

Poética da vítima¹

JOÃO CAMILLO PENNA

Professor de Teoria Literária e de Literatura Comparada na UFRJ. É autor de um livro de poemas, *Parador* (Mobile, 2011), e de *Escritos da sobrevivência* (no prelo, 7Letras, 2013).

Pensar o paradigma da representação da violência, hoje em dia, requer a elaboração de duas matrizes: a visibilidade e a vítima. É a junção das duas: a visibilização da experiência vitimária, que constitui o paradigma da violência tal qual o conhecemos. Defina-mos nossos termos. O visível resume o paradigma da *representação*, no sentido filosófico, político e artístico do termo, como paradigma do *visível*, desde a redução platônica, ao definir o campo específico da filosofia, da significação e do conceito, como o campo da *ideia*, isto é, do “visível” (*eidon* quer dizer “ver”). A partir desta redução “ideológica”, podemos entender o significado da representação política, no sentido da democracia representativa, como espaço da visibilidade cidadã, e no sentido teatral, nas línguas neolatinas, como modelo da enunciação artística. O regime *estético*, isto é, da *aísthesis*,

¹ Este artigo foi escrito ao mesmo tempo que um outro, “A violência da poesia”, sobre a poesia de Armando Freitas Filho. (*Alea: Estudos neolatinos*, vol. 13, n.º 2, jul-dec. 2011). Explica-se desta forma que parte do argumento de um artigo seja retomado no outro.

ligado ao “sensível” e à “sensação”, é o modo em que a experiência artística foi pensada, na modernidade, a partir deste paradigma da representação visível. A *aísthesis* contemporânea se dá preferencialmente no registro do espetáculo, enquanto regime da visibilidade generalizada, segundo o diagnóstico de Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1967).

Ora, uma das grandes linhagens da reflexão artística na modernidade é pautada, justamente, pelo seu inverso, por uma invisibilidade, ou ausência de visibilidade, um irrepresentável, no que se poderia chamar rigorosamente uma *in-estética*. Tomemos, para início de conversa, uma obra exemplar que aborda o tema da violência brasileira atual, por este viés: a instalação *III*, de Nuno Ramos (1993), dedicada aos III presos assassinados pela Polícia Militar no Massacre do Carandiru. Assim a descreve o crítico Lorenzo Mammì:

“Nuno montou dois ambientes. No maior, espalhou III pedras cobertas de piche, cada uma carregando fragmentos de jornal enrijecidos pelo breu, as cinzas de uma página da *Bíblia* queimada, uma barrinha de linotipia com o nome de uma das vítimas; encontram-se ainda, no mesmo ambiente, volumes amorfos cobertos de piche ou de folhas de ouro, caixinhas penduradas nas paredes que deixavam entrever páginas queimadas, escritas murais ilegíveis, em parafina, uma cruz grande e capenga, formada de outras barrinhas de linotipia. A essa encenação funerária correspondiam, no ambiente menor, fotografias aéreas tomadas na hora da chacina e grandes ampulhetas de vidro, em que uma página soprava, a intervalos regulares, nuvens de gás branco.”²

No comentário que se segue, Mammì ressalta que, a despeito das alegorias facilmente decodificáveis – do tipo: inferno e paraíso, fogo e ar, cripta e absídia – a instalação se notabiliza por elementos enigmáticos, as notícias de jornal e os escritos murais quase completamente ilegíveis, os elementos materiais dispostos

² MAMMÌ, Lorenzo. “Nuno Ramos na Bienal de Veneza”. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997, pp. 203-204.

sobre o espaço configurando uma espécie de charada ou rébus que pede uma decifração que, no entanto, nunca vem.³ E Mammì sintetiza: “Os signos se multiplicavam na impossibilidade de dizer algo, frente à extrema estupidez daquelas mortes.”⁴ O procedimento da obra poderia ser resumido da seguinte maneira: um uso literal de materiais – por exemplo, jornais não para ser lidos – em meio a outros tantos materiais heterogêneos, montando uma alegoria em grande parte ilegível que significa em negativo, pela não-significação, o absurdo, a falta de sentido do massacre. A instalação formula uma charada indecifrável, que não explica o horror do massacre, mas inscreve materialmente, como “impossibilidade de dizer algo”, a estupidez das mortes.

Salvo engano, uma das fontes do tratamento desta “impossibilidade de dizer algo” diante da morte violenta e estúpida (mas há algum assassinato que não seja estúpido?) encontra-se em Theodor Adorno, especificamente do ensaio “Engagement” de 1962. Ali Adorno nuança o anátema de *Crítica cultural e sociedade* (1949), segundo o qual “escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie”,⁵ ao comentar a ópera de Arnold Schönberg, *O sobrevivente de Varsóvia*, compositor de sua particular afeição, apontando nela “algo de constrangedor”. A ópera consiste precisamente em uma “homenagem à memória dos mortos” no genocídio judaico da Segunda Guerra Mundial.⁶ O constrangimento residiria no fato de que a transformação do horror da experiência das vítimas em imagem fere a vergonha ou o pudor delas, ou diante delas. A palavra em alemão é *Scham*.⁷ Segundo Adorno, a “figuração autônoma”, a “imagem”, a “estilização artística” – todas expressões que nomeiam a operação da forma autônoma da arte – ferem a vergonha ou o pudor das vítimas do Gueto de Varsóvia, apresentadas no coro da ópera de Schönberg, ao atribuir um *sentido* àquilo que não tem sentido nenhum: o horror do seu sofrimento. Adorno diria, em resumo, que Schönberg, no coro de sua ópera,

³ *Idem*, p. 202.

