem que esculpiu. Suas imagens esculpidas são uma fraude, elas não têm fôlego de vida. Logo, não têm valor algum para refrear os impulsos da transmutação. Pois em nós habita corporalmente toda a plenitude da divindade.<sup>46</sup>



Fig. 21. (esquerda) *Eu não vou morrer*, Ventura Profana, foto: Kerolaine Kemblin. (direita) *O poder da trava que Ora*, fotoperformance, Ventura Profana, registro: Alex de Oliveira

O gesto de ajoelhar para orar é profanado, Ventura “empina-se contra a paz do senhor”. Sua postura profana e subversiva apoia-se em uma erotização de signos cristãos. Sua erótica, entretanto, foge de uma captura sexualizante dos corpos trans e/ou femininos. Por meio de uma cópula sgnica religiosa e erótica, ela perturba a obediência aos desejos de consumo, sejam eles espirituais ou sexuais. É o desejo pela desobediência que a move. Há uma erótica no sentido da trans/formação que

<sup>46</sup> Entrevista de Ventura Profana à Luiz Camilo Osório. Acessado em: <https://www.premiopi.com/2021/10/ocupacao-dos-artistas-selecionados-2021-ventura-profana/>

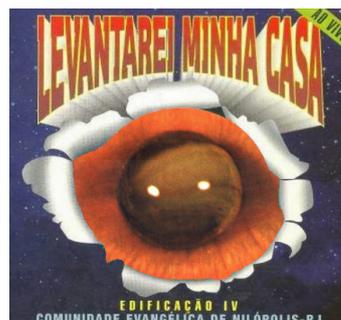
Jesus opera: o corpo trans é transformado – enquanto forma que transporta sentidos que se opõem e se encontram –, e também, o imaginário é transformado – enquanto forma que é deslocada e movimentada entre planos distintos.

O ânus é o lugar central na refundação e edificação discursiva religiosa e artística de Profana. A identificação do ânus como parte suja, fétida, passagem de detritos e refugos do corpo é associada à imundice e à monstrosidade; enquanto região erógena, o ânus contrapõe-se aos órgãos reprodutores, sua inutilidade é absoluta nesse campo, portanto, como puro prazer, a erotização do ânus é uma aberração. Ao impor/empinar o cu, Profana coloca-se como impura, e seu corpo, já legível como monstruoso, é duplamente afirmado como tal. A sacralização do ânus e a afirmação da impureza servem para ela questionar a santidade que coaduna com a servidão aos Senhores espirituais e coloniais; ser impura, ser puta, não santa, para Profana é o meio de romper os grilhões da dominação.

A ascensão ao céu divino, solar é substituída pela erupção devastadora do ânus da terra. Profana roga pela redenção não ao céu celeste, mas às profundezas carnis da terra que verte sangue e lava. Sua profanação é também sua fúria.

Jevúσιο é o Deus vulcão que Bataille inventou na juventude, como “imagem do movimento erótico, que às ideias do espírito, através de enorme arrombamento, confere força de escandalosa erupção” (BATAILLE, 1985, p. 16). Deise, o Deus que Profana evoca como imagem feminina dessa fúria anal, ao mesmo tempo em que é manifestação da vida (profanar é viver), encarna o “evangelho do fim”, fim do tempo colonial e do macho – uma “guerra profana”, não santa.

Jevúσιο e Deise são imagens próximas, que dão a ver as “revolucionárias e vulcânicas deflagrações eróticas” que são “antagônicas do céu” (Ibid.). Ambos, Profana e Bataille, operam por meio das partes baixas do corpo, e o ânus é o paroxismo dessa monstruosa e escandalosa erupção dos sujos.



“Os dois movimentos principais”, escreve Bataille (1985, p. 12), “são o rotativo e o sexual, de combinação expressa numa locomotiva de pistões e rodas”. Ambos estão relacionados, como a rotação do planeta e a raiz da árvore que se finca no solo, enquanto seus galhos voltam-se para o sol. Há o alto e o baixo, a entrada e a saída, a explosão que lança fora o contido interno. O celeste e o terreno copulam. É exatamente esse movimento que Profana insinua na sua pregação e pastoreio: a íntima relação entre o elevado e o baixo, entre a espiritualidade e o carnal.

Os orifícios contêm esses dois movimentos batallianos, rotativo e sexual. Buracos nos quais são excretadas e absorvidas matérias pulsantes de forças eróticas como a cratera vulcânica, o ânus e a vulva. Topologias de circulação de elementos vitais.

Bataille nos propõe uma imagem de um ser monstruoso, que é puro orifício, um toro carnal:

O homem escapou da sua cabeça como o condenado da prisão.

Encontrou, para além dele mesmo, não Deus, que é a proibição do crime, mas um ser que ignora a proibição. Para além daquilo que sou, encontro um ser que me faz rir porque é sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Também não é um Deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: seu ventre é o dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarro com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro. (BATAILLE, 2013, n.p.)

