

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara- SP

FABRÍCIO ZANTUT DIAGONEL

VIOLÊNCIA EM TRÊS ATOS  
ÉTICA E ESTÉTICA EM TRÊS CONTOS LATINO-AMERICANOS

ARARAQUARA-SP

2022

FABRICIO ZANTUT DIAGONEL

VIOLÊNCIA EM TRÊS ATOS  
ÉTICA E ESTÉTICA EM TRÊS CONTOS LATINO-AMERICANOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Linha de pesquisa:** Relações intersemióticas

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

ARARAQUARA - SP

2022

D536v Diagonel, Fabrício Zantut  
Violência em três atos : ética e estética em três contos  
latino-americanos / Fabrício Zantut Diagonel. -- Araraquara, 2022  
96 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientador: Alexandre Silveira Campos

1. Literatura latino-americana. 2. Violência. 3. Arte e literatura. I.  
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

FABRICIO ZANTUT DIAGONEL

VIOLÊNCIA EM TRÊS ATOS  
ÉTICA E ESTÉTICA EM TRÊS CONTOS LATINO-AMERICANOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Linha de pesquisa:** Relações intersemióticas

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

**Bolsa:** Capes

Data da defesa: 29/04/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos**  
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan**  
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante**  
UFSCar - Campus São Carlos

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

## **AGRADECIMENTOS**

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

Primeiramente queria agradecer aos meus pais que não mediram esforços para me propiciar oportunidades de estudo e que também fizeram de tudo para que eu pudesse me dedicar exclusivamente aos meus sonhos e projetos. Sei que a caminhada só foi muito mais fácil e acessível graças aos esforços sem tamanho que ambos deprenderam.

De muita importância também é o apoio de meus amigos, alguns aos quais considero minha segunda família, que sempre me propiciaram um espaço de acolhimento, escuta e carinho e que me possibilitaram aprender e ver um mundo que para mim parecia fora de alcance ou pouco importante. Se hoje consigo olhar para trás e ver muito aprendizado e um caminho de boas memórias, momentos e, retomando o percurso à frente, vislumbrar possibilidades de afeto no mundo, muito se deve a essas amizadas.

Tamanha importância também tem o apoio do meu orientador, Alexandre, nesses dois anos complicados que vivemos impostos pela pandemia e pelas políticas públicas que vem sucateando nossas esperanças. Agradeço muito pela paciência e compreensão em um momento tão complexo no qual nossas fragilidades são expostas e reforçadas pelo distanciamento imposto e necessário.

Por fim, como uma espécie de apanhado de todos esses agradecimentos, gostaria de agradecer a todos que me auxiliaram a desenvolver a habilidade de escuta, de ouvir o próximo e entender minimamente o que ele sente, da sensibilização tão preciosa nos dias de hoje. Talvez seja isso que acredito quando penso no poder da linguagem, no poder da literatura: a possibilidade de escutarmos aqueles que, por mais próximos que possam estar, estejam muito distantes da realidade que deveríamos compartilhar.

*“Cantando amor, os poetas na noite  
Repensam a tarefa de pensar o mundo.  
E podeis crer que há muito mais vigor  
No lirismo aparente  
No amante Fazedor da palavra*

*Do que na mão que esmaga.”*

(Hilda Hilst)

*“Mas eu acredito na escrita. Em nada mais,  
somente na escrita. O homem vive como um  
verme, mas escreve como se fosse para Deus.  
Houve um tempo em que se sabia desse segredo,  
hoje o esqueceram: o mundo é feito de cacos  
partidos, um caos escuro, sem nexos, sustentado  
apenas pela escrita.”*

(Imre Kertész)

## RESUMO

A relação entre violência e arte não é algo restrito à contemporaneidade, entretanto o desdobramento das vanguardas do início do século XX levaram essa tensão a um limite da representatividade. O diálogo entre ética e estética é uma discussão pertinente aos nossos dias: vivemos em um mundo em que a ameaça reacionária se apodera dos aparatos midiáticos e comunicativos para construir uma massificada estética do mal-gosto. A proposta deste trabalho é pautada na análise de três contos contemporâneos nos quais podemos encontrar a tensão entre violência e arte. Os contos são “La pesada valija de Benavides” e “Cabezas contra el asfalto”, da escritora argentina Samanta Schweblin e “Crías”, da equatoriana Maria Fernanda Ampuero. O objetivo deste trabalho é procurar entender de qual maneira as autoras constroem sua narrativa ao redor da tensão entre arte e violência e quais os efeitos de sentido gerados por esta tensão quando ela é duplamente mediada: primeiro, pelo sujeito interno, personagem da narrativa que se depara com um objeto estético relacionado a violência e depois pelo próprio conto, objeto estético em si que media a significação entre o sujeito da enunciação e nós leitores. O percurso de leitura proposto inicia-se com discussões acerca de alguns conceitos e transformações da arte no período citado - do início da vanguarda até a oposição entre a cultura de massa e o desenvolvimento da arte contemporânea - para que depois seja possível aprofundar a pesquisa no da violência e suas diversas possibilidades de definições. Quanto a violência, busca-se compreender, para além de suas definições, de qual modo ela estrutura a sociedade em que vivemos, emaranhada em nossa vida social, profissional e em nossa formação psíquica. Findada essa primeira exposição, o próximo passo é a familiarização com a ferramenta de análise literária escolhida, a semiótica greimasiana. Conceitos como figurativização, tematização e isotopia, da semiótica discursiva e as reflexões de Greimas acerca das paixões em suas obras “Semiótica das paixões” e “Da imperfeição” são de muito valor para o desenvolvimento do trabalho.

**Palavras-chave:** Literatura hispano-americana; violência; semiótica.

## ABSTRACT

The relation between violence and art is not something relegated only to the contemporary, however the advent of the vanguards at the start of the 20th century has led this tension to the limits of representation. The dialog between ethics and aesthetics is a discussion very pertinent to our current moment: we live in a world where a reactionary menace takes hold of the media with the intent of building an aesthetic of deliberate bad taste. The proposition of this work is based on the analysis of three contemporary short stories in which we can find the tension between violence and art. The short stories being “La pesada valija de Benavides” and “Cabezas contra el asfalto”, by Argentinian writer Samanta Schweblin and “Crias”, by Ecuadorian writer Maria Fernanda Ampuero. The goal of this work is to try and make sense of the way in which the authors build their narratives around the tension between art and violence as well as the effects of meaning generated by this tension once it is doubly mediated: first by the internal subject, a character part of the narrative who comes face to face with an aesthetic object related to violence, and later by the short story in which they are contained, an aesthetic object in and of itself, which mediates the meaning between the subject and us readers. The reading path offered here starts with discussions around some concepts and transformations around art in the time period mentioned – from the beginning of the vanguards until the opposition between mass culture and the development of contemporary art – in order for us to better delve into the research regarding violence and its many diverse possibilities and definitions. In regards to violence, we try to understand, beyond definitions, in what way it structures the society in which we live, tied together in our social and professional lives, as well as our psychological formation. Once done with this first exposition, the next step is the familiarization with the tool of literary analysis chosen: the semiotics of A. L. Greimas. Concepts such as figuration, theming and isotopy, from discourse semiotics and the reflections of Greimas in regards to passion in his works “The Semiotics of Passion” and “De l’Imperfection” are of great help to the development of this work.

**Keywords:** Latin-american literature; violence; semiotics.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	9
<b>2. SOBRE ARTE E FOTOGRAFIA</b>	12
2.1. A vanguarda e o kitsch	13
2.2. Guy Debord e a Sociedade do espetáculo	15
2.3. Estética da demarcação e arte contemporânea	17
2.4. Sob A Ótica Da Fotografia	18
2.4.1. Sobre tirar fotos	19
2.4.2. Disparando holofotes sobre a dor dos outros	21
<b>3. VIOLÊNCIAS</b>	24
3.1. Violência subjetiva e objetiva	24
3.2. Os três D's de Byung Chul Han	27
3.3. O acontecimento e a violência	31
<b>4. SEMIÓTICA: FIGURAS, TEMAS E PAIXÕES</b>	34
4.1. Semiótica discursiva	34
4.2. Da ação para o sentir	44
<b>5. UM CORPO EM UMA MALA: BENAVIDES NO NÚCLEO DO DISTÚRBIO</b>	49
5.1. O Conto como pesadelo - espaço e tempo em “La pesada valija”	60
<b>6. DA IRA À ARTE: ESTÉTICA DO MAL-GOSTO EM “CABEZAS CONTRA EL ASFALTO”</b>	64
6.1. Estética do mau gosto	76
<b>7. ESPAÇOS DE VIOLÊNCIA: IDENTIDADES NO CONTO “CRIAS”, DE MARIA FERNANDA AMPUERO</b>	79
7.1. A boca: criação, destruição e segredo	85
7.2. A representação pictórica da violência: fotografias ampliadas	89
<b>8. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	90
<b>9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	94

## 1. INTRODUÇÃO

Não nos requer muita reflexão, notar o quão profundamente a violência está arraigada em nossa cultura. Basta olharmos ao nosso redor que nos depararemos com a abundância de filmes de super heróis que estreiam um após o outro, nos quais os heróis lutam contra supervilões e salvam a humanidade mais uma vez do “Mal maior”, os programas policiais que transformam o chocante em risório e banal e, em redes sociais, as fotos de animais disputando o mesmo espaço de propagandas comerciais e notícias sobre a última catástrofe ambiental que assolou diversas famílias. A violência é hiper-mediada e hipermediática. A violência, e suas representações, datam das sociedades mais primevas, entretanto, se na antiguidade a violência possuía traços ritualísticos<sup>1</sup>, como a absorção do *mana* ou os sacrifícios feitos nas tribos totêmicas, hoje, já não nos parece possível atribuir tais características a ela. Porém, se há algo que perdura em nossa cultura acerca da violência é nossa percepção de que não podemos “conceber a ordem da lei senão sobre a base de um dado mais primordial, que se apresenta como um crime”<sup>2</sup>(LACAN, 2016, p.366). É a transgressão que estabelece a lei, não o contrário.