⁴ *Idem*, p. 204.

⁵ Cito a frase na tradução de Jeanne-Marie Gagnebin. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Após Auschwitz”. Seligmann-Silva, Márcio (org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2003, p. 100.

⁶ *Idem*, p. 107.

⁷ *Idem*, *ibidem*.

estetiza o sofrimento destas mesmas vítimas, a despeito da lógica que conduz o seu projeto, de homenageá-las de maneira sensível.

A fórmula de Adorno estabelece uma relação entre três elementos: a figuração artística, a repetição da ferida do sofrimento vitimário e o *sentido*. A arte confere significação ao que por definição não o tem, e faz isso infringindo algo que o texto deixa implícito: a regra do pudor, da vergonha, de uma espécie de extrema modéstia diante do sofrimento vitimário. O texto sugere um programa para a arte: a obra deve ser capaz de rememorar o sofrimento das vítimas, o que pressupõe de alguma forma a sua repetição, sem figurá-lo, sem representá-lo. Seria possível pensar uma obra nesse espaço exíguo separando de um lado a *aísthesis*, a sensação, o sentimento, e de outro a rememoração? Seria possível uma “rememoração sem figuração”, para usar uma expressão de Jeanne-Marie Gagnebin, uma estética, por assim dizer, *inestética*, uma estética não-figurativa, radicalmente inexpressiva?

A instalação *III* de Nuno Ramos, como assinala o comentário de Lorenzo Mammì, se insere no campo aberto por este programa adorniano. Oriundo dele, sem dúvida, é a literalização material dos textos ilegíveis, como interrupção da significação, e índice da falta de significação da chacina ocorrida na Casa de Detenção de São Paulo.



Estabelecido o modelo inestético da representação (estética) da violência, passemos agora à noção de vítima, como sujeito visível do sofrimento. Há dois grandes paradigmas da violência na modernidade: o paradigma da violência justificada (e portanto útil) e o da violência inútil. A tese da violência justificada foi formulada pelo terror revolucionário francês, e a da “violência inútil”, ou excessiva, segundo a expressão de Primo Levi, no genocídio judaico dos campos de concentração e extermínio da Segunda Guerra Mundial, portanto, nas imediações do programa inestético adorniano. Lembremo-nos da definição de terror dada por Robespierre:

“O terror não é outra coisa senão a justiça pronta, severa, inflexível; esta é, portanto, uma emanção da virtude; é menos um princípio particular do

que uma consequência do princípio geral da democracia, aplicada às mais prementes necessidades da pátria.”⁸

O modelo jurídico que pauta a violência justificada é o de uma legítima defesa amplificada. Matar o inimigo em suas versões interna ou externa, portanto, antes que ele mate a todos nós, e acabe com a revolução. A violência justa e virtuosa estará presente nos diversos programas revolucionários de esquerda dos séculos XIX e XX e nas vanguardas históricas, a eles contemporâneos. Por exemplo, no Brasil, de forma aguda, no tropicalismo, no cinema de Glauber Rocha, ou no teatro de Zé Celso Martinez Correa. Vejamos, a título de exemplo, a definição de Glauber da estética da violência.

No Manifesto de 1965, “Estética da Fome”, violência e fome são signos intercambiáveis. A fome é o produto vergonhoso maior da cultura colonizada da América Latina, e sua manifestação cultural é a violência. O Cinema Novo transforma a violência da fome em estética, em imagens violentas, com o fim de fazer “compreender ao colonizador, pelo horror, a força da cultura que ele explora.”⁹ A violência é assim conscientizadora, ela produz significação, as imagens do horror seriam responsáveis por uma reviravolta no padrão da relação, no fundo mendicante, estabelecida pela diplomacia e pelo comércio internacional entre o colonizado, visto como desfrutável, e o colonizador, entendido como fonte da dominação.

A “violência inútil” de que fala Primo Levi é aquela que tem “um fim em si mesma”, é “voltada unicamente para a criação da dor”. Ela deve ser entendida em contraposição ao que seria uma suposta “utilidade” da violência, mesmo que “tristemente útil”:

“Pondo de lado os casos de loucura homicida, quem mata sabe por que o faz: por dinheiro, para suprimir um inimigo verdadeiro ou suposto, para vingar uma ofensa.”¹⁰

⁸ ROBESPIERRE, Maximilien de. “Sobres os princípios de moral política que devem guiar a Convenção Nacional na administração interna da República. Relatório apresentado em nome do Comitê de Salvação Pública”. 5 de fevereiro de 1794. *Discursos e relatórios na convenção*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 1999, p. 149.

⁹ ROCHA, Glauber. “Estetyka da Fome 65”. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 66.

¹⁰ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 63.

Há uma desproporção, um excesso injustificável de violência no genocídio judaico com relação a qualquer finalidade ou utilidade, suposta ou real. Descartado de certa forma o benefício financeiro, a supressão do inimigo e a vingança, o genocídio é fundamentalmente *inútil*, suas causas ligadas a um “perigo judaico” estritamente imaginário na mentalidade alemã da época, que os especialistas tentam analisar. Essa tese será desdobrada nas discussões contemporâneas sobre a violência, na fórmula da “violência gratuita”, ou na expressão “requisito de crueldade”, que assinala uma crueldade em excesso e desproporcional com relação a qualquer teleologia ou regime de fins, presentes na noção de “crime hediondo”, segundo o senso comum, mas não contidas na noção criminológica.