A concretude carnal, a experiência do corpo na terra, a vida que se vive e o gozo realizado, são matérias reais e fundantes nas obras de Profana. Em uma colagem, ela encarna um cristo trava na cruz, profanando de uma só vez a obra icônica de Victor Meireles e a imagem principal do cristianismo. Paródia transbarroca, na qual Profana confisca sem pudor todo um imaginário cristão e colonial, para performar a monstruosidade do corpo trans, que tem a força eruptiva desse ventre que é dédalo.



Fig. 22 *A primeira missa no Brasil* - Ventura Profana. Colagem digital a partir da pintura homônima de Victor Meireles.

\*

Ventura Profana também traz em seu nome a força pervasiva do vento – elemento que age sobre a fixidez, que intercambia matérias e as amalgama, mistura substâncias, perturbando formas e signos, para depois erigir outras formas e significados. Essa força agregadora e disseminadora, de contágio e afecções, dissemina o inesperado, o extraordinário, o misterioso; essa força move, arrasta e espalha, apaga e transfigura, lança a palavra por entre, nos interstícios – o vento traça marcas cujo reconhecimento será imediatamente modificado, provavelmente a cada nova passagem, a cada novo olhar. O vento traz em si o presente-passado-futuro, ao mesmo tempo: traçando e apagando, revelando e velando vestígios, incomodando a acomodação do eterno/fóssil estável, da fixidez das soluções convencionadas. O vento promove arranjos insuspeitos. O vento existe apenas em seu perpétuo movimento, fora dele, na imobilidade de um gesto congelado/fóssil, já não existe mais. O vento é indomável, impossível de represar, cercar, cercear ou conter. Sua essência é a imanência, seu legado é o devir total, *continuum* espiralar.

Com a potência disruptiva e subversiva do vento, que embaralha e contamina, Profana espalha a palavra de Deise: manifestação da vida, contrária à ordenação dos Senhores. As palavras têm importância capital para Profana. Ela insere palavras impróprias em estruturas discursivas habituais, como é o caso nos

seus folhetos para a evangelização, esse objeto de propagação da “palavra” tão usado pelas igrejas: África, travestilidade, preta, panelaço, branquitude, puta, feiticeira, transcestrais. Com essa operação de transporte, palavras e discursos são ressignificados.

Além da contaminação, e/ou apropriação, e/ou deslocamentos de significados – que funciona como um certo apagamento e reescritura –, é importante para Profana o resgate de significados de certas palavras; como a palavra “Senhor”. Usada para se referir a Deus, em orações e nas escrituras, Profana faz questão de não apagá-la, mas de lembrar que o seu significado está atrelado a estruturas de dominação, subjugação e violências colonialistas da branquitude. Ou seja, ela joga com as palavras a seu favor e dança com elas em sua profanação.

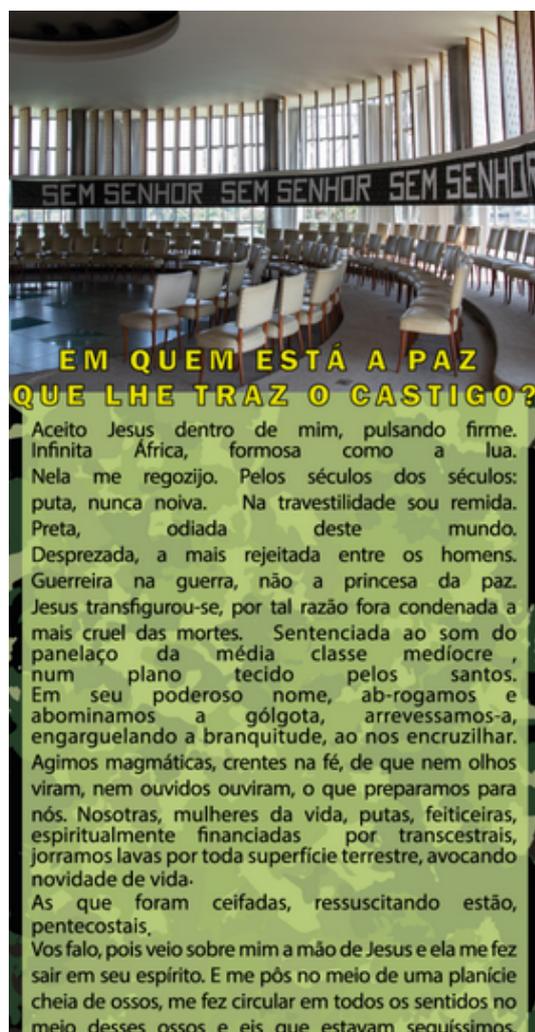


Fig. 23 Ventura Profana. Série: *Folhetos para a evangelização, consagração*. Imagem de fundo, *Sem senhor*, parte da instalação Tabernáculo da Edificação.

\*

*Sem senhor.* Uma simples substituição da vogal “i” pela “e”, faz um complexo deslocamento discursivo: passa da aceitação da ordenação do sujeito dominador, para a insurgência e a libertação do julgo desse mesmo sujeito.