Transgredir também é característico da arte, como podemos ver no início do século XX, durante o surgimento das vanguardas artísticas europeias, originou-se uma “tradição da ruptura” como bem observou Octavio Paz (1914-1988) em sua obra “Os filhos do barro”(1974) - na qual, a cada ruptura proposta por um movimento vanguardista, ao negar ou reler a tradição anterior, uma nova tradição é imposta, a qual deve ser novamente rompida, criando-se assim o paradoxo da tradição da ruptura. Com o avanço da reprodutibilidade técnica, da cultura de massa e da mercantilização da arte, há o surgimento de filmes, séries de tv, quadrinhos, jogos, todo um universo estético que se desenvolveu para além das artes acadêmicas e institucionalizadas. Um dos efeitos da massificação cultural é que muitos de nós temos em casa algum quadro ou objeto estético que embeleza o ambiente, que nos desperta algum sentimento ou que simplesmente nos atrai, o que desloca o lugar da arte dos salões e dos museus para a vida cotidiana. Desse modo, o artista precisa encontrar novos meios de transgressão, uma vez que o apelo estético já foi tão disseminado em nosso dia a dia, e uma alternativa se apresenta na interface da representação da violência.

---

<sup>1</sup> Isso ficará mais claro quando entendermos o que o filósofo sul-coreano Byung Chul-Han denomina “Sociedade da decapitação”, mais a frente no texto.

<sup>2</sup> Lacan, Jacques . O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação [1958-1959]. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

Unindo esses dois pólos brevemente apresentados, da violência e da arte, propomos explorar a relação entre violência e arte, ética e estética, através de três contos latino-americanos. Queremos entender de que modo a arte se relaciona com a violência e como tal relação nos diz em que sociedade vivemos. Para isso, escolhemos dois contos da escritora argentina Samanta Schweblin (1978) e um conto da escritora equatoriana Maria Fernanda Ampuero (1976 -).

Uma das características marcantes da obra da escritora argentina Samanta Schweblin é a exploração das relações humanas através da mediação da arte e da tecnologia. Vemos isto em seus dois romances, “Distância de resgate”(2014) e “Kentukis”(2018), em que, no primeiro, temos uma relação entre mãe e filho atravessada por agrotóxicos e, no segundo, a mediação da tecnologia no convívio humano, representada por meio de pelúcias controladas a distância, reconfigurando as distâncias e as noções de privacidade, controle e liberdade que acreditamos ter. Apesar de *Kentukis* ter, entre seus protagonistas, um artista plástico que se utiliza das pelúcias em suas instalações, é nos contos de seus primeiros livros, que encontramos a arte desempenhando o papel de interlocutor entre o homem e a sociedade. Os contos escolhidos para nossa análise são: *La pesada valija de Benavides*, presente em “El núcleo del disturbio”(2002) e *Cabezas contra asfalto*, de seu livro “Pájaros en la boca”(2008). No primeiro, Benavides assassina sua esposa, coloca-a em uma mala e a leva até seu psiquiatra para que ele o ajude com o que havia feito. O que se sucede na narrativa tem traços de surrealismo: Corrales, seu médico, fica estupefato com a mulher de Benavides na mala, encarando-a como uma obra-prima de arte contemporânea, um golpe de genialidade, e convida seu amigo Donorio, curador, para organizar sua exposição. A trama se desenvolve a partir da problemática da exposição, à qual Benavides se opõe, sem entender como alguém consegue ver seu crime como algo artístico.

No conto *Cabezas contra el asfalto*, temos um homem que durante a infância e a adolescência se relacionava pouco com as pessoas, preferindo desenhar e pintar. Porém, nas poucas vezes que estabeleceu algum tipo de relação com os colegas de turma, essa se deu em momentos de extrema raiva, o que culminava em uma violência, em que ele golpeava a cabeça de seu colega contra o asfalto várias vezes. Para evitar repetir o fato, o protagonista investe todo seu desejo violento em telas, nas quais pintava a imagem da agressão que gostaria de cometer, obras que viraram sua marca artística, a cabeça de uma pessoa sendo esmagada contra o chão. Após este quadro, o protagonista ganha renome e passa a viver de suas pinturas, sob encomenda de pessoas que desejavam ver seus crânios esmagados. É desta maneira que leva a vida sozinho em um apartamento até que faz um acordo com um dentista

sul-coreano, que lhe pede um quadro. Sua raiva volta à pauta quando a arte que produz não satisfaz seu cliente, que teme que a violência retratada na obra se realize e tenta se esconder do artista.

O nosso terceiro conto se encontra no livro “Pelea de gallos”(2018), estreia da equatoriana Maria Fernanda Ampuero (1976 -) como contista. Nesta obra, a autora traz à luz um tema de extrema importância dentro do contexto em que vivemos, a violência, sobretudo de gênero. Nos contos, protagonistas mulheres se encontram em situações de violência que as colocam diante de enfrentamentos e choques de realidade, que por vezes reconfigura, ou ao menos repercute em, sua formação identitária. Essa é a realidade do conto escolhido para o análise, intitulado *Crías*. Nele, uma mulher, anos depois de ter emigrado, retorna a sua casa com o intuito de reencontrar uma pessoa que marcou muito sua infância, o irmão de suas vizinhas gêmeas. Enquanto na casa dele, ela relembra seu passado no lugar, as relações familiares estremecidas e as violências que fizeram parte daquele momento, em especial o abuso sexual que sofreu desse rapaz. O objeto estético aparece no final do conto, e é através dele que a protagonista tem a sensação de definitivamente ter retornado para casa.

Para nossa análise, faremos uma rápida viagem por algumas questões que a arte e os artistas enfrentaram ao longo do século XX, da vanguarda ao kitsch, do espetáculo à arte sem limites, para nos situar nas discussões propostas em nossas análises quanto à arte institucionalizada ao longo do capítulo 2, “Sobre arte e fotografia”. Logo depois, no capítulo 3, “Violências”, buscaremos compreender alguns conceitos de violência, da mais cotidiana até suas possibilidades históricas, sociais e psicológicas, para que possamos, durante as leituras, localizarmos sob qual prisma devemos olhar as interações presentes na obra -sejam elas entre os atores e os elementos da narrativa - narradores, personagens - ou da interface arte-violência. No capítulo 4, “Semiótica: figuras, temas e paixões”, nos debruçaremos em conceitos da semiótica greimasiana, sobretudo discursiva, e teceremos alguns comentários a respeito das paixões que nos auxiliará a abordar elementos narrativos e enunciativos das obras em questão, possibilitando entendermos quais sentidos são mobilizados ao propormos nosso caminho de leitura. Após nossa exposição teórica, dedicaremos um capítulo a cada conto para que possamos desenvolver suas análises e explorar suas particularidades na construção da relação arte e violência.

Deste modo, iniciamos nosso percurso com algumas reflexões acerca da arte a partir do surgimento das vanguardas.

## 2. SOBRE ARTE E FOTOGRAFIA

Nossa proposta, como apresentamos, é analisar os contos de Schweblin e Ampuero tendo como foco a relação entre arte e violência, uma investigação acerca da tensão entre ética e estética presente em cada obra. Para tal, parece-nos importante uma introdução que sustente as concepções de arte e de sua relação com a violência que procuraremos relacionar com nossa proposta de leitura. Outro fato que nos faz caminhar nesta direção é a importância das artes plásticas e da força da imagem para Samanta Schweblin. Em uma entrevista junto à escritora mexicana Valeria Luiselli<sup>3</sup>, Samanta conta que seu pai é artista plástico e que por conta dessa influência, a pintura é sua primeira arte, não a literatura. Sendo assim, podemos afirmar que, em suas obras, Schweblin utiliza como um de seus recursos narrativos a mediação da relação entre homem e sociedade através da arte.

Então, faremos dois recortes para consolidarmos os conceitos e as ideias a respeito de arte com as quais iremos trabalhar. Primeiramente, , apresentaremos a tensão entre vanguarda e *kitsch* no subcapítulo “A vanguarda e o kitsch”, alta-cultura e cultura de massa através das reflexões de Guy Debord no subcapítulo “Guy Debord e a Sociedade do espetáculo” e o desenvolvimento do conceito de autonomia da arte durante o século XX no subcapítulo “Estética da demarcação e Arte contemporânea”, questões pertinentes às obras de Schweblin. Escolhemos essas temáticas pois, para nossa proposta de leitura, é importante possuímos informações a respeito de como a arte, em sua busca por autonomia, buscou lidar com seus limites e também com o caráter econômico que se impôs em todas as frentes da nossa sociedade. Dessa maneira, optamos pela oposição vanguarda e kitsch como ponto de partida dessa busca da arte para depois acompanharmos os efeitos do capital sobre a arte através do espetáculo e o debate estética e ética nos movimentos pós-neo vanguardistas nos anos 60 do século passado.

Na segunda, faremos uma aproximação do campo da fotografia e sua relação com o universo artístico e a crise de representação decorrente da sua invenção no subcapítulo “Sob a ótica da fotografia” - assunto importante para nossa leitura do conto de María Fernanda Ampuero.

---

<sup>3</sup> Louisiana Channel. Samanta Schweblin & Valeria Luiselli Interview: Revelation of a Secret. Youtube, agosto, 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jJ05HiSg0ZQ>>. Acesso em: 03 jan. 2022.