A proposição autotélica sobre a inutilidade da violência parte de uma identificação com a vítima, ou as vítimas, enquanto a da estética da violência, de uma identificação com o assassino. Uma imensa linhagem de literatura “terrorista” se ligará a esta segunda proposição, que vê no Marquês de Sade o seu patrono maior, o “escritor por excelência”, e no simulacro do homicídio o protótipo da negatividade e da liberdade, segundo a figura hegeliana do terror:

“A única obra e ato da liberdade universal é portanto a morte. [...] [É] assim a morte fria, mais rasteira: sem mais significação do que cortar uma cabeça de couve ou beber um gole d’água”.¹¹

Todas as vanguardas, do Dadaísmo ao Situacionismo, e em parte ao Tropicalismo, vão-se encontrar em torno do simulacro do assassinato como grande

¹¹ HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses com a colaboração de José Nogueira Machado. Petrópolis: Vozes, 1998, 3.ª edição, p. 97.

Ver a propósito o ensaio de Maurice Blanchot, “A literatura e o direito à morte”, que resume as posições dessa estética. O terror revolucionário, na *Fenomenologia do espírito*, corresponde à figura da liberdade absoluta, pura manifestação do negativo, expressa na indiferença diante da morte durante o terror jacobino. Blanchot lembra a frase de Hegel no Sistema de 1803-1804, analisada por Kojève. “O primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes).” A partir dela Kojève demonstra que “a compreensão equivale a um homicídio”. (BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 311.)

gesto estético, e na destruição como forma artística. Basta nos lembrarmos da famosa frase de Breton do Segundo Manifesto Surrealista: “O ato surrealista mais simples consiste em, com um revólver na mão, descer à rua e atirar ao acaso na multidão, o quanto pudermos.”¹²

Por outro lado, a impossibilidade de dizer a estupidez da morte coletiva, conforme a fórmula de Mammì, em sua leitura de *III*, sua fundamental falta de sentido ou significação, remete justamente à tese da violência inútil. Nela a significação é arruinada, como excesso útil da expressão. Trata-se, portanto, de inutilizar a violência como violência da significação. Daí as obras inexpressivas, e a proposição do motivo da síncope, ou da cesura, que aparecerá em uma longa linhagem crítica que compreende: Friedrich Hölderlin, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Paul Celan, Maurice Blanchot e Philippe Lacoue-Labarthe, para citar apenas os nomes mais notáveis.

De forma emblemática, Celan, em “O meridiano”, conferência de recebimento do Prêmio Georg Büchner, dedicada à obra do dramaturgo alemão, detém-se sobre uma cena da peça *A morte de Danton*, de Büchner, mais precisamente sobre a fala de Lucile Desmoulins, esposa do revolucionário Camille Desmoulins, após a execução do marido: “Viva o Rei!” Pronunciamento que no contexto do terror revolucionário significava automaticamente a condenação à morte. Essa palavra mortífera, a “antipalavra”, todo o contrário de uma homenagem à monarquia, é, para Celan, nada mais nada menos do que... a poesia. Isto é, um “ato de liberdade”, um “passo”, por meio do qual se nomeia a “majestade do absurdo, que testemunha a presença do humano”. Não a palavra “artística”, “poética”, no sentido fácil que atribuímos ao termo. “Seu ‘Viva o Rei’ não é mais uma palavra, é um medonho silenciar, desvia-lhe (e a nós) a respiração e a palavra.”¹³

¹²BRETON, André. “Second manifeste du surréalisme”. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Idées/Gallimard, 1977, p. 78. Márcio Seligmann-Silva, no artigo, “Do assassinato como uma das Belas-Artes de Th. De Quincey ou quando a Ética se torna uma questão de gosto” (manuscrito), centrado no famoso ensaio de De Quincey de 1827, discute os pressupostos dessa questão no campo da estética.

¹³CELAN, Paul. “O meridiano”. *Cristal*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999, pp. 170, 176.

Diante dessa palavra vazia, portanto, uma pura respiração, “um medonho silenciar”, cabe apenas desviar os olhos, ouvir o silêncio da liberdade que ela contém, e que não significa nada, ou melhor significa precisamente o nada.

Hölderlin funda essa linhagem nos comentários às duas traduções de Sófocles que escreve, *Édipo-rei* e *Antígona*, ao usar o termo de métrica, “cesura”, para descrever a função (ou falta de) da fala do adivinho Tirésias nas duas tragédias. Nos dois casos, a fala permaneceria inócua, literalmente inaudita, ou incompreendida, atestando o distanciamento recíproco entre deuses e humanos, a “separação sagrada”, marcada pelo vazio provocado pela fala profética. Esta seria a “palavra pura”, a “interrupção antirrítmica”, que deixaria transparecer não mais “a alternância das representações, mas a própria representação”.¹⁴ Ora, como sabemos, a “separação sagrada”, a cesura, é a designação em código, clandestina, “que um alemão é obrigado a dar na época, sob pena de ser preso”, ao terror revolucionário, ou seja, à cesura revolucionária francesa.¹⁵

É flagrante que as duas proposições opostas, sobre a violência justificada e a violência inútil, se encontrem em torno do terror revolucionário e do genocídio judaico – junção que a obra de Paul Cèlès em seu todo encarna – precisamente na figura da morte, ponto de junção entre o assassino e a vítima, do absoluto da liberdade de matar, de retirar absolutamente essa liberdade a quem é morto, ambas violências – a da vítima, não menos do que a do assassino – compreendidas como aniquilação da significação. Assinificação esta assumida ativa e livremente pela vítima, em um ponto indecível entre a passividade e a atividade, conforme a leitura de Celan, no momento mesmo em que a sua liberdade lhe é retirada.