Profana também joga com a semântica visual em suas colagens; um exemplo é a obra *Comercio das lamentações*, parte da série *Sonda*, em que ela opera um mergulho no abismo do Senhor colonial, para sondar os processos de violência e morte das cadeias de dominação. Há uma presença carnal nas imagens que Ventura constrói; ela mapeia os movimentos que incidem nos corpos minorizados, como uma “coreografia maldita, amaldiçoada”<sup>47</sup>. Nessa dança demoníaca que Profana oferece à contemplação, ela coloca como figura central o santo pontífice, a imagem do Papa, dando as costas para nós; mas também, como espectador passivo e condescendente com a miríade de gestos de devastação perpetradas pela civilização ocidental bélica e branca, dos poderosos que dominam o monopólio da violência.

Essa figura santa, passiva e branca do Papa, perturbadoramente inserida nessa coreografia maldita, remete a outras representações papais: Francis Bacon, Tiziano, Velasques, Glenn Brown, para citar alguns. O Papa de Profana, em meio à paisagem catastrófica da guerra, com sua postura altiva, alva e indiferente, perturba o senso comum do significado de santidade e paz atribuída a esse ícone da cultura cristã. Há uma mancha de sangue insinuada nessa alvura, há uma maldita passividade e conveniência na imobilidade dele.

“Precisamos matar o Senhor para que todos os seres possam respirar”<sup>48</sup>, diz Profana. Seu evangelho do fim, prega o fim da dominação e opressão. Seu Deus é Deise, força da ventura que destelha casas Senhoris; Iansã, que racha com seus raios as estruturas linguísticas. Profana eletrifica os fósseis da fé, e glorifica as existências monstruosas.

---

<sup>47</sup> Fala de Ventura profana em live de lançamento da Revista Zum 18.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ofuH2cL8frQ&t=234s>

<sup>48</sup> Idem.



Fig. 24 *Comércio das lamentações – Ventura Profana*. Colagem digital, da série *Sonda*.

\*

Em tempos apocalípticos, de iminência do fim, as monstros nos mostram que o inacabamento é próprio da vida, que a criação é uma constante, e que podemos ser tal como as murtas, deformando e destruindo formas estáticas. Profana profetiza seu evangelho do fim sobre a queda do Senhor e a queda das cadeias

coloniais, que nos prendem e que nos confinam; Susan Stryker, em sua fúria, anuncia a extraordinária resiliência monstruosa que inventa meios de viver e morrer: “Eu vou nadar para sempre. / Eu vou morrer para a eternidade.”

Ao contrário da comercialização do fim – como nos filmes apocalípticos –, as monstros projetam um fim que é movimento obstinado, que transforma o terror em tremor, como no pensamento de que fala Glissant:

[...] não é incerteza, tampouco medo. Não é aquilo que nos paralisa. O pensamento do tremor é o sentimento instintivo que nos leva a recusar quaisquer categorias de pensamento fixo ou imperativo. *Tremblement* é o pensamento que nos possibilita recusar todos os sistemas de terror, dominação e imperialismo, com a poética do tremor. (GLISSANT, 2023, p. 102 – conversas do arquipélago)

E os tremores e movimentos das placas moventes terrestres – os quais fazem os ânus da terra entrarem em erupção – nos permitem intuir o segredo incompreensível:

Guarda o vulcão reticente  
Seu plano sempre desperto;  
Jamais seus róseos intentos  
Confia ao homem incerto.

Se a natureza não espalha  
O que lhe contou Jeová,  
Vive a natureza humana  
Sem quem a venha escutar?

Sua boca muda interpele  
Quem tagarela à vontade.  
Guardamos um só segredo:  
A imortalidade.

Emily Dickinson, n 1748 (Tradução Helena Franco Martins)

\*

*Ah, que você escape no instante  
em que já tinha alcançado sua melhor definição.*

Lezama Lima

*que não é  
que não é*

*o que não quer dizer que não tenha sido, ainda  
que já não seja, ou inclusive não esteja sendo neste instante*

Néstor Perlongher

*Minha Pátria é a irregularidade*

José Kozér

O morto que continua vivo<sup>49</sup> faz aparições de tempos em tempos. Carregou a pecha de mal gosto, rococó, estilo sem estilo, exagero mal-feito, *kitsch*, decadente, responsável pelo fim do classicismo. Seu nome polissêmico e ambíguo diz das suas várias facetas: grossa pérola irregular, rocha, nodoso, densidade aglutinada da pedra, talvez a excrescência, tumoral, verrugoso, bizarria chocante, estrambólico, extravagância de mal gosto, nódulo geológico, construção móvel e lamacenta.<sup>50</sup> No início da vida, esteve a serviço dos jesuítas, destinado ao ensino da fé como uma “retórica do demonstrativo e do evidente” (SARDUY, 1979, p. 58).

O morto que continua vivo, atravessou o atlântico e aportou no novo mundo – em terras de tamanduás, encantamentos e povos desnudos –, converteu-se em um híbrido por mixórdias das mais inusitadas. Línguas, formas, cultos, crenças, emblemas, imagens, a meio caminho entre o velho e o novo mundo. Foi canibalizado, antropofagizado, comido e vomitado. Remorto, o morto continuou vivo.