## 2.1. A vanguarda e o kitsch

Para iniciarmos nossa discussão, voltaremos para meados do século XIX e início do século XX com o propósito de entender o desenvolvimento da estética artística que hoje nos circunda. Com a invenção da fotografia, a arte se viu, pela primeira vez, livre do uso das mãos. Como afirma Francisco Alambert, “a partir da mudança da estrutura física da arte surge um novo problema de autenticidade e novas relações de propriedade.” (ALAMBERT, 2007, p.410), mudança essa que vai nos apontar os dois caminhos desenvolvidos nesta seção: por um lado, temos a busca por uma linguagem própria da arte, descolada da ideia de representação realista que até então imperava, resultado da eficiência da fotografia em retratar o aqui e o agora, propiciando experimentações do próprio fazer artístico e de seus limites e culminando nas vanguardas ; por outro, a dessacralização da arte, a destruição de sua “aura” (ALAMBERT, p.410), torna sua semelhança com a mercadoria reproduzível completa, pois, “Sem aura, tudo pode ser ‘possuído’ e massificado - até a política pode ser ritualizada” (ALAMBERT, p.410), ou seja, o processo de mercantilização da arte e da reprodutibilidade técnica ocasiona os fenômenos da cultura de massa e do kitsch.

Em clássico ensaio publicado de 1939, intitulado “Vanguarda e kitsch”, o autor norte-americano Clement Greenberg (1909-1994) investiga como uma mesma tradição cultural pode produzir simultaneamente um poema de T.S. Eliot e uma canção de cabaré; uma pintura de Braque e uma capa do *Saturday Evening Post*.” (GREENBERG, 1939, p.27) e revela que, para além de uma discussão a respeito de estética, devemos trilhar um caminho que leva em consideração o contexto histórico e social da experiência estética.

Greenberg inicia seu ensaio discorrendo sobre a cultura de vanguarda, uma organização social-estética que pretendia questionar e revisar a arte academicista. Para ele, a vanguarda surge junto ao pensamento da crítica histórica, o qual consiste em examinar profundamente as raízes da conjuntura na qual se vive, buscando as causas e os efeitos do desenvolvimento da sociedade com base em dados históricos. As vanguardas têm como principais características o movimento de ruptura e superação da arte que a precede - a estética da ruptura - sempre com um olhar crítico quanto aos esforços e aos procedimentos em busca do estatuto autônomo da arte. É, como indica o autor, compreensível entender o porquê de a cultura de vanguarda ter surgido no momento em que o pensamento revolucionário científico explode na Europa, uma vez que o valor crítico é de extrema valia naquele período histórico.

Voltado a si, distante do público, o artista de vanguarda busca manter “a *cultura em movimento* em meio à violência e à confusão ideológica” (GREENBERG, p.29), dando assim origem à “arte pela arte” e à “poesia pura”. Nos deteremos mais detalhadamente nos impactos

da vanguarda na arte contemporânea mais adiante em nosso texto, mas é importante fixarmos a noção de que, a partir do momento em que o artista produz sua arte para outro artista, elevando-a a graus de abstração e de códigos muito restritos, seu principal consumidor, a elite burguesa, se vê distante desta arte e necessitada de uma cultura que a abrigue e fomente. Desta maneira, “onde há uma vanguarda, em geral também encontramos uma retaguarda” (GREENBERG, p.32), o que nos faz chegar ao *kitsch*.

A noção do *kitsch* vem de dois termos do sul da Alemanha: *kitschen*, que significa “atrapalhar e, em particular, fazer móveis novos com velhos” (MOLES, 1972, p.10) e *verkitschen* que quer dizer “trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado” (MOLES, 1972, p.10). A associação com o termo *verkitschen* exprime um valor pejorativo, uma “negação do autêntico” (MOLES, 1972, p.10). Se pensarmos no *kitsch* como estética, temos uma arte que busca, através de revisitação e cópia de estruturas já fixas e consagradas da cultura, emular as sensações da apreciação estética, sem colocar, entretanto, sua construção ou suas formas em um senso crítico analista: o que importa para o artista *kitsch* é o tema e as sensações causadas espontaneamente ao consumidor da obra, sem que sejam necessárias reflexões sobre a arte ou os valores simbólicos que ela possa propor. Em sua obra “Apocalípticos e Integrados” (1984), ao comentar sobre o *kitsch* no capítulo “Estructura del mal gusto”, Umberto Eco (1932-2016) o define como:

Aquello que se nos aparece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste.<sup>4</sup> (ECO, 1984, p.118)

Pode parecer clara a fórmula para uma obra de intenções *kitsch*: lugares-comuns, imagens de grande impacto e apelo emocional, contudo, como Greenberg já havia indicado em seu ensaio, o *kitsch* não é um fenômeno puramente estético, e sim histórico-social - e por que não, ideológico. “O *kitsch* é o epítome de tudo o que há de espúrio na vida de nossos tempos. O *kitsch* finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro - nem mesmo seu tempo.” (GREENBERG, 1939, p.33). O *kitsch*, hoje, já está enraizado em nossa cultura, não é mais um antagonista, ou uma retaguarda, da vanguarda, mas sim um fenômeno que “constitui um dos tipos de relação que o ser mantém com as coisas, *uma maneira de ser* muito mais que um objeto, ou mesmo, um estilo” (MOLES, 1972, p.11). O que está em xeque é nossa relação com o outro, a relação que estabelecemos com o modo de produção e consumo em que estamos inseridos. Esqueçamos os produtos duráveis, que passam por

---

<sup>4</sup> “Aquilo que nos aparece como algo consumido, que chega às massas o ao público médio porque foi consumido; e que se consome (e, em consequência, se empobrece) precisamente porque o uso ao qual estava submetido por um grande número de consumidores acelerou e intensificou seu desgaste” (Nossa tradução)

gerações e carregam histórias familiares consigo, hoje, em busca da aura perdida pela arte no século XIX, consumimos o que há de mais “aqui e agora” disponível no mercado, em uma espécie de perseguição à eternidade, ao tempo que não foi nem será, ao momento-agora. Trocamos a ideia de criação, do trabalho manual em conjunto com o intelectual, da criatividade e do individual pela noção de produção em cadeia para as massas, sem crivo crítico e sem face. De maneira alguma os procedimentos *kitsch* do início do século XX, da ascensão final burguesa, desapareceram em nossos tempos. O trabalho ideológico da retomada conservadora que assola o mundo neste último decênio carrega em si muito do popularesco<sup>5</sup>, pintado com cores *vintage*, escorados em grandes pilastras gregas com seus símbolos máximos em poses de imperador romano. Para trazer mais cores ao lado socioeconômico do *kitsch*, o aproximaremos de um conceito-chave para o filósofo francês Guy Debord (1931-1994): a sociedade do espetáculo.

## 2.2. Guy Debord e a Sociedade do espetáculo

Guy Debord afirma no seu livro "Sociedade do espetáculo" (1967) que "o que aparece é bom, o que é bom aparece." (DEBORD, 2013, posição 59.5), apresentando um resumo do que é o "espetáculo moderno". Para o teórico marxista, o espetáculo sempre existiu como uma relação entre pessoas, poder e sociedade. No passado, o espetáculo era considerado sagrado, um produto que mostrava o que as sociedades não podiam proporcionar, “não significava senão o reconhecimento comum de um prolongamento imaginário para a pobreza da atividade social real, ainda largamente ressentida como uma condição unitária” (DEBORD, posição 67.3). No entanto, o espetáculo moderno é dessacralizado, expondo à sociedade o que realmente é: um poder a parte, em desenvolvimento, baseado no aumento da produtividade, criando regras para si mesmo como um deus-faccioso. A vida na sociedade do espetáculo é apresentada como um acúmulo de espetáculos, representações do que um dia foi vivido e emulações de experiências, não como a experiência da vivência em si. Em "Comments on the Society of the Spectacle" (1988), Debord expõe as características dessas sociedades:

The society whose modernization has reached the stage of the integrated spectacle is characterized by the combined effect of five principal features: incessant technological renewal; integration of state and economy; generalized secrecy,

---

<sup>5</sup>Não queremos causar confusão com o termo popular, no caso cultura popular, pois essa sim é uma expressão autêntica de um povo ou cultura.



unanswerable lies; an eternal present. (Debord, 1988, p. 7)<sup>6</sup>

O início destes espetáculos modernos é marcado pela Segunda Guerra Mundial, pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, pela polarização mundial entre o capitalismo e o socialismo e pelo desenvolvimento massivo da tecnologia durante toda a Guerra Fria. Uma das principais características do espetáculo é a alienação, a qual transforma as pessoas em espectadores que, quanto mais contemplam, menos vivem, o que as faz perder o domínio do tempo, uma vez que “o espetáculo, como organização social presente da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo.” (Debord, 2013, posição 192.8). Como crítico da sociedade do espetáculo, Debord afirma que os espetáculos destruíram a arte e a cultura como nós as entendemos desde cedo, agora elas são apenas mercadorias:

A cultura tornada integralmente mercadoria deve tornar-se também a mercadoria vedete da sociedade espetacular. Clark Kerr, um dos ideólogos mais avançados desta tendência, calculou que o complexo processo de produção, distribuição e consumo dos conhecimentos, açambarca já anualmente 29% do produto nacional nos Estados Unidos; e prevê que a cultura deve desempenhar na segunda metade deste século o papel motor no desenvolvimento da economia, como o automóvel o foi na sua primeira metade, e os caminhos-de-ferro na segunda metade do século precedente. (Debord., 2013, posição 221.6)

A sociedade do espetáculo é uma organização social em que “se dominam os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ela nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma.” (ALAMBERT, 2007, p.411). O espetáculo subjuga o humano porque a economia já o fez, ele é um reflexo da objetivação de seus produtores. Walter Benjamin, em uma reflexão tardia sobre seu conceito de alegoria, ao analisar a obra de Baudelaire, antevê o que acabaria por se tornar a sociedade do espetáculo: “A depreciação do mundo das coisas na alegoria é sobrepujada dentro desse próprio mundo pela mercadoria” (BENJAMIN, 1994, p.138). O domínio da cultura pela economia - ousaremos dizer, a tomada da ideologia *kitsch* de todos os aspectos da vida humana - é, para Debord, o último estágio de dominação do capitalismo. Tudo está sob suas forças e a seu serviço. Como nos afirma o autor, onde quer que o espetáculo tenha seu domínio, as únicas forças organizadas são aquelas que querem o espetáculo (Debord, 1988). A banalização da violência, tema trabalhado por Schweblin e Ampuero em suas obras, carrega muito desse espetáculo: um ritual sem valor, exposto a tudo e a todos até o desgaste, em programas de televisão, filmes e séries, convencendo-nos a integrar a violência como estruturante de nossa sociedade e, pouco a pouco, amortecendo os possíveis impactos que suas imagens de violência poderiam nos

---

<sup>6</sup> A sociedade na qual a modernização alcançou o estágio do espetáculo integrado é caracterizada pelo efeito combinado de cinco principais características: Renovação tecnológica incessante; integração do Estado e da economia; sigilo generalizado; mentiras incontestáveis; um presente eterno. (Tradução nossa)

causar.