Uma maneira de entender a junção entre os dois absolutos, do carrasco e da vítima, é que no ato de matar, separados por um tênue mas nítido limite, ambos transformam o outro em inumano. Este, o verdadeiro nome do absoluto. Pelo mesmo ato, a cada um é retirada a humanidade. E o corolário disso:

¹⁴ HÖLDERLIN, Friedrich. *Hölderlin & Beaufret. Observações sobre “Édipo”. Observações sobre “Antígona”*. Trad. Pedro Sussekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 68-69.

¹⁵ KACEM, Mahdi Belhaj. *Inesthétique & mimésis*. Badiou, Lacoue Labarthe et la question de l’art. Paris : Lignes, 2010, p. 96.

ao converterem-se reciprocamente no inumano, eles definem a Humanidade como aquilo que se distingue do que é constituído no e pelo ato de violência. Importante reter a irreduzível diferença entre as duas posições fundidas no mesmo ato, novidade quem sabe introduzida à questão pela assunção do ponto de vista da vítima com o genocídio judaico. Já que no exercício da liberdade absoluta do terror a matéria sensível desaparece sob o sujeito, a vida é submetida à ideia, enquanto que a vítima insere a diferença absoluta que faz com que ela permaneça sujeito mesmo e apesar da submissão à liberdade do carrasco. Talvez a tese de Hannah Arendt sobre a sacralidade da vida humana, desdobrada na noção de *vida sacra*, ou de *homo sacer*, desenvolvida por Giorgio Agamben, possa ser meditada a partir desta cena: a vida sagrada é aquela que é separada de si mesma pela injunção da morte violenta.¹⁶

Esta é também a cena primitiva da fundação do novo sujeito universal da política: a vítima, conforme pode ser demonstrado pelo destino dado à própria noção de direitos do homem, ou direitos humanos, de 1789, como direito da vítima, que a mesma Revolução Francesa produziu de modo inaugural. É na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão que surge pela primeira vez a vítima, a partir da brecha que se insinua entre direito do cidadão e do homem, que torna possível uma Humanidade sem direito, isto é, a vítima.

Não é evidente a conversão da vítima, termo que deriva do latim *victima*, “animal oferecido em sacrifício aos deuses”, portanto, intrinsecamente associado ao contexto do sacrifício religioso, em sujeito de direito, isto é, em valor de troca, e equivalente “universal” do dano subjetivo, sofrimento visível e mensurável, que a justiça, como princípio de restituição, formata. A relação entre o *fas*, o direito religioso, e o *jus*, o direito profano, é atestada com clareza pelos historiadores do Direito.¹⁷ Os helenistas e romanistas demonstram o quanto historicamente se confunde a vítima da pena capital com o escolhido para o sacrifício religio-

¹⁶ Refiro-me ao capítulo “A vida como bem supremo” de *A condição humana*. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009. E a AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

¹⁷ Por exemplo, JHERING, Rudolf Von. *L'esprit du droit Roman dans les diverses phases de son développement I*. Paris: Librairie A. Marescq, 1886, p. 268.

so. Louis Gernet, por exemplo, explica como no próprio rito do *pharmakós*, do “bode expiatório”, atestado na antiga Atenas, na Ásia Menor, em Marselha ou em Rodes, escolhia-se frequentemente um criminoso como figurante do rito, a quem se conferiam honras especiais.¹⁸ Fundamentalmente, o sacrifício é desde o início um modelo de negociação com os deuses. O rito propiciatório contido nesta negociação prepara o motivo restitutivo do direito, quando a vítima deixa de ser destinada aos deuses, convertendo-se em medida privilegiada do dano. Uma segunda derivação precisa ser entendida: entre o *homo sacer* e a vítima, noções que parecem idênticas. Com efeito, a categoria do Direito Romano primitivo, retida pelo jurista romano do século I, Sexto Pompeu Festo, e desentranhada por Agamben, para compor o novo paradigma da política contemporânea, a partir precisamente do genocídio judaico da Segunda Guerra Mundial, coincide com a assunção da vítima no cenário contemporâneo. Mas há uma diferença crucial entre as duas noções. O homem sacro é proscrito tanto da lei dos deuses quanto da dos homens, enquanto a vítima é constituída como sujeito de direito.¹⁹ Este deslizamento, no entanto, já é percebido na própria origem romana da figura do *homo sacer*: a proscrição do direito não impede que a lei legisle *après coup* sobre o assassinato do proscrito, produzindo leis, a partir de algo que não tem figuração jurídica.²⁰

Podemos discernir esse deslizamento na própria aplicação do termo grego “holocausto”, também ligado ao vocabulário sacrificial, ao genocídio judaico.

¹⁸ GERNET, Louis. *Droit et institutions en Grèce antique*. Paris : Champs/Flammarion, 1982, p. 208.

¹⁹ O que define o *homo sacer*, o fato de ser uma vida “matável”, ou seja, de literalmente estar fora da jurisdição do Direito, e poder, assim, ser morto sem julgamento, tem antecedentes nos assassinatos como punições sumárias por roubo qualificado, com flagrante delito, na Grécia Antiga (cf. GERNET, loc.cit.). O assassino, neste caso, era a vítima de um dano anteriormente sofrido. Jhering explica que o *homo sacer* literalmente não pode ser punido, já que, ao fazê-lo, o gládio da lei se sujaria. O assassino do *homo sacer* deveria, no entanto, comprovar por seu turno que não executara um homem qualquer, e sim um homem sacro. Caso contrário, ele se transformaria ele próprio em *homo sacer*. A história romana contém em sua fundação lendária a figura do *homo sacer*, no fratricídio de Remo por Rômulo. Remo por derrisão ultrapassou os muros sagrados da cidade instituídos por seu irmão. Torna-se proscrito e é assassinado por Rômulo, salvaguardando, desta forma, a ordem divina, e não poupando nem mesmo seu irmão. (JHERING, loc. cit., p. 288).