O morto ainda vivo, em meados do século XX foi chamado pelo poeta cubano Lezama Lima de “senhor barroco”; parafraseando a definição do barroco como arte da contra-reforma, o poeta o redefine e o politiza como “arte da contra-conquista” (LIMA, 1988, p. 82). Com sua “estética da curiosidade, do conhecimento ígneo, luciferino ou fáustico – uma *poiesis* demoníaca” (CHIAMPI, 1998, p.8) –, é a própria expressão Americana<sup>51</sup> segundo o poeta. Nosso morto já não serve mais ao catequismo; janta o demonstrativo e evidente, promove rachaduras, fragmenta a ordem para montar uma outra coisa – como a igreja de

<sup>49</sup> “O morto que continua falando” (CHIAMPI, 1998, p. XVII)

<sup>50</sup> Sarduy fez um apanhado dessas expressões. Ver em *Escritos sobre um corpo*, p. 58.

<sup>51</sup> *A expressão Americana* é o título do livro de Lezama Lima em que “desenvolve o conceito de devir americano como uma era imaginária, na qual o barroco se torna o paradigma modelizador e autêntico começo do fato americano. (CHIAMPI, 1998, p.6)

Potosí, no Peru, feita por José Kondori, indígena arquiteto que a ornamentou com sereias tocando charango em meio a anjinhos celestes.

O morto insistentemente vivo é uma constante humana, segundo Alejo Carpentier, uma pulsão criadora que está antenada com as transformações, invenções e mutações em toda a parte, do ocidente ao oriente. Uma vez aportado nas américas, fez daqui sua morada privilegiada, pois “toda simbiose, toda mestiçagem engendra um barroquismo” – e nós, sudacas, temos a crioulização como um princípio de invenção cultural: aqui “há uma ‘naturalização’ do barroco, não mais apenas como arte e estilo, mas como maneira de viver a unidade-diversidade do mundo” (GLISSANT, 2021, p. 107).

O morto, mas não enterrado, surge de tempos em tempos de crises e transformações. Sarduy elaborou com a ajuda do conceito da *retombbé*, uma explicação para esse retorno do barroco: haveria um eco, uma isomorfia contígua, entre acontecimentos científicos e artísticos; uma mudança no imaginário a partir de certas mudanças de paradigmas e visões de mundo. Por exemplo, para Sarduy com o advento da revolução científica estabelecida pelas leis de Kepler acerca dos movimentos elípticos dos corpos celestes – que fez com que a terra e Deus deixassem de ser o centro ao redor do qual tudo gira –, perde-se o centro e multiplicam-se as possibilidades em infinitas certezas; no imaginário do homem dessa época, tudo passa a ser possível, uma total dispersão, multiplicidades de centros significantes. As volutas, dobras redobradas ao infinito, o espaço preenchido em sua totalidade, o horror ao vazio, mas também às metáforas, que perdem seus objetos centrais, seus referentes, passam a operar por substituição, proliferação ou condensação<sup>52</sup>. O paradigma cognitivo do conceito de universo recai nas expressões barrocas. Esse mesmo mecanismo explicaria o retorno do barroco no século XX: as teorias do universo em expansão, em oposição ao estado contínuo, recaem em obras cujos significantes estão continuamente em expansão.

[...] podemos reconhecer o paradigma cognitivo inscrito pela simetria e mesmo pela repetição das épocas homologadas: a episteme barroca gera formas do imaginário (ciência, ficção, música, cosmologia, arquitetura); produz certos ‘universais’ ou axiomas intuitivos que podemos captar em Bernini, Borromini e Góngora; as artes e as ciências trocam seus mecanismos de representação entre si, os discursos se desenvolvem em funcionamento similar, que se verifica na retórica

---

<sup>52</sup> Sarduy explica cada um desses mecanismos no seu livro *Escritos sobre um corpo*, p. 60-67.

hábil e arguta, que procura dissimular – e ‘naturalizar’ – o artifício da argumentação. (CHIAMPI, 1998, p.32)

O morto, sempre vivo, ressurge como neobarroco, e com ele, para Sarduy, a questão do artifício – tão preponderante para entender o barroco como expressão dos movimentos que cercam os imaginários – avança para a ideia de simulação, em que tudo, inclusive a natureza, é aparência. A travesti, nesse contexto de jogo de imitação, é um signo sem referente; quer dizer, para Sarduy – e como vimos também em Campos –, a travesti não imita nada, sua performance “simularia” um ser sem referente, nem homem, nem mulher. Nesse sentido, na linguagem neobarroca, sobretudo na literatura, há um transbordamento, uma inflação de texturas, textualidades, jogos labirínticos com a língua, com a linguagem, que não desejam imitar nada – como a travesti – mas exceder pelo próprio sentido do excesso.