### 2.3. Estética da demarcação e arte contemporânea

Expomos anteriormente as características da arte como mercadoria e do fenômeno do *kitsch*. Nesta seção, abordaremos com mais detalhes os desdobramentos da cultura de vanguarda; para isso, tomaremos como guia o historiador de arte chileno Rodrigo Zúñiga e sua obra "Estética de la demarcación: Ensayo sobre el Arte en los límites del Arte" (2012).

Neste ensaio, Zúñiga ao apresentar sua problemática adverte que, mais do que um problema de ordem estética, trata de uma questão de ordem ética: em um momento pós-dessublimação da arte ocasionada por Marcel Duchamp (1887-1968) e seu *ready-made*, como estabelecer limites para a arte, conceituá-la e defini-la, uma vez que o artista, autoridade soberana hoje, "en nombre del Arte", acredita que "cualquier cosa" puede eventualmente ser expuesta como obra de arte." (ZUÑIGA, 2012, p.7). Para desenvolver sua tese, o autor toma duas obras da década de 1960 de artistas sul-americanos, "La familia obrera" (1968) do argentino Oscar Bony e "Árvore de dinheiro" (1969) do brasileiro Cildo Meireles, como pilares para começar a pensar em uma estética da demarcação dos limites da arte.

Na obra de Bony, um operário argentino e sua família - esposa e filho - foram expostos em um palanque, sentados, por toda a duração da exposição *Experiencias 86*, com uma placa ao seu lado que explicava que Luis, o operário, estava recebendo o dobro do seu ordenado diário para sentar-se e se expor durante o dia todo. Para Zúñiga, a obra de Bony é essencial para sua estética da demarcação por nos mostrar, de forma crítica, a diferença entre ruptura, prática vanguardista, e mero exibicionismo, na qual o artista expõe "qualquer coisa" em nome da arte com o intuito de "ressacralizá-la" ou "ressublimá-la" apenas pelo ato da exposição, ou seja, a arte pela arte (ZUÑIGA, Ano, p. 35).

A obra de Meireles consiste em um pedestal no qual o artista expõe várias notas de cruzeiro amarradas por um elástico. O pedestal, peça importante na composição, pois "ressacraliza" aquilo que está sendo exposto, traz uma placa avisando que a obra está à venda por meio do título "100 notas de 1 cruzeiro = 2000 reais". Para Zúñiga, Meireles aponta a "fetichização milagrosa" da obra de arte; o autor afirma que "Sólo un fetiche milagroso operando en nombre del Arte puede acelerar la incontinencia del valor tal como aquí sucede,

poniendo en evidencia sus excesos, sus “momentos de éxtasis” y su desmesura irracional”<sup>7</sup> (ZÚÑIGA, p.71).

Com essas duas obras, Zúñiga tenta contrapor a arte sem limites que é praticada e exposta durante as últimas décadas, produzida unicamente para o deleite de seu autor, dentro de uma estética que clama por um imperativo correlato ao do super-eu: “Goze!”. Esta arte, na qual o gozo do artista está em romper qualquer limite pelo puro prazer da exposição, acaba por produzir obras abjetas e de extrema violência. Exemplos não nos faltam, como o caso do artista costarriquenho Guillermo Vargas, conhecido como *Habacuc*, acusado de abandonar um cachorro à inanição em uma galeria em Manágua ou ainda do alemão Gregor Schneider, que planejava expor um doente terminal para que morresse em público.

Em suma, a autocrítica e o questionamento do valor estético e mercadológico da arte são, para Zúñiga, aspectos importantes para pensarmos em novas definições e delimitações da arte na contemporaneidade, sobretudo quanto às representações da violência e a dimensão ética existente na arte.

Com a conclusão da nossa primeira abordagem quanto às questões do desenvolvimento da arte ao longo do século XX, é chegado o momento de refletirmos sobre o surgimento e consolidação da fotografia como objeto de representação da realidade - e mais especificamente, da violência.

## 2.4. Sob A Ótica Da Fotografia

Para continuarmos a consolidação das ideias com as quais trabalharemos em nossas análises, agora iremos nos debruçar sobre algumas noções sobre fotografia, arte e violência, tomando como norte os livros “Diante da dor dos outros” (2003) e “Sobre fotografia” (2004), da ensaísta e crítica cultural norte-americana Susan Sontag (1933-2004).

A primeira publicação do livro “Sobre fotografia” data de 1977 e reúne sete ensaios que rondam a temática do impacto da fotografia na sociedade e cultura ocidental. Logo nas primeiras páginas do primeiro ensaio intitulado “Na Caverna de Platão” encontramos a seguinte afirmação que é de total importância para este trabalho: o ato de “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento - e, portanto, ao poder” (SONTAG, 2004, p;14).

---

<sup>7</sup> “Somente um fetiche milagroso, operando em nome da Arte pode acelerar a incontinência de valor tal como aqui acontece, pondo em evidência seus excessos, seus “momentos de êxtase” e seu “descomedimento irracional” .“ (tradução nossa)

Interessa-nos o modo que Sontag vê o ato de fotografar como predatório e intrusivo - um jogo de poder - pois é com essa visão que pretendemos desenvolver nossa análise do conto “Crías” de María Fernanda Ampuero. Há um jogo de palavras quanto ao ato de fotografar possível tanto em português quanto em inglês que ilustra bem como “existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (SONTAG, 2004, p.25). Este jogo consiste nos termos, em português, “tirar foto” e “disparar a máquina” ou “disparar a câmera”, no qual o primeiro verbo, *tirar*, pode ter um valor de apropriação, de tomada a força, enquanto o segundo, *disparar*, nos remete ao universo bélico, do uso de armas, da violência; em inglês podemos traçar paralelos entre as expressões “take a picture”, no qual *to take* estaria mais próximo da rede de significados de *tirar*, e “shoot a photo”, em que o verbo *to shoot* é, assim como disparar, muito utilizado como atirar, disparar, armas de fogo - como na clássica canção de Bob Marley “I shot the sheriff” (1975). Para Sontag, a câmera é uma “sublimação” da arma, o que torna a fotografia uma espécie de assassinato sublimado, adequado a uma época triste e amedrontada, executado por um “assassino” fotógrafo que “saqueia e também preserva, denuncia e consagra”. (p.79).

Em vista de seguirmos nossa discussão sobre fotografia, dividiremos nosso texto em dois caminhos: primeiro, pensando nas significações do *tirar*, discutiremos sobre algumas peculiaridades do início do universo da fotografia, seus interesses e suas relações de poder, para então buscar compreender qual é o impacto das imagens de sofrimento e violência *disparadas* sobre nós dia após dia.

#### 2.4.1. Sobre *tirar* fotos

A década de 30 do século XIX foi testemunha do primeiro processo fotográfico patenteado<sup>8</sup>, o daguerreótipo. Cercado de mistério e interesse, o ato de fotografar é, neste momento, extremamente restrito e complexo, o maquinário era pesado e caro, e pouquíssimas pessoas sabiam como manejá-lo de maneira apropriada. Sua primeira utilização, seu primeiro impacto social, foi retratar pessoas que pagavam para serem fotografadas. Esses retratos figuravam nos jornais quase como espectros, pequenos rostos no meio de notícias e novelas - da mesma maneira que a fotografia era um luxo disponível para poucas pessoas, o jornal nesta

---

<sup>8</sup> Patenteado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 -1851 ) em 1835

época também o era<sup>9</sup>. Foi com o desenvolvimento das técnicas de captura de imagem e revelação que o universo da foto começou a ser expandido e a causar algumas controvérsias<sup>10</sup> e novos dinamismos. Para exemplificar, em poucas décadas após a invenção da fotografia, o trabalho do retratista, importante para ilustrar os jornais, se tornou obsoleto, e os retratistas, mais reconhecidos por suas habilidades técnicas do que pelo gênio artístico, tornaram-se fotógrafos de muita perspicácia, auxiliando, assim, a propagação deste novo universo.

Com o início da popularização da fotografia e a invenção de câmeras mais facilmente manuseáveis, alcançou-se enfim a classe média, e um sem-par de curiosos passaram a investir seu tempo e seus recursos nesse campo e iniciaram seus percursos fotográficos explorando o que até então era inóspito para eles - a pobreza. Como afirma Susan Sontag no ensaio “Objetos de melancolia”(2004):

a fotografia sempre foi fascinada pelas posições sociais mais elevadas e mais baixas. Os documentaristas (que não se confundem com aduladores munidos de câmeras) preferem estas últimas. Durante mais de um século, os fotógrafos rondaram os oprimidos à espreita de cenas de violência - com uma consciência impressionantemente boa. A miséria social inspirou, nos bem situados, a ânsia de tirar fotos, a mais delicada de todas as atividades predatórias, a fim de documentar uma realidade oculta, ou, antes, uma realidade oculta para eles. (p.69)

A classe social é o mistério mais profundo para os burgueses que portavam uma câmera, do glamour dos ricos e dos poderosos à degradação dos pobres e dos párias. Não é de se surpreender que durante o século XIX vários burgueses da classe média viajavam para cidades interioranas ou países considerados exóticos – como para o hemisfério sul e a Ásia - em busca da melhor foto, retratando pessoas em estado de pobreza, ruas desertas e construções decrepitas que remetiam a ruínas de tempos perdidos. “O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano [...]que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos” . (SONTAG, 2004, p.70).