²⁰ “Le *sacer esse*, une fois existant, pouvait être utilisé par la législation, mais il n’a pas été introduit par elle, pas plus que l’infamie qui se trouve dans le même cas.” (JHERING, loc. cit., p. 282.)

Sabemos que a palavra hebraica *Shoah*, que significa “redemoinho de destruição”, foi a inicialmente utilizada para designar o genocídio judaico da Segunda Guerra. Enquanto *holocausto*, uma tradução posterior de *Shoah*, contém implicitamente um grave equívoco ao pressupor justamente que o genocídio possa ser concebido como sacrifício a um deus, o que implicaria que há um sentido, mesmo que teológico, no extermínio. Vemos como o constrangimento mencionado por Adorno na configuração estética do sofrimento das vítimas, no fato de que esse sofrimento possa ter um sentido, se comunica com a reticência quanto à compreensão do genocídio judaico como sacrifício, o que implicaria conferir-lhe também um sentido, desta vez teológico. Em ambos os casos, é na significação conferida a uma violência fundamentalmente destituída de significação que reside o problema. Ora, a aplicação do termo *holocausto* ao genocídio judaico ocorre precisamente no momento em que ele é convertido em princípio restitutivo, em que o sofrimento não-mensurável dos mortos é convertido em princípio de compensação para com os vivos.²¹ É aqui que o *homo sacer*, como *quantum* não-figurável e não-significável de dor, se transforma em vítima.

Do ponto de vista artístico, a identificação com a vítima (ou as vítimas) da violência inútil, e a identificação com o assassino, da violência justificada, se identificam, por sua vez, uma vez radicalizado o motivo do sacrifício. Foi Georges Bataille quem pensou este tema com maior rigor, ao promover o sacrifício (e o sagrado), à matriz da própria arte. Explica ele que “no sacrifício, o sacrificante se identifica com o animal abatido pela morte. Assim, ele morre ao se ver morrer, e mesmo, de certa maneira, por sua própria vontade, unificado

²¹ *Shoah* apareceu pela primeira vez, em 1940 no contexto da Segunda Guerra Mundial, em uma brochura publicada em Jerusalém pelo Comitê Unido de Ajuda aos Judeus da Polônia, intitulada *A shoah dos judeus poloneses*, e foi consolidada em 1942 pelo historiador Bem-Zion Dinur. O primeiro uso da palavra *holocausto* para designar a perseguição e o genocídio nazista dos judeus ocorre no Prefácio de *Legal Claims Against Germany. Compensation for Losses Resulting from Anti-Racial Measures* [*Queixas legais contra a Alemanha. Compensação pelas perdas resultantes de medidas antirraciais*], de Siegfried Goldschmidt. O prefácio de autoria de Morris Raphael Cohen, datado de 1944, diz o seguinte: “Milhões de vítimas sobreviventes do holocausto nazista, judeus e não-judeus, vão erguer-se diante de nós nos anos por vir. O que pode ser feito para restaurar neles, seres humanos companheiros, a base do autorrespeito e do autossustento?” (GOLDSCHMIDT, Siegfried. *Legal Claims Against Germany. Compensation for Losses Resulting from Anti-Racial Measures*. Nova York: The Dryden Press, 1945, vi). Recopio aqui a nota de meu artigo “Auschwitz como tragédia”. *Terceira margem. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Ano XI, N.º 17, Julho/dezembro 2007.

[*de coeur avec*] à arma do sacrifício”.²² É este dispositivo, de identificação com o “personagem que morre”, que define a tragédia, ou um certo modelo trágico da arte. A identificação com a *representação* da morte, por parte da plateia, que se projeta antes de mais nada, no ato sacrificial que lhe serve de modelo, na própria identificação do sacrificante com o animal sacrificado, é que torna isso tudo uma “comédia”, nos termos de Bataille, isto é, uma representação, um espetáculo. Mas espetáculo e representação essenciais, já que é apenas por este subterfúgio que se tem, mesmo que indiretamente, a experiência impossível da morte. Na identificação entre sacrificante e sacrificado, entre algoz, homicida e vítima, como simulacro, temos a assunção da experiência da morte a modelo da arte. A plateia se identifica ao mesmo tempo com a vítima e com o algoz, ela é “o personagem que morre”, e que se crê morrer quando na verdade está viva.²³ Mas esta identificação que possibilita a impossível experiência de morrer só é possível pela interposição da representação, a comédia, isto é, a mínima diferença que separa a vítima da morte, e o público da vítima.



Talvez seja este o momento de retomar o mal-entendido contemporâneo em torno da noção de irrepresentável, que Jacques Rancière resumiu há alguns anos. Rancière demonstra de maneira inapelável o equívoco contido no programa “inestético” de uma estética sublime, do genocídio judaico, pensada precisamente a partir da interdição mosaica da imagem, o *Bildverbot*, concluindo que não há ali de fato irrepresentável nenhum. A demonstração de Rancière é provocadora: essencialmente a linguagem utilizada por Robert Antelme em seu testemunho sobre a vida em Buchenwald, em *A espécie humana* (1947), é a mesma, sem grandes diferenças, que Flaubert utiliza em *Madame Bovary* (1857). Ou seja, quando exposto ao projeto de narrar o estilhaçamento da experiência de desumanização em um campo de concentração, Antelme recorre

²² BATAILLE, Georges. “Hegel, la mort et le sacrifice”. *Oeuvres complètes*, tomo XII. Paris: Gallimard, 1988, pp. 336-337.