É nessa falta de um objeto/referente que Sarduy vê o erotismo no barroco: há um fracasso em representar algo irrepresentável – porque ausente – que se move para a repetição do suplemento; “esta repetição obsessiva de uma coisa inútil (já que não tem acesso à entidade ideal da obra) é o que determina o barroco enquanto *jogo*, em oposição à determinação da obra clássica enquanto *trabalho* (SARDUY, 1979, p. 77). O jogo a que Sarduy se refere é análogo ao recreio que Bataille defende como contraparte do trabalho. Lembremos a crítica batalliana ao trabalho como essa atividade que converte a ação humana em produção e reprodução. Sarduy repete essa crítica, colocando na boca do *homo faber* um comentário sobre o desperdício e inutilidade do jogo: “Quanto trabalho perdido!” (Ibid.) E é exatamente isso o erotismo, também para Sarduy:

[...] atividade puramente lúdica, que não é mais que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo “natural” dos corpos.

No erotismo a artificialidade, o cultural, se manifesta no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a veiculação de uma mensagem – a dos elementos reprodutores nesse caso – mas seu desperdício em função do prazer. Assim como a retórica barroca, o erotismo se apresenta como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem – somático –, como a perversão que implica toda metáfora, toda figura. (SARDUY, 1979, p. 78)

Esse morto insiste em voltar, segundo Haroldo de Campos, por conta da sua “‘pervivência’ (*Fortleben*, W. Benjamin) transmigratória” (CAMPOS, 2004, p. 14), trans-histórica e trans-formal, transplantada para a Ibero-América. Em verdade,

Campos vai mais longe: o barroco é pervasivo, segundo ele, quer dizer, avança, penetra, invade, se estende, se alastra para além do tempo e do espaço, histórico e geográfico. No seu ensaio *Uma arquitetura do barroco*, ele traça um excuro que é “uma pérgula debuxada ao longo da história e que a recolhe numa figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entreespelham” (CAMPOS, 1976, p.139). Sob essa pérgula ele coloca fragmentos de *Alexandra*, de Lícofron de Alexandria (século III a.C.); escritos do poeta da dinastia T’ang, Li Shang-Yin (A.D. 812-858); do francês Mallarmé; do espanhol Gôngora (1561-1627); do cubano Lezama Lima; e dos brasileiros Sousândrade e Décio Pignatari. Todos eles, se *entreespelham* e são barrocos.

O excuro que Haroldo traça, dessa “arquitextura” barroca, é feito de uma pérgula, uma construção em jardins para sombrear alguma passagem, como um caramanchão – e sua estrutura serve como suporte para escandentes. Além disso, a figura que recolhe tem a forma “circular, espiralada”; na pervasividade do barroco, há uma erótica, um elo que se estabelece entre as texturas de escrituras: um abraço, uma trepada, em que cada uma passa a fazer parte do outra em um tempo e espaço espiralares.

Se o barroco já existia antes do barroco histórico do século XVII, sua qualidade trans-histórica é melhor nominada pela expressão “transbarroco”, como Haroldo sugere. Como no *espelho enterrado* de Carlos Fuentes, em que vemos constantemente a variação de nossa identidade, o sufixo trans – além/para além de, através de, para trás, mudança de uma condição para outra – transparece deslocamentos e a transformações necessárias e fundantes na arte e na vida.

O eterno morto, remorto, engolido, vomitado, a “lepra criadora”<sup>53</sup> (LIMA, 1988, p. 106), estará sempre a contaminar. Trans.

---

<sup>53</sup> Lezama Lima se refere à Aleijadinho como “lepra criadora”. O escultor barroco mineiro sofreu de hanseníase, popularmente conhecida como lepra.

## CODA

*A escritura barroca altera o sentido de um fim. [...] A escritura barroca obedece à noção de processo indefinido, senão infinito. [...] Não é um final, mas o término provisório de um desdobramento.*

Roberto Echavarren

Sobreviveram ao tempo apenas cerca de oitenta e quatro fragmentos da *Gerioneida* de Estesícoro (650 a.C.), obra em que o poeta trata de Gerião, o monstro vermelho que Hércules matou para se apoderar do seu rebanho vermelho, como um dos seus doze trabalhos. Anne Carson comenta que todas as treze edições publicadas, desde o século XIX, desses fragmentos de Estesícoro, diferem entre si; isso porque, continua Carson:

[..] os fragmentos da *Gerioneida* se desenrolam como se Estesícoro tivesse composto um substancial poema narrativo, e depois o rasgado em pedaços e enterrado os pedaços numa caixa com algumas letras de música e anotações de aula e restos de carne. Os números dos fragmentos informam de maneira aproximada como os pedaços caíram da caixa. Você pode, é claro, continuar chacoalhando a caixa.” (CARSON, 2021, p. 12)

Em uma entrevista a Eleanor Watchel, Carson fala da tradução que fizera dos fragmentos e da sua frustração, pelas dificuldades que as barreiras linguísticas impunham ao seu desejo trazer do original aquilo que ela achava mais interessante. Ela resolveu o impasse escrevendo um romance, o *Autobiografia do vermelho, um romance em versos*. A princípio, ela conta, que queria fazer um romance longo, cheio de virilidade, do tipo que as pessoas gostam de ler em aeroportos; e é claro, ela diz, apesar de ter tentado, não conseguiu. (CARSON; WATCHEL, 2014, n.p.)