Também é nesta efervescência de experimentações fotográficas que a possibilidade da fotografia ser considerada uma bela-arte ganha força, pois vai além do aspecto documental tanto dos retratos de artistas e da massificação dos retratos familiares como também de presenciar e registrar guerras, acidentes e tragédias que ocorreram . Inicialmente a fotografia gera uma crise no conceito de representação, de mimesis, no mundo da arte, o que leva artistas. críticos e estetas a questionar qual o papel das artes, a sua função, os seus limites e a sua linguagem, assim, instigando artistas e críticos de meados do século XIX a reformularem

<sup>9</sup> Benjamin, Walter. “Uma breve história da fotografia” (1931)

<sup>10</sup> Uma das principais místicas acerca da fotografia era quanto ao risco de ela *tirar* a essência, o espírito ou as camadas do ser fotografado. Aliás, Balzac temia ser fotografado pois acreditava que todo corpo era feito de uma “série de imagens fantasmáticas sobrepostas numa infinidade de camadas” (Qm? Ano?p.175), e o único modo com o qual o daguerreótipo operaria seria retirando e capturando uma dessas imagens.

suas ideias e impulsionando o surgimento da modernidade e, posteriormente, das vanguardas artísticas.

Desde sua invenção, a fotografia é de extrema importância para documentar a história da humanidade -E, ainda, em dois séculos de existência, não faltaram guerras, massacres ou desastres para serem *clicados*, o que nos fez ver os rostos de soldados e civis, ainda que eles permaneçam anônimos, os rastros de campos de batalha e a vida dos participantes dos combates fora de seus postos de guerra. Discutiremos mais detalhadamente em nossa próxima seção a representação da violência, quando trataremos da íntima relação entre imagem e sofrimento da qual nossa cultura é permeada.

Deste modo, sedimentamos um primeiro olhar a respeito da fotografia que propomos abordar, focando no impacto inicial dessa nova invenção no universo das artes, da compreensão da nossa sociedade e da construção da história.

#### 2.4.2. *Disparando* holofotes sobre a dor dos outros

Não é de hoje, a atração que cenas de violência e sofrimento causam ao ser humano. A história da arte nos demonstra o quão próximo da morte nós nos debruçamos em virtude dos mais variados motivos. As explicações são das mais variadas também, pois talvez o maior mistério da vida seja seu fim.. O antropólogo brasileiro José Carlos Rodrigues tem, entre suas áreas de pesquisa, um olhar atencioso para as representações sociais do corpo e da morte. Em nossa leitura de sua obra “O corpo na história” (1999) nos parece interessante ressaltar que quanto mais avançamos na história do Ocidente, mais os tabus sobre o corpo se desenvolveram, e a morte, que já foi pública, passou a se tornar privada, reservada primeiro ao leito de morte no quarto de suas casas e depois ao silêncio eterno da jazida, e não sendo mais pautada pela espera para que juntos, coletivamente, levantemo-nos de nossas covas para continuar nossa vida na corte celeste (RODRIGUES, 1999, p.126). Entretanto, ao contrário do que seria esperado, esse movimento só reforça o fascínio burguês pela violência e pela morte; então, quando a técnica da câmera fria é desenvolvida, seu produto, a fotografia, também não fica aquém do desejo humano de captar e capturar o sofrimento e a morte. Retomando Sontag:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. (p.24)

Em seu livro “Diante da dor dos outros” (2003), Susan Sontag reflete sobre o impacto das imagens da violência e do sofrimento em nossas vidas, traçando a evolução dessa iconografia que “tem uma longa linhagem” e, na qual, os sofrimentos “mais comumente considerados dignos de serem representados” são os “frutos da ira, divina ou humana” (p.37), desde Francisco de Goya (1746-1812) até fotografias do atentado ao World Trade Center em 2011.

Em uma época em que somos bombardeados com imagens, vivemos cercados de simulacros e virtualidades e já nos é difícil dizer o que é real ou não. Não é raro nos confrontarmos com situações perigosas ou violentas e retratarmos o episódio como se “parecesse um filme”, como se fosse “coisa de cinema” - a realidade já não nos comporta integralmente, é preciso a mediação da imagem, sua força, para significarmos o que experienciamos. Só desta maneira conseguimos apreender nossa vivência, pois “o enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens” (SONTAG, 2003, p.91). É comum que, ao depararmos com o objeto real, seja ele uma obra de arte, uma catástrofe ou uma beleza natural, tenhamos uma reação amena, apática ou surpresa perante a ele. O fato é que a imagem tende a subtrair, a negar, nossa primeira experiência com a coisa em si, fazendo com que nós nos perturbemos mais com uma fotografia. Uma possível explicação é que “a câmera traz o espectador para perto, para demasiado perto... a “nitidez terrível” das imagens fornece informação desnecessária e indecente.” (Sontag, 2003, p.55).

Talvez, a chave para entender a força da imagem perante ao “real” seja a palavra espectador e sua posição dentro da sociedade do espetáculo, ao qual já nos referimos anteriormente. O que nos importa é o espetáculo, que o evento que nos chama a atenção pareça interessante e tenha impacto imediato e midiático - é através do espetáculo que se manipula o impacto das imagens, da fotografia, na nossa sociedade. As imagens de guerra, que um dia serviram de denúncia e de resistência ao militarismo e ao imperialismo, podem, “no estado de ânimo político atual” serem “até estimulantes” (Sontag, 2004, p.35), basta que sejam vendidas como tal.

Esse espetáculo é orquestrado através de um encontro de dois fatores, o interesse lascivo por imagens de violência - todas as imagens que exibem a violação de um corpo atraente são, em certa medida, pornográficas. Mas imagens do repugnante também podem seduzir” (SONTAG, 2003, p.80) - e a escalada ascendente “da violência e do sadismo aceitáveis na cultura de massa” (SONTAG, 2003, p.84). Jogos, quadrinhos, cinema, esportes: a cultura da brutalidade e a imagística da violência são diariamente introjetadas no nosso

convívio, nos convidando para assistir cenas como as de lutas marciais, nas quais golpes devastadores são repetidos inúmeras vezes, *frame por frame*, em enquadramentos do estrago causado no rosto adversário, em uma noite considerada um bom programa entre amigos. A centralidade do nosso debate não é sobre uma moralidade conservadora que deve ser adotada, mas sim sobre o funcionamento da espetacularização da violência em nossa sociedade e os impactos profundos dessa mecânica na maneira com que nos relacionamos.



### 3. VIOLÊNCIAS

Estabelecida a base da nossa análise quanto às temáticas de arte e fotografia. ,nesta seção, iremos nos aprofundar nas discussões sobre violência - ou melhor, violências. É vasta a possibilidade de caracterização e definição da violência, podemos perpassar por definições que se baseiam num aspecto subjetivo de sua imposição, como violência física ou psicológica, até questões de ordem social e estrutural, como as definições de Slavoj Zizek (2014), acerca das violências subjetivas e objetivas, presentes no primeiro subcapítulo, e as definições de Byung-Chul Han (2019), sobre sociedade da decapitação, da deformação e do desempenho, as quais desenvolveremos na seção “Os três D’s de Byung Chul Han”. Por fim, trataremos de uma abordagem específica de Zizek do conceito de acontecimento e sua importância para nossas análises em “O acontecimento e a violência.” Nosso intuito com tais conceitualizações é compreender as noções econômicas e ideológicas que estão na base da violência cotidiana e de que modo a violência é utilizada pelas instituições para normatizar e configurar a sociedade em que vivemos.

#### 3.1. Violência subjetiva e objetiva

Nosso primeiro passo é conceituar basicamente o termo violência. Em seu livro “Palavras-chave” (2007), Raymond Williams (1921-1988) nos expõe sete definições de violência, o que nos indica a complexidade de categorização deste termo. Para o autor, as definições mais simples são “ataque físico” ou “uso de força física” (WILLIAMS,2007,p.406), geralmente atribuídas a usos não-autorizados, como os feitos por terroristas, ladrões ou assassinos, e por vezes à violência policial e à restrição de liberdade e a atos correlatos. O ataque físico se categoriza por ser subjetivo, de um indivíduo ao outro, já o uso de força física pode ser atribuído a um terceiro, como no caso da violência cometida por um soldado sob a demanda de um Estado em guerra. Um terceiro sentido, para Williams, é a violência como exibição do ato violento, e não o ato em si, por exemplo, a “violência na televisão”.

Entretanto, Williams aponta que a confusão se constrói quando tentamos distinguir violência como ameaça de violência como atitude desgovernada, uma vez que valores emocionais entram em cena. Essa dificuldade se dá, pois atrelada ao sentido de ameaça ou atitude desgovernada está o sentido de uso de força física, o que não é necessário em exemplos de violência do Estado ou violência estudantil, como o autor cita. Os outros

sentidos são de fervor ou paixão, o que nos remetem novamente aos sentidos de força e, por último, um sentido de violação, de tirar algo de seu lugar, raptá-lo.

Para compreendermos então como podemos melhor categorizar a violência nos limites que Williams nos apresenta do conceito - a violência do Estado e a violência estudantil - recorreremos ao filósofo esloveno Slavoj Žižek (1949 - ) e suas reflexões sobre o tema.