²³ *Idem*, p. 337.

à tradição estética do romance do século XIX. Em outras palavras, recorre à “linguagem comum da literatura na qual há um século a absoluta liberdade da arte se identifica à absoluta passividade da matéria sensível”.²⁴

O ponto é instigante. Nos exemplos citados por Rancière, dos dois livros, os temas não poderiam ser mais opostos: a descrição noturna do banheiro coletivo de Buchenwald, e o do momento quase idílico do encontro entre Charles e Emma Bovary. No entanto, nos dois casos, percebe-se o mesmo uso do imperfeito flaubertiano, a disjunção entre períodos arejados por uma distância paratática, apenas sistematizada por Antelme, convertendo em *sintaxe paratática* o que em Flaubert era um *estilo paratático*. Algumas frases da cena de *A espécie humana*: “Fui mijar. Era noite ainda. Outros ao meu lado mijavam também: ninguém se falava.”²⁵ E algumas de *Madame Bovary*: “Ela trabalhava o rosto voltado para baixo; ela não falava. Nem Charles. O ar passando por baixo da porta empurrava um pouco de poeira sobre as lajotas.”²⁶

Em ambos os casos, “a mesma lógica das pequenas percepções acrescidas umas às outras, e que fazem sentido da mesma maneira, pelo seu mutismo, pelo seu apelo a uma experiência auditiva e visual mínima”.²⁷ Em ambos os casos, a mesma rarefação se insere entre o regime da mostração e o da significação. Em ambos os casos, uma espécie de plano panorâmico da cena, como que contendo uma percepção distanciada de si mesma, na modulação do silêncio mitigado: a falta de latido dos cães em Buchenwald e o cacarejo das galinhas na fazenda. E como Rancière descreve o procedimento? Nos dois trechos há identidade entre o humano e o inumano: entre o sentimento que une dois seres e o redemoinho de poeira passeando pela lajota; entre os homens mijando e o vapor que flutua sobre o mictório; entre os dois amantes e a fazenda no momento de descanso; entre os humanos presos e a “imensa máquina adormecida” do campo de concentração.

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. “S’il y a de l’irreprésentable”. *Le destin des images*. Paris: La fabrique éditions, 2003, p. 142.

²⁵ *Idem*, p. 140.

²⁶ *Idem*, p. 141.

²⁷ *Idem, ibidem*.

A conclusão de Rancière é inapelável: “Não há linguagem própria do testemunho.”²⁸ E se há algo como um irrepresentável, seria precisamente a impossibilidade de uma experiência, de qualquer experiência, se dizer em uma linguagem própria.

Mas o que Rancière não quer ver é que a radical diferença temática e experiencial entre as duas cenas modifica o próprio sentido formal da parataxe. Em que consiste a parataxe flaubertiana? Na infiltração assignificante do espaçamento entre frases, na respiração entre períodos, na iteração musical do imperfeito introduzindo rimas desperiodizadas, inscrevendo o tempo estático, a *mesmice* e o ilhamento do sujeito burguês. Não há de fato identidade entre o surgimento dos sentimentos entre amantes e o redemoinho de poeira, mas diferença entre as duas: espaço, vazio. Esta, a gigantesca invenção estilística de Flaubert. O que faz Antelme ao apropriar-se da mesma parataxe? Ele a radicaliza inserindo o espaçamento entre períodos, a estaticidade das rimas do imperfeito no contexto de uma grande máquina vitimária: Buchenwald. A rigor não há identidade entre humano e inumano, nem identificação entre a liberdade absoluta da arte e a absoluta passividade da matéria sensível, conforme quer Rancière, em nenhum dos dois exemplos: há diferença inserida pela imensa distância entre sujeitos, no arejamento paratático entre períodos, que é a própria marca do sujeito. Na experiência da vítima, não há passividade nem atividade, mas algo como o que Maurice Blanchot chamou de “neutro”, na inserção da liberdade absoluta que resiste à identificação inventada pelo terror revolucionário entre sujeito livre e matéria aniquilada, entre ideia e vida submetida.²⁹

A objeção de Rancière é importante: não há especificidade formal na representação do genocídio judaico, e muito menos disposição especificamente étnica no judaísmo a um tipo de representação estética (ou inestética) da experiência. Mas isso não deve obscurecer a novidade, inclusive formal, contida nos testemunhos dos campos de concentração e extermínio.

²⁸ *Idem*, p. 142.

²⁹ “É-nos muito difícil – e tanto mais importante – falar da passividade, pois ela não pertence ao mundo e não conhecemos nada que seja completamente passivo (conhecendo-o, nós o transformaríamos inevitavelmente). A passividade oposta à atividade, eis o campo sempre restrito de nossas reflexões.” BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980, p. 30.

Da mesma forma, em sua análise de *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, ele tem razão em demonstrar que não há propriamente irrepresentável, nem interdito à representação do extermínio judaico no documentário. Lanzmann nega tão somente que o extermínio seja representado *ficcionalmente*, em estrita fidelidade ao programa platônico antimimético.³⁰ O procedimento de *Shoah*, admiravelmente analisado por Rancière, consiste em confrontar a palavra do testemunho proferida aqui e agora sobre o que aconteceu aqui, neste mesmo local, mas que violentamente está ausente agora.³¹ O signo indicial do vazio no centro do aqui, representado agora pela câmera, inscreve a disjunção entre espaço e tempo, por meios da técnica cinematográfica, que o documentário, sem dúvida, não inventa, mas que é posta a um uso novo por ele.