O romance que de fato escreveu, acabou sendo um romance em versos.

*Autobiografia do vermelho* segue a história da vida de Gerião, passada nos tempos atuais: desde sua infância, seu encontro com Hércules na adolescência, a relação homoerótica entre eles, os dilemas existências do monstro, como por exemplo “de que é feito o tempo?”, e encontros com vulcões.

Dos fragmentos “rasgados”, misturados com carne e outras coisas, encaixotados e chacoalhados, a um romance tipo *best seller*, para o romance em verso de Gerião, muitas coisas do percurso da escrita de Carson devem ter ficado no meio do caminho. Assim como ficaram no meio do caminho os versos da própria *Gerioneida* de Estesícoro.

Essas perdas inevitáveis ao longo do percurso, seja pelo motivo que for – os entraves da língua, no caso de Carson, ou a passagem do tempo, no caso de Estesícoro, por exemplo – revelam que em algumas escrituras há sempre uma incompletude, que a forma final é contingencial, e que algo da ordem do imponderável se impõe – como quando acordamos e tentamos lembrar do sonho –, e algo sempre escapa ou se perde.

Mas também podemos pensar em escritas que buscam justamente instaurar falta – escritas que acionam diferentes táticas de incompletude, usadas para sustentar o desejo. Aparece aí um movimento erótico que eletrifica a escritura: eros é adiado, há um campo eletrificado entre as partes (fragmentos, amantes), que se tocam sem se tocarem: “unidas são mantidas separadas” por um limite paradoxal, um espaço, um vão entre as partes, que as conecta e as separa (CARSON, 2022, p. 37). Para Carson, eros age quando tentamos alcançar uma completude, mas que deve ser adiada, para que o desejo não termine e sempre se renove.

Esses limites, como tática de incompletude, também preservam as diferenças entre as partes; o espaço entre uma e outra, que aproxima e separa, move o desejo, o faz avançar e recuar. Dança erótica sob luzes estroboscópica da imaginação, que ocultam tanto quanto revelam:

São táticas imaginativas, que ora servem para engrandecer a pessoa amada, ora para reinventar a pessoa que ama, mas todas visam definir certo limite ou certa diferença: um limite entre duas imagens que não podem se fundir em um único foco porque não derivam do mesmo nível de realidade – uma é real, outra é possível. Entender ambas, mantendo visível a diferença, é o subterfúgio chamado eros. (CARSON, 2022, p. 106)

\*

Tunga, em sua narrativa *Cipó- cinema*, descreve um acontecimento: deitado numa rede, ao sopé da pedra Gávea, sonolento e preguiçoso, depois da leitura sobre

os Eleatas e a hipótese do contínuo, embalado pela visita de insetos, testemunha o bote de duas lagartixas a um deles:

Simultâneo o bote e desapareceu o inseto, mas não só ele. Observei a dupla deglutição dos antagonistas. Um animal de quatro patas e dois rabos, sem cabeça, logo só dois rabos e então, nada, NADA! Adormeci. (TUNGA, 1997, p. 230)

Ao acordar, ele vê se plasmar, do nada, “duas lagartixas que caminhavam por magnéticos movimentos em direção opostas.” (TUNGA, 1997, p. 230)



Fig. 25 – *Cipó-cinema*, Tunga, 1989.

\*

O livro de Carson, *Autobiografia do vermelho*, é composto por uma parte inicial, um próêmio, em que se apresentam aspectos da vida e da obra de Estesícoro. Seguem-se então a tradução de um conjunto de fragmentos atribuídos à Gerioneida e três pequenos apêndices ao próêmio. Depois vem a parte maior do livro, que conta a história de Gerião como personagem do romance de Carson; na última parte, fechando o livro, há uma breve, enigmática e bem-humorada entrevista (talvez da própria Anne Carson, fica em aberto).

Para Helena Martins, *Autobiografia do vermelho* é um livro-monstro:

Por seus modos singulares, o estranho livro de Carson se comporta talvez como um monstro: três (ou mais) corpos agitando-se em separado, mas movendo-se juntos, arrastando um ao outro em direções imprevisíveis, democraticamente plantados num mesmo quadril. (MARTINS, 2018, p. 707)

Acrescentaria, à leitura de Helena, que o livro-monstro de Carson é também um livro erótico; não tanto pela relação entre Gerião e Hércules – e por passagens que descrevem o desejo sexual entre eles: “ele sentiu a mão de Hércules mover-se sobre a sua coxa e a cabeça de Gerião caiu para trás como uma papoula na brisa” (CARSON, 2021, p. 145); “Quando faziam amor/ Gerião gostava de tocar em lenta sucessão cada um dos/ ossos das costas de Hércules” (CARSON, 2021, p. 172); “*Põe a boca nele Gerião por favor!* Gerião obedeceu. Era doce o bastante.” (CARSON, 2021p, 62). O erotismo do livro está em sua própria monstruosidade, pelas relações libidinais entre as partes que o compõe.