Nós já apresentamos a ideia de violência subjetiva, que é aquela em que podemos distinguir o agente da violação e também sua vítima e é “exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas” (ŽIŽEK, 2014, p.25), sendo também a mais visível e a que exerce fascínio sobre nós. A adição que Žižek nos traz para esse debate é que a violência subjetiva é a contraparte, a outra face da moeda, da violência objetiva, a modalidade de violência sistêmica, subterrânea e estrutural, da qual trataremos agora. O filósofo parte de como o Capital se manifesta na “realidade” e no “Real”<sup>11</sup>, ou seja, no tecido social. Esse é composto pelos indivíduos e suas interações e suas implicações no processo produtivo, representando a realidade; enquanto é a inexorável abstração do capital, de suas flutuações e de suas especulações, que determinam de qual maneira as interações irão ocorrer no tecido social - este é o conceito do Real desenvolvido na psicanálise. É o abismo irreduzível entre essas duas percepções que propiciam o cenário em que podemos viver em uma comunidade sem acesso a serviços prioritários como saúde, saneamento básico e educação e mesmo assim, se tivermos acessos aos relatórios do desempenho financeiro dessa mesma comunidade, encontraremos índices que a caracterizam como financeiramente sólida: através desses dados começamos a notar que é necessário que exista uma violência sistêmica, quase imperceptível, para garantir o funcionamento capitalista a partir da sua lógica abstrata, que configura um grau zero de violência - a realidade como ela nos é apresentada e sentida - e qualquer ato de resistência, denúncia e revolta se encaixa como a face sempre aparente da moeda: a violência subjetiva.

Tomemos como exemplo uma manifestação popular em via pública, na qual alguns manifestantes depredam um monumento histórico, incendiando-o com a justificativa de que a estátua representa valores e ideais fascistas. Um caso claro de violência subjetiva. A repressão policial, as inúmeras câmeras que cobrem o evento e bombardearam as redes sociais e os programas televisivos, a exaustiva repetição dos rostos cobertos dos manifestantes com a intenção de revelar suas identidades, toda essa espetacularização acerca do ocorrido gera fascínio e comoção por parte da população, provocando debates calorosos sobre as ações dos

---

<sup>11</sup> Muitos dos termos que utilizaremos até o fim do nosso tópico sobre violência são provenientes da psicanálise freudiana e laciana, importantes base para a abordagem de Žižek a respeito da violência.

manifestantes: são vândalos, bandidos ou têm razão?. Uma cortina de fumaça se cria sobre a violência subjetiva, da qual ainda não saímos neste nível de discussão, criando o abismo que assegura a tranquilidade da violência objetiva, sistêmica, afinal, por qual motivo mesmo essas pessoas estavam se manifestando? Quais suas pautas e reivindicações? Quais as violências que elas sofrem cotidianamente para que a realidade seja da maneira que nos é apresentada, em um aparente grau-zero de violência? - essas são perguntas que deveríamos fazer, segundo Zizek.

Um dos exemplos mais emblemáticos para Zizek é o caso dos “comunistas liberais”, bilionários filantrópicos como George Soros, Bill Gates, Jeff Bezos e Elon Musk, que dedicam parte de suas fortunas para obras sociais e projetos humanitários. Por trás das grandes doações e do encorajamento e do incentivo ao desenvolvimento de novas tecnologias, o que existe é uma fortuna gerada pela exploração desumana e insaciável que é própria do capitalismo. A ideia do comunismo liberal é conciliar políticas de bem-estar social sem questionar ou promover mudanças radicais na estrutura política e econômica, em uma espécie de amortecimento dos efeitos devastadores do capitalismo. Entretanto, essa ideia possui uma verdade mais profunda do que a benevolência ou o altruísmo de seus representantes - ainda que possa existir verdadeiramente, essa devolução de capital é um mecanismo para que a roda do sistema não pare de girar. Não há limite para a acumulação no capitalismo e, apesar do neoliberalismo pregar a infinitude dos recursos naturais, sabemos que catástrofes naturais e calamidades de saúde mundial - como a pandemia de Covid-19 iniciada em 2020 - irão ser cada vez mais frequentes, e essas atitudes filantrópicas, no final, são medidas paliativas para frear o esgotamento total do sistema e seu colapso; nesse sentido, não é surpreendente o investimento massivo em exploração espacial e a busca por colonizar novos planetas.

Retomando nossa explicação sobre violência objetiva a partir do exemplo do comunismo liberal, é a exploração desenfreada que cria situações de pobreza e fome extrema, xenofobia, racismo e antissemitismo. Esses discursos oprimem e violam os direitos básicos humanos de grande parte da população mundial, criando assim, como dissemos, o grau zero de violência, o status quo da realidade social, o qual suscita em seus indivíduos mais afetados a ira e a revolta por sua situação, conforme afirma Zizek:

É por isso que o delicado comunista liberal - assustado, preocupado, oposto à violência - e o fundamentalista cego que explode de ira são os dois lados da mesma moeda. Embora combatam a violência subjetiva, os comunistas liberais são eles próprios agentes da violência estrutural que cria as condições das explosões de violência subjetiva. Os mesmos filantropos que dão milhões de dólares para combater a Aids ou promover a educação arruinaram a vida de milhares de pessoas através da especulação financeira e criaram

assim as condições para a emergência da mesma intolerância que pretendem combater...Não devemos ter ilusão alguma: os comunistas liberais são hoje o inimigo com que se defronta qualquer tipo de luta progressista. (ZIZEK, 2014 , p. 42).

Finalizamos aqui, nossa abordagem sincrônica da violência. Seguiremos, então, para uma investigação diacrônica da evolução da relação entre sociedade e violência, nos guiando pela obra “Topologia da violência” (2019), do filósofo sul coreano Byung-Chul Han (1959- ).

### 3.2. Os três D's de Byung Chul Han

Para Han, podemos distinguir três momentos da sociedade humana a partir de transformações ocorridas nas manifestações da violência - momentos estes que podem ser denominados sociedade da decapitação, sociedade da deformação e sociedade do desempenho. Han (2019) afirma que o percurso da violência durante a história é de introjeção, de fora para dentro, de uma violência negativa para uma positiva, no qual nosso cárcere deixa de ser o dever e passa a ser nossa própria liberdade e passamos a exercer o papel de vítima e carrasco ao mesmo tempo - a violência positiva nos impõe uma sociedade “onde somos presidiários e vigias ao mesmo tempo.” (HAN,2019, p.183). Para seguirmos o percurso descrito pelo autor, partiremos da sociedade da decapitação, na qual a violência imposta era o assassinato, o extermínio e a guerra. O autor nos mostra que o que estava em voga para as civilizações arcaicas e da Antiguidade, quanto à violência, era a tentativa de afastar-se da morte e dominá-la através da imposição ao outro, em um exercício de poder em que “mais violência significava mais poder.” (HAN, 2019, p.37). Como o povos nativos das Ilhas Marquesas, na Polinésia, nos demonstram por meio do conceito de *mana*, uma “substância misteriosa de poder que saltava do morto ao vencedor<sup>12</sup>” (HAN, 2019, p.38), ou seja, a relação entre poder e violência estava intimamente ligada, e a moralidade com que julgamos ou denotamos a violência não existia ainda para aquelas sociedades - matar era questão de sobrevivência, matava-se para não morrer, e, quanto mais se matava, mais *mana* se acumulava, o que simbolizava poder sobre a morte.

---

<sup>12</sup> “Admitia-se que um guerreiro continha em seu corpo o *mana* de todos que ele havia matado [...] A cada morte que ele conseguisse apreender crescia igualmente o *mana* de sua lança [...] Para incorporar imediatamente esse *mana* ele tinha de comer a carne dessa pessoa; e para fixar em si esse incremento de poder numa batalha [...] ele trazia amarrado ao corpo, como parte de seu arsenal de guerra, algum despojo físico do inimigo derrotado.” (HANDY, 1927, p.31 apud HAN,2019, p.38)

Desde o início das civilizações podemos rastrear uma ideia de acúmulo de poder que inibe ou afasta o fim derradeiro. Esse acúmulo perdura até hoje, pois possuir dinheiro, em nossa sociedade, é possuir poder, ser invulnerável e ser imortal (HAN,2019 ). Antes, se acumulava sangue e partes dos corpos dos guerreiros vencidos em batalha, agora, se acumula capital. A violência generalizada da sociedade da decapitação gerou uma onda de vingança na qual a arbitrariedade era imperativa, de maneira que as vítimas da vingança poderiam ou não ter relação com o primeiro sujeito aniquilado. Para conter essa espiral de destruição, foi necessária a hierarquização do poder, causando a perda da legitimidade da violência da força bruta, tanto no cenário político quanto no social (HAN, 2019, p.19), o que culminou na Idade Moderna, em que encenações homicidas em espaços públicos transformaram-se em execuções reservadas a locais que não eram permitidos ao acesso geral.

Desse modo, calcado nas teorias psicanalíticas de Freud, Han nos mostra a mudança topológica da violência, da sociedade da decapitação para a da deformação, isto é, o deslocamento do público para o privado, do externo para o interno, o que na sociedade também introjeta a violência para dentro do eu, levando as “tensões destrutivas” a serem suportadas internamente, “em vez de descarregadas para fora” (HAN, 2019, p.22). É nessa época também que os mecanismos de poder percebem que a coerção é, em muitos casos, mais produtiva que a brutalidade. O mecanismo do supereu, instância que reprime e violenta o eu e seus desejos, é obra de recalques e repressões acumuladas para o desenvolvimento da nossa sociedade, em que o Tanatos, a pulsão de morte, é sublimada em função do Eros e do sentido de comunidade portanto, quanto mais uma pessoa “refreia sua agressão contra eles (outras pessoas), mais rigorosa e coercitiva se torna sua consciência moral.” (FREUD, 1992, p.309 apud HAN, 2019, p.23).

Passamos, então, de uma sociedade na qual a violência não estabelece valores morais, sendo explicitamente e pornograficamente deliberada, incentivada e endereçada ao outro, à uma sociedade do dever, da coerção, na qual o ser vive sob jugos e definições impostos, deformando-se e sendo deformado para caber dentro de tais imposições. Um exemplo clássico dessa sociedade neurótica é a histeria que acometia as mulheres, um resultado de imposições severas e intransigentes quanto a como deveriam se portar e a quais funções deveriam corresponder, oprimindo-as e violentando-as com tamanha severidade que sua própria estrutura psíquica sucumbia à introjeção da contraviolência aplicada.