Nos três exemplos, no fraseado de Flaubert e Antelme, na câmera fixa de Lanzmann, temos inscrições distintas do que Hölderlin nomeou pela primeira vez *cesura*, e que Adorno, em um ensaio clássico sobre o mesmo Hölderlin, designou de *parataxe*.³² Nos três casos, uma mesma redistribuição da partilha entre visível e audível: a rima dos imperfeitos, a fala da testemunha, de um lado; o vazio da distância espacial entre os sujeitos, do outro. Que a cesura ou a parataxe não remetam propriamente a um irrepresentável, conforme demonstra Rancière, me parece inegável. Mas que algo do irrepresentável se insira nessa respiração sintática entre as frases, e no vazio dos espaços de *Shoah*, tampouco me parece difícil de refutar. Minha afirmação de que a parataxe seja usada de maneira diferente em Flaubert e em Antelme precisaria ser devidamente comprovada. Que minha hipótese fique aqui como sugestão:

³⁰ Não terá escapado aos espectadores de *Shoah* que a presença em cada plano do documentário do entrevistador, o próprio Lanzmann, ao lado do entrevistado-testemunha, assim como de tradutores, quando necessário, de cada língua, das diversas faladas pelos entrevistados, na recusa de que as diversas vozes-línguas se sobreponham, “cada um falando em seu próprio nome”, assim como na minuciosa explicitação de cada procedimento do filme, sob a forma de legendas ou textos explicativos, constitui um equivalente bastante próximo da tradução em discurso indireto, em *haplé diegesis*, a “narrativa pura”, da enunciação dramática, a *mimesis*, o discurso direto, falso e condenável, conforme a requisição de Sócrates, no Livro III da *República*.

³¹ *Idem*, p. 143.

³² ADORNO, Theodor. “Parataxis”. *Notas de literatura*. Trad. Celesta Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

a experiência da vítima, inserindo a diferença mínima da liberdade entre ela mesma e a objetivação do sujeito do terror, do campo de concentração e extermínio, modifica a parataxe de Flaubert. E o que inscreve esse espaçamento assignificante? O irrepresentável sofrimento do *homo sacer*, no instante em que ele se converte em vítima, isto é, em figuração da infigurável dor. Essa tradução em linguagem por definição imprópria da intraduzível experiência da dor não é algo que a estética do testemunho inventa, mas a maneira com que a realiza é, de fato, nova, e precisa ser analisada como tal.

Em outras palavras, podemos dizer, concordando com Rancière, que na verdade o equívoco do programa inestético do irrepresentável consiste em misturar indevidamente o registro teológico com o jurídico do *homo sacer*. Mas isso não impede que a “lacuna” do *homo sacer*, para usar uma expressão de Agamben, ao ser *representada* no testemunho, instaure uma margem qualquer de silêncio, algo da dimensão afetiva infigurável da dor dos que não estão mais aqui. Essencialmente, o testemunho realiza a transformação do *homo sacer* em *vítima*: a dessubjetivação do *rescapé* se converte em subjetivação testemunhal, ao enunciar a experiência coletiva da morte, inserindo-se em uma comunidade de mortos, que a enunciação traduz de forma sempre assumidamente espúria, nos únicos termos audíveis pelos vivos. Primo Levi: “[...] não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] são eles, os ‘mulçumanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais [...]” Falar em nome do ausente, desidentificando-se dele, na primeira pessoa do testemunho que se recusa à identificação ficcional com o morto, este é o sentido da “obrigação moral para com os emudecidos.”³³

De uma certa maneira ninguém fala em seu próprio nome, sempre se fala em nome de uma comunidade de ausentes, mesmo que a enunciação seja em primeira pessoa. Luiz Ruffato, por exemplo, explica que narra seus romances tomando como personagens os amigos de seu meio social de origem, o segmento operário de Cataguases, São Paulo, que deixou para trás. Fala sobre eles, por

³³ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, pp. 47, 48.

eles, e gostaria utopicamente de falar *para* eles, ou seja, que eles pudessem lê-lo.³⁴ Coisa que ele sabe impossível, o que dá ao programa como um todo essa cara de conversa de surdos, a impressão de nunca se ter chegado ao seu destinatário.

Interessante notar que as discussões contemporâneas sobre a violência retomam os termos das primeiras poéticas do Ocidente, Platão e Aristóteles. No caso da proposição de Ruffato, o que se recoloca, em filigrana, é a discussão platônica sobre a mimesis, ou seja, o teatro, grande alvo de Platão, na fundação de sua *pólis*. Para ele, a mimesis se caracteriza pelo falso testemunho do poeta, que se oculta sob o seu personagem, e não fala em próprio nome, gerando uma confusão identitária no público. A fala teatral (*mimesis*) deve ser então devidamente retraduzida na narrativa em terceira pessoa (*haplé diegesis*), de forma que cada um fale em seu próprio nome.

A proposição de Ruffato nos permite ultrapassar o impasse entre a narração ficcional (mimética) em nome do outro, e a autêntica, não-ficcional (não-mimética), em seu próprio nome. Esta moral do testemunho, que retoma de certa forma o interdito platônico à mimesis, mas rigorosamente invertendo-a, pode ser estendida a todas as narrativas da violência vitimária, e introduz estruturalmente a ficção enunciativa, mesmo aonde ela aparentemente não existiria, e prevaleceria a mais estrita autenticidade enunciativa. Afinal, nenhuma enunciação é autêntica. A testemunha, o sobrevivente, ou o narrador da experiência vitimária, é essencialmente inautêntica, fala no lugar do morto, a vítima ausente, a única “autêntica testemunha”.