Como dito antes, trazendo a própria Carson, um certo inacabamento é inerente ao influxo de eros, que adia ao mesmo tempo em que deseja a efetivação da presença, o que faz com que sejam preservados os limites que diferem e aproximam cada parte. Porém, é inevitável, eu creio, que uma certa contaminação ocorra. Alguma coisa de uma parte (amante, fragmento) escorrega, atravessa e invade a existência da outra. É como no bote das lagartixas da narrativa de Tunga; se num primeiro momento elas desaparecem, ou se perdem numa fusão total, elas ressurgem, monstruosas, movendo-se juntas, em direções opostas e “imprevisíveis”.

\*

Em uma passagem de *Autobiografia*, Gerião está num bar em Buenos Aires e tem uma conversa com um filósofo americano, que estuda a “ausência de emoções” e está na cidade para participar de uma conferência:

*Quero estudar o erotismo da dúvida [...] como precondição [...] da real busca da verdade. Desde que se consiga renunciar [...] a esse traço humano bastante fundamental [...] o desejo de saber. [...] Acho que não consigo, disse Gerião.* (CARSON, 2021, p. 104)

Mas não é a própria dúvida que também anima o desejo de saber? Ou então; não seria o desejo de saber que incute a dúvida no coração do ser?

Seja como for, a dúvida, o desejo de saber, os movimentos eróticos e monstruosos não acabam, não devem acabar. E inacabados, seguem, até quando puderem ser sustentados no tempo. Só o tempo acaba; e o que fica, é um fim provisório.



Fig. 26 – Maria Martins, *O impossível*, 1945.

## Bibliografia

- AGAMBEM, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O ânus solar*. Lisboa: Hiena, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Acéphale* (vol.1). Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *O contador de histórias e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2020.
- BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias*; tradução: Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.
- BISHOP, Elizabeth, *Poesias escolhidas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- BRETT, Guy. *Tudo simultaneamente presente*. In. *Tunga*. São Paulo: Cosac & Naify, 2019.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. V.2. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- BONA, Dénétem Touam. *Comopoética do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- CÂMARA, Leonardo Cardoso Portela; HERZOG, Regina. *Um prefácio imaginário para Thalassa*. Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia. Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 244-260. Janeiro a Abril de 2018.

CAMPOS, Haroldo de. *Uma arquitetura do barroco*. In. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa*. In. *Ideograma, lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Barroco, neobarroco, transbarroco*. In. *Jardim de camaleões*. Org. Cláudio Daniel. São Paulo: Iluminuras, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Uma Leminskiada barrocodélica*. In. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. *A arte no horizonte provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. *Um relance de dados*. In. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Edições Vértice, 1987.

CARSON, Anne. *Autobiografia do vermelho: um romance em versos*. São Paulo: Editora 34, 2021.

\_\_\_\_\_. *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

\_\_\_\_\_. *Sobre aquilo em que eu mais penso*. São Paulo: Editora 34, 2023.

CAVALCANTE, João Victor de Sousa. *O que é um monstro?* Acessado em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2021/12/o-que-e-um-monstro/>

CHIAMPI, Irlermar. *Barroco e modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

CLARK, Lygia. *Caminhando*.

acessado em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>

CLOTTE, Jean e LEWIS-WILLIAMS, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Editorial Planeta, 2001.

CLOTTE, Jean. *Chamanismo en las cuevas paleolíticas*. *El Catoblepas*, número 21, novembro, 2003. Acessado em: <https://www.nodulo.org/ec/2003/n021p01.htm>

COHEN, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: sete teses*. In. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

CORTÉS, Jose Miguel Garcia. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997.

DALY, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon, 1978.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Spinoza: filosofia prática*. São Paulo: Escrava, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Dobra – Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 2009.

DERRIDA, Jacques. “A mitologia branca” In \_\_\_\_\_. *As margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DESPRET, Vinciane. *Pesquisar junto aos mortos*. CAMPOS V.22 N.1 P. 289-307, JAN.JUN.2021

FAUSTO, Juliana. *A cosmopolítica dos animais*. São Paulo: n-1 edições, 2020.

\_\_\_\_\_; NAVEIRA, Miguel Carid. *Vinciane Despret – vozes de outros mundos*. CAMPOS V.22 N.1 P. 284, JAN.JUN.2021

FENALLOSA, Ernest. *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*. In. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Haroldo de Campos (org.): Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas.- 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FERREIRA, Joane Barboza. *Eunucos: Fontes, Realidades, Representações E Problemáticas Da Antiguidade Oriental Ao Período Bizantino*. Tese (Universidade de Lisboa), 2019.

FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis infernalis*. Coimbra: Annablume, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

FRITZ C., TOSELLO G., - *Du geste au mythe : techniques des artistes sur les parois de la grotte Chauvet-Pont d'Arc*, in White R., Bourrillon R. (dir.) avec la collaboration de Bon F., Aurignacian Genius: art, technologie et société des premiers hommes modernes en Europe, Actes du symposium international, New York University, 2013.