Acompanhamos, juntos a Byung-Chul Han, o percurso da topologia da violência através das sociedades arcaicas até a era moderna, sem nunca deixar de nos localizarmos dentro do registro das violências negativas, ou seja, “que se desdobram em relações de tensão

bipolares: *ego* e *alter*, *dentro* e *fora*, *amigo* e *inimigo*” (HAN, 2019, p.8). Na sociedade do desempenho, a sociedade pós-moderna, encontramos a violência da *positividade*, “oriunda da “spamização” da linguagem, da supercomunicação, da superinformação, da massa de linguagem, de comunicação e de informação” (HAN,2019, p.9). O sujeito, aos poucos, se desvincula de rituais e de ordens semânticas e simbólicas que o aprisionam ou que o delimitam, em direção à uma sociedade em que “a orgia da libertação, a desregulamentação, a supressão de limites e a desritualização” (HAN, 2019, p.185) demolem a negatividade, levando-o a um extremo de positividade. O sujeito livre crê ser dono do próprio destino e se autorregulamenta e autorrealiza, abandonando a deformação para abraçar o desempenho. Já não há mais tensões entre *ego* e *alter*, elimina-se o outro, o de fora, e forma-se uma adiposidade que une e iguala a todos: é o ponto máximo da internalização da violência, que, se já não era projetada externamente quando deformidade, agora, enquanto desempenho, nem a imposição externa existe mais. A coerção de ser o mais eficiente, comunicativo, consumidor e transparente possível é perpetrada pelo próprio sujeito que a recebe. Para Han, depressão e *burnout* são resultados dessa violência intrapsíquica da sociedade do desempenho e demonstram que “o *burnout* do sujeito de desempenho é um presságio patológico da iminente implosão do sistema.” (HAN, 2019, p.192). É importante dizer que a existência da violência positiva não exclui a possibilidade de suas formas negativas e que Han aponta transformações quanto à violência sistêmica, ou seja, a relação entre a estrutura da sociedade e a violência, e não quanto à violência subjetiva, de um sujeito a outro, ou objetiva, de corporações ou pessoas que objetivam o lucro sem ter o mínimo apreço pelo bem-estar social.

Outra abordagem, por meio da qual podemos explorar o conceito de violência positiva dentro do nosso contexto contemporâneo, é a ideia de que o neoliberalismo gerencia o sofrimento psíquico para sua implementação e manutenção, impondo-nos a uma cultura da depressão. Para explicarmos melhor tal ideia, nos utilizaremos do ensaio do psicanalista brasileiro Christian Dunker (1966 - ) intitulado “A hipótese depressiva”, presente no livro “Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico” (2020), organizado por Christian Dunker, Vladimir Saflate e Nelson da Silva Junior. Nesse ensaio, Dunker investiga de que maneira o termo depressão é inserido no século XX, o seu desenvolvimento enquanto diagnóstico e a narrativa até seu ápice como normalopatia - termo cunhado por Dunker para descrever o comportamento do sujeito depressivo na chamada “cultura da depressão”. A normalopatia seria um excesso de adaptabilidade do ser em seu meio, na qual esse se anulando completamente como um distinto, negando suas potencialidades, resignando-se a

um papel de normalidade, uma vez que o depressivo não é bem-visto em uma sociedade nas quais são valorizadas doses hiperbólicas felicidade e produtividade.

O termo depressão recebe uma nova dimensão de sentido e tensão com a crise mundial de 1929. Nos discursos dos políticos norte-americanos, o termo é colocado como oposto à *mania*, ao desenvolvimento, à antecipação do futuro e à prosperidade. A depressão, antes associada à melancolia, ganha contornos econômicos liberais e traços pouco constitutivos para uma descrição precisa e embasada enquanto diagnóstico. O avanço da psiquiatria e o surgimento das ciências neurológicas ocasionam uma disputa de narrativas com a psicanálise, ocasionando uma cisão na discussão sobre a etiologia dos sintomas - a crescente centralidade da fisiologia e de aspectos cognitivos do lado da psiquiatria e o desejo, a narrativa, o trauma e o simbólico, aspectos ligados ao inconsciente, pelo lado psicanalítico - colocando de lado cada vez mais o confronto, extremamente importante para a psicanálise. Proveniente da diluição do conflito pós-guerra fria, em que já não há mais oposição de formas de ver e pensar o mundo, o esvaziamento do conflito na origem da neurose, na qual havia a disputa de narrativas e fragmentos de memória a serem preenchidos e resgatados, há agora uma individualização de sintomas, tratados separadamente, em narrativas individuais. Para Dunker,

essa nova narrativa de sofrimento individualiza o fracasso, na forma de culpa, sem interiorizá-lo na forma de conflitos. Com isso, ela consegue isolar completamente a dimensão política, das determinações objetivas que atacam nossas formas de vida, redimensionando trabalho, linguagem e desejo, do sofrimento psíquico...Nela, a autoavaliação, auto-observação, o juízo comparativo e a apreciação de si mesma (a experiência depressiva) ocupa longas extensões de tempo e rapta grande parte da energia psíquica do indivíduo. (Dunker, p.190, 2020).

Como afirma Han, a mudança paradigmática da sociedade da deformação para a sociedade do desempenho está concentrada na introjeção da violência externa para uma relação dupla de capataz-serviçal interna. A razão dessa mudança é o avanço das ideias neoliberais. Sobre isso, Dunker demonstra, em alguns tópicos (2020, p.183), como a transição ocorreu. Escolhemos, para complementar e solidificar o que apresentamos, três tópicos:

- a) A diluição do conflito dentro da narrativa da Guerra Fria (tópico já citado anteriormente). A oposição entre modos de ver o mundo e valores e entendimentos sobre a propriedade dos meios de produção é pasteurizada em uma avaliação que visa um valor comum, a saber, o desenvolvimento.
- b) A transposição do conflito entre empregadores e trabalhadores para uma “*forma de trabalhar organizada por projetos, contratos provisórios ou de extensão limitada*” (DUNKER, 2021, p.183), o que acaba por estabelecer uma cultura de atualização permanente, mudança permanente, flexionando o modo de contar-se a grande narrativa da vida, que já não pode

mais ser vista como uma longa história ascensional, mas sim através de pequenas e numerosas narrativas curtas.

c) A mudança na forma em que nos relacionamos com o desejo, trespassada e emaranhada ao consumo, ao qual deixamos de nos comprometer a grandes sacrifícios e esperas para um deleite futuro e assumimos a *jouissance* instantânea e enfadonha do consumismo, no qual já não nos prendemos a objetos ou instituições que significam ou simbolizam um desejo permanente ou de satisfação oriunda de um pacto sacrificial, mas sim giramos em um *looping* interminável de insatisfação, gozo e obsolência que nos afasta gradativamente das grandes construções sociais em uma retórica do hoje e da instantaneidade.

A busca de um ideal comum - o desenvolvimento - a destruição das grandes narrativas e a conseqüente fragmentação da vida em pequenas histórias isoladas, sem grandes conflitos com as instituições que regulam e sistematizam nosso mundo, dão ao homem a equivocada noção de total liberdade e controle de si, na qual a excelência e eterna atualização são os ideais inerentes a nossa existência e que, através das teias do consumismo, devemos viver e aproveitar o hoje sem desenvolver grandes afetos ou fixar os pés demasiado tempo em um local é a tônica da sociedade do desempenho. A choque - aqui sim - conflituoso entre a *jouissance* instantânea contra a perpetuidade da reciclagem e da renovação das quais somos cobrados nos viola de maneira a deixarem-nos apáticos, inibidos, reféns de uma gramática depressiva e do controle total do neoliberalismo.

### **3.3. O acontecimento e a violência**

Por fim, faremos uma pequena digressão quanto ao tema proposto do capítulo para explorarmos um conceito que será importante para o desenvolvimento de nossas análises - o conceito do acontecimento. Traremos a discussão para o capítulo da violência pois acreditamos que a partir da ideia de acontecimento podemos também pensar nas subjetivações e significações que a violência pode gerar.

Zizek aborda o conceito de acontecimento no seu livro chamado “Acontecimento: uma viagem filosófica através do conceito” (2017), no qual ele propõe investigar o tema através de três linhas de pensamento diferentes: a teologia, a filosofia e a psicanálise. Antes de mergulhar em cada uma dessas linhas, entretanto, Zizek propõe uma explicação geral para o conceito de acontecimento: “algo chocante, fora do normal, que parece acontecer subitamente e que interrompe o fluxo natural das coisas; algo que surge aparentemente a partir do nada, sem causas discerníveis, uma manifestação destituída de algo sólido como alicerce.” (ZIZEK,



2017, p.6). Algo que é do nosso interesse registrar é a lógica de funcionamento do acontecimento. Como Žižek mostra, o acontecimento parece irromper abruptamente, sem qualquer causa aparente. Porém uma das principais características do acontecimento - e o que o difere, por exemplo, de um ato performativo - é que ele estrutura o presente e reestrutura o passado, expondo à luz o que sempre esteve ali, mas nunca foi visto. É uma relação circular que o acontecimento estabelece com o tempo. Žižek, para exemplificar a ideia circular do efeito acontecimental, fala do amor, para ele, nós não nos apaixonamos por uma pessoa por motivos precisos (seus lábios, sua voz, seu sorriso), mas é por já estarmos apaixonados que esses atributos nos atraem - o efeito age retroativamente, determinando as causas e as razões a partir do que já aconteceu. Outro exemplo que podemos trazer para corroborar a ideia de Žižek são as manifestações que aconteceram em junho de 2013 por todo o Brasil. As manifestações, que ocorreram sobretudo nas capitais do país, eclodiram, inicialmente, por conta do aumento abusivo das taxas do serviço de transporte público no Brasil. Com a repercussão midiática, novas datas e manifestações foram aflorando pelas cidades do interior. Logo, o teor das reivindicações foi mudando, se acumulando a várias outras pautas, como o gasto público com a Copa do Mundo de futebol que ocorreria em 2014, a violência policial entre tantas outras. Essas manifestações podem ser consideradas como um acontecimento, pois as pautas reivindicadas posteriormente ao seu início já se encontravam presentes na sociedade, entretanto não mobilizaram suficientemente as pessoas para que se manifestassem, ao mesmo tempo, quando olhamos para esse período como um fato histórico, atribuímos causas e razões que não se encontravam na gênese do ato. Em outras palavras, Žižek nos diz que o acontecimento é um ato de reversão abrupta de uma temporalidade que passa de “um “ainda não” para o “sempre-já”.” (ŽIŽEK, 2017, p.97), ou seja, há a transformação, através do acontecimento, dos fatores que não aparentavam estar ali em causas e motivos que sempre ali estiveram. Podemos denotar esse momento como um acontecimento a partir de uma outra perspectiva, a do acontecimento simbólico. Não nos aprofundaremos em cada definição que Žižek apresenta, mas a experiência psicanalítica do ato nos parece interessante para nossa análise. O primeiro passo que Žižek dá neste percurso é explicitar brevemente quais são as três dimensões fundamentais que um ser humano habita a partir das teorias lacanianas: o imaginário, o simbólico e o real. A dimensão do imaginário, diz Žižek, é “nossa experiência vivida direta da realidade, mas também de nossos sonhos e pesadelo - é o domínio do aparente, de como as coisas se parecem para nós.” (ŽIŽEK, 2017, p.80). Já a dimensão do simbólico é o que Lacan chama de “grande Outro”, “o outro invisível que estrutura nossas experiências de realidade” (ŽIŽEK, 2017, p.80), que nos faz ver e sentir o que vemos e

sentimos da maneira que vemos e sentimos - e também o que não vemos e não sentimos da maneira que não vemos e não sentimos. É onde estabelecemos e investimos significações e valores, sempre em tensão com a complexa rede de regras e significados pré-determinados. O real é o “impossível”, algo que não pode nem ser diretamente vivenciado ou simbolizado, “como um encontro traumático de extrema violência que desestabiliza inteiramente nosso universo de significado” (ZIZEK, 2017, p.80). Dessa maneira, o real só pode ser apreendido e discernido através de vestígios, efeitos e consequências e, estando para além da linguagem, podemos enunciá-lo apenas através de metáforas ou metonímias.

Nos deteremos à dimensão simbólica e ao seu acontecimento para demonstrarmos de qual outra maneira podemos interpretar os eventos de junho de 2013. O acontecimento simbólico é aquele em que há a uma emergência de um novo significante-mestre (ZIZEK, 2017, p.91), ou seja, é aquele momento “em que o significante - uma forma física que representa um significado - entra no significado, no que ele significa, quando o significante se tornar parte do objeto que designa.” (ZIZEK, 2017, p. 91). O movimento de junho de 2013 agrupou várias pessoas de ideologias políticas diferentes frente a um significante-mestre, que podemos nomear de “progresso”. Cada pessoa receberá um significado diferente, a depender de sua posição social e grupo político, porém o pacto social, “a unidade que esse significante vai impor não será, não obstante, simplesmente ilusório” (ZIZEK, 2017, p.91), ele vai estabelecer sua própria realidade social. O perigo, como vimos se desenvolver na história recente do país, é a usurpação deste significante-mestre por grupos de extrema-direita e reacionários, que viram neste acontecimento aflorar ideias e crenças que pareciam esquecidas ou superadas. De alguma maneira a guinada “à direita” da política brasileira se constrói nesse feito simbólico - com a elevação de um novo significante-mestre, esses grupos se inscreveram e escreveram o discurso com sua própria linguagem, fazendo com que os debates ocorressem, mesmo que contrários a suas ideias e suas práticas, dentro de seu próprio território.

Como vimos, a própria lógica irrompante do acontecimento é violenta, uma vez que é de modo abrupto que ele se dá, suspendo o acontecimento no tempo, reestruturando passado e futuro. A usurpação do significado-mestre também, no exemplo que desenvolvemos nesta seção, pode ser violenta ao manter o *status quo*, servir para manutenção do grau zero de violência próprio do sistema capitalista. Entretanto, há outros modos do acontecimento estar relacionado com a violência: Veremos no terceiro conto analisado, “Crías”, de María Fernanda Ampuero, de que modo uma ação violenta fica suspensa temporalmente e ressoa seus significados para o passado e para o presente da enunciação.

#### 4. SEMIÓTICA: FIGURAS, TEMAS E PAIXÕES

Até agora nos debruçamos em conceitos e questões que dizem respeito às temáticas e às figuras que as autoras com as quais trabalharemos utilizam para suas composições narrativas. Falta-nos, então, apresentar qual será nossa abordagem quanto à construção da narrativa e de seus significados, qual a perspectiva e linha de análise base que conciliaremos com os assuntos até agora apresentados. A semiótica de linha francesa é a nossa escolha para investigar as diferentes significações e os efeitos de sentido que a mediação das obras de arte e dos objetos estéticos dentro dos contos de Schwebelin e Ampuero. Um dos principais motivos que nos levam por esse caminho é o entendimento de que a semiótica de Algirdas Julius Greimas (1917-1992) não se trata “somente de um projeto científico, na acepção estrita do termo, mas também de um tipo de mirada marcada por um duplo compromisso, ao mesmo tempo estético e ético.” (LOPES, 2003, p.65).

Nosso recorte das teorias semióticas abrange as discussões de Denis Bertrand (1949-) sobre a semiótica literária em seu livro “Caminhos da Semiótica literária” (2003), sobretudo quanto aos conceitos de figurativização e tematização, e as reflexões sobre a semiótica das paixões nos trabalhos “Da imperfeição” (2002), de A.J. Greimas, e “Semiótica das paixões” (1993), de Greimas e Jacques Fontanille (1948-).

##### 4.1. Semiótica discursiva

Iniciamos nosso percurso buscando esclarecer que o objeto da semiótica é o *sentido*, ou, como afirma Jean-Claude Coquet, “o objeto da semiótica é explicitar as estruturas significantes que modelam o discurso social e o discurso individual” (COQUET apud BERTRAND, 2003, p.13). Temos então que a proposta da semiótica é desenvolver conceitos que demonstrem as condições de apreensão e produção de sentido em uma determinada enunciação. O conceito de enunciação é central para os estudos semióticos pois é através do ato da enunciação que é criado o espaço de comunicação necessário para as significações. A enunciação é tanto o ato de enunciar, a passagem da *langue* saussuriana para a *parole* - ou seja, um ato extralinguístico - como o produto desse ato, no qual podemos encontrar os sujeitos da enunciação (quem enuncia, o enunciador, e a quem se enuncia, o enunciatário) e o que se enuncia (o enunciado) – ou seja, um ato linguístico. Em termos semióticos, a enunciação é “uma instância que possibilita a passagem entre a competência e a *performance*

(linguísticas); entre as estruturas semióticas virtuais... e a estruturas realizadas sob a forma de discurso.” (COURTÉS & GREIMAS,1979, p.146).

Um dos primeiros modelos estruturais apresentados por Greimas para a apreensão do sentido é um percurso global “que simula a “geração” do sentido, desde as estruturas profundas até as estruturas da superfície, e por fim sua operacionalização pelo “filtro que é a instância da enunciação” (BERTRAND, 2003.p.17). Discorreremos um pouco sobre esse percurso pautando-nos no modelo apresentado por José Luiz Fiorin (1942- ) na obra “Elementos de análise do discurso” (2018) - importante contribuição para a introdução da semiótica nos estudos brasileiros sobre a linguagem.

O percurso é uma sucessão de três patamares, cada um é suscetível de ser descrito adequadamente, o que mostra como se produz e apreende o sentido, em um processo que vai do mais simples para o mais complexo. Cada patamar possui seu componente sintático e seu componente semântico e se divide em: nível fundamental (ou profundo), narrativo e discursivo. No nível fundamental, o componente semântico se configura pela disposição de dois termos-elementares, como o exemplo clássico */morte/* x */vida/*, que estão na base da produção textual. Esse par de termos precisa fazer parte do mesmo campo semântico, em uma relação de contrariedade. O exemplo que Fiorin usa é dos termos */masculinidade/* x */feminilidade/*, que se contrastam com sentido contrários, contudo, como assinala Fiorin, não têm seu valor semântico fundamentando na negatividade: a masculinidade não é a falta de feminilidade, é um termo que possui significado próprio. Já o componente sintático articula esses valores mínimos de significação em duas operações, podendo afirmar o valor do termo x ou negá-lo.

No nível narrativo, a “sintaxe trata das relações entre sujeito e objeto, um simulacro da ação do homem no mundo” (TERRA, 2016, p.203), constituindo narrativas mínimas, que são aquelas que possuem um estado inicial, uma transformação e um estado final. Há dois tipos de narrativas elementares: os enunciados de fazer e os enunciados de estado. Os enunciados de estado são aqueles que estabelecem relações de injunção (conjunção ou disjunção) entre sujeito e objeto, como nos exemplos “Carlos é alto”, no qual o sujeito Carlos está em conjunção com o objeto altura, e “Carlos não é alto”, no qual o sujeito Carlos está em disjunção com o objeto altura, revelado pela negação entre *ser* e *alto*. Já os enunciados de fazer são aqueles em que se opera a passagem de um estado de conjunção para um de disjunção ou vice-versa. Conforme Ernani Terra (2016) afirma, “os enunciados de estado situam-se no tempo e no espaço; os de fazer, por corresponderem a transformações de estado,

devem ser interpretados como passagem de um lugar para outro ou de um tempo para outro.”(p.204).

Os textos não são narrativas mínimas, mas sim encadeamentos