Por outro lado, temos a gigantesca e inusitada amplificação do terror hoje em dia, no registro espetacular aristotélico. Sim, o mesmo terror, que, conjugado à piedade, o registro sentimental da vítima, é um dos “distúrbios emocionais”, um dos *pathèmata*, que segundo Aristóteles, na *Poética*, a tragédia deve purificar. O cinema hollywoodiano dará expansão impressionante a toda uma série de figuras do terror: uma espécie de sublime *pop*, nos filmes de terror sobrenatural, os filmes de vampiro, de zumbis, de mortos-vivos, de demônios

³⁴ Depoimento dado no Simpósio Internacional. *A Literatura brasileira contemporânea*, organizado por Maria Graciete Besse, José Leonardo Tonus e Regina Dalcastagné, em Paris, 10 de janeiro de 2012.

ou santos; ou natural, nos filmes de catástrofe: ciclones, erupções vulcânicas, acidentes marítimos; de catástrofes artificiais: incêndios, acidentes de avião. É esse modelo que tem talvez sua origem na representação positiva do mal, fundada pelo Marquês de Sade, que está no centro do programa poético de Baudelaire, Lautréamont e Bataille e da pintura de Francis Bacon, e que terá o sucesso que conhecemos nos videogames, nos *snuff films*, nos *gangsta rappers*, em Mano Brown e em MV Bill.³⁵ Mal este que não precisa ser interpretado necessariamente pela matriz do fascismo, como o faz, em estilo frankfurtiano, Pier Paolo Pasolini em seu *Salô ou os 120 dias de Sodoma* (1975). O terror criminalizado se transformará na grande figura do mal contemporâneo, no imenso gênero do filme policial, sobretudo após o II de Setembro, com a explosão das torres gêmeas de Nova York. Neste contexto, assistimos hoje a uma sistemática criminalização da vertente terrorista da arte. São marcas dessa criminalização a acusação de “apologia do crime” pelo Ministério Público de São Paulo, contra Ferréz, por seu artigo publicado no jornal *A Folha de S. Paulo*, em 8 de outubro de 2007.³⁶ Ou mais perto de nós, de maneiras distintas, e qualidade artística também desiguais, a polêmica em torno dos 10 desenhos do pintor Gil Vicente, da série “Inimigos”, representando figuras públicas, como Luis Inácio da Silva, Fernando Henrique Cardoso, e Mahmoud Ahmadinejad, sendo assassinadas pelo pintor. E a interdição do uso de urubus vivos na instalação “Bandeira branca”, de Nuno Ramos, por crueldade com as aves e ferir à “causa animal”, ambas ocorridas na Bienal de São Paulo em 2010.

Estas interdições sinalizam um processo generalizado de criminalização do próprio simulacro artístico e da imaginação, insistentemente remetidos a

³⁵ Sigo aqui a hipótese de Mehdi Belhaj Kacem, loc.cit., p. 110.

³⁶ Ferréz respondeu no artigo “Pensamentos em correria” a um artigo anterior publicado no mesmo jornal de autoria do apresentador da TV Globo, Luciano Huck que relatava um assalto sofrido por ele. Acusado pelo Ministério Público de São Paulo de “apologia do crime” pelo texto, Ferréz teve que comparecer à 77.^a Delegacia de Polícia e prestar um depoimento. Ferréz foi absolvido contra a acusação. Ver a respeito: http://ferrez.blogspot.com/2008_06_01_archive.html; <http://ferrez.blogspot.com/2007/10/sobre-o-texto-na-folha-de-so-paulo.html>. Acessado em 10/11/2010.

um crime *da arte*. Prova disto foi a demissão de Oswaldo Martins Teixeira, em setembro de 2008, do cargo de professor de Literatura da Escola Parque do Rio de Janeiro, considerada experimental e de vanguarda, que abriga filhos da elite artística carioca, por causa da descoberta de poemas eróticos, no *blog* do professor e poeta, com vários livros publicados. Os pais dos alunos da Escola consideraram indesejável o fato de o professor ser o autor de poemas eróticos, que respingavam perigosamente na sua reputação enquanto docente, embora a atitude do professor tivesse sido sempre e em todos os sentidos irreprochável. A demissão fora causada exclusivamente pelo fato de ele escrever poesias eróticas. Implícita nela é a ameaça que passou a representar, na cultura de segurança atual, a imaginação poética, instantaneamente convertida em indício de perversão, projetada, como virtualidade sempre possível de ser realizada, sobre os filhos, que precisam a todo custo ser securizados.³⁷

Prevalece desta forma a interpretação conservadora da interdição platônica à mimese: a regulagem da ficção e da arte, remetida a um malefício político realizado e denunciado, a correção dos enunciados pelo seu conteúdo violento, e a anulação efetiva do espaço específico da arte, confundida com uma passagem direta ao ato. No velho estilo da interdição farmacológica platônica, a condenação expiatória politiza a arte ao excluí-la da *pólis*, ao remover-lhe o filtro mimético do simulacro, interpretando-a como ato efetivo.

³⁷ Os belos poemas eróticos de Oswaldo Martins, integrando o conjunto intitulado "i modi", pode ser lido em: http://www.germinalliteratura.com.br/2008/erot_mar08_osvaldomartins.htm. Acessado em 21/01/2013.