GIL, José. *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*. In. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Jeffrey Jerome Cohen. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. São Paulo: N-1, 2020.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

\_\_\_\_\_. *Conversas do arquipélago*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

HALBERSTAM, Judith, *Masculinidad femenina*, Egalés, Madrid, 2008.

HARAWAY, Donna. *Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bies*. University of California (Santa Cruz). *Política y Sociedad*, 30 (1999), Madrid (PP. 121-163).

\_\_\_\_\_. *Ficar com o problema: o fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HERÁCLITO, *Os pensadores originários*, tradução Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da idade média*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KLIEN, Julia. *Da carnigrafia*. Tese (doutorado), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

LAMPERT, Catherine. *Tunga*. São Paulo: Cosac & Naify, 2019.

LASCAULT, Gilbert. *Le Monstre dans l'art Occidental*. Paris: Editions Klincksieck, 1993.

LE GUIN, Ursula. *A teoria da bolsa da ficção*. São Paulo: n-1, 2021.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Heráclito e a aprendizagem do pensamento*. Rio de Janeiro: UFRJ, Revista Kléos, n. 1, 1997.

LIMA, Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUDMER, Josefina. *Aquí América latina: Uma especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia Editora, 2010.

MAGNO, M.D. *Est'ética da psicanálise: parte II: seminário 1991*, 2017. Rio de Janeiro: Novamente, 2016.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Helena Franco. *Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson*. Remate de Males, Campinas-SP, v.38, n.2, pp. 703-725, jul./dez. 2018.

MOIRA, Amara. *L'assurda mascherata vista dall'interno [ou o texto como metáfora da travesti]*. In: *HC 21: leituras de Haroldo de Campos / organização Gustavo Reis, Moisés Nascimento, Raquel Campos*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2021.

MOMBAÇA, Jota. *Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada*. Concinnitas | ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016.

MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

NEGRI, Antonio. *El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potencia*. In: RODRÍGUES, Fermín e GIORGI, Gabriel (comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excessos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

NODARI, Alexandre. *A literatura como antropologia especulativa*. Revista da Anpoll n° 38, p. 75-85, Florianópolis, Jan./Jun. 2015.

NOVAIS, Carlos Augusto. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e a alegoria de Catatau de Paulo Leminski*. Tese Universidade federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2008.

ORTEGA Y GASSET, Jose. *A ideia do teatro*. Tradução, J. Guinsburg: Editora Perspectiva: São Paulo, 2007.

PARÉ, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Madrid, Siruela, 1993.

PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

PONGE, Francis. *Partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2022.

PROFANA, Ventura. *Entrevista à Luiz Camilo Osório*. Acessado em:

<https://www.premiopipa.com/2021/10/ocupacao-dos-artistas-selecionados-2021-ventura-profana/>

SAER, José Juan, *O conceito de ficção*. Revista Sopro, panfleto político-cultural, Agosto de 2009.

SAFO, *Fragments completos*, trad. Guilherme Gontijo Flores, São Paulo, Editora 34, 2017.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SARAIVA, Antônio José. *O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates, 124).

SARDUY, Severo. *Cobra*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1975.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SAUSSURE, Ferdinand. *A natureza do signo linguístico*. In. SAUSSURE, F. Curso de linguística geral. 20ª edição. São Paulo: Cultrix, 1995.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz, São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Golem: Entre a técnica e a magia, alguém da bioética*. Revista Remate de Males – 27(2) – jul./dez. 2007.

SHOCK Susy. *Eu, monstro meu*. Periódicus. Revista de estudos indisciplinares em gêneros e sexualidades. Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 15, v.1, mai.2021-ago.2021 <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>

SILVA, Fernando Candido da. *Uma alegoria queer para o “Reino dos céus”:* *subversões da metodologia exegética patrística*. Revista Bagoas - Estudos Gays: gênero e sexualidades. UFRN. n. 08 | 2012 | p. 35-52

SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty*. Acessado em <https://revistazum.com.br/ensaios/a-spiral-jetty-1972/>

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

SLOREDIJK, Peter. *Esferas I: bolhas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify, 2015

STRYKER, Susan. *Minhas palavras para Victor Frankenstein acima da aldeia de Chamoni: performar a fúria transgênera*. Tradução de Luiza Quental. Dossiê Feminismos vitais - v. 24, n. 1, 2021. <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

\_\_\_\_\_. *Musa: a cola poética*. In, *Tunga*. São Paulo: Cosac & Naify, 2019.

\_\_\_\_\_. Entrevista por Marina Fraga, Revista Carbono. Acessado em:

<http://revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*. Revista de Antropologia. São Paulo, USP, 1992, v. 35, p. 21 - 74.

\_\_\_\_\_, Eduardo Batalha; SZTUTMAN, Renato. *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

WATCHEL, Eleanor; CARSON, Anne. *An Interview with Anne Carson*. Brick: A Literary Journal, n. 89, 2014, [n.p.]. Disponível em: <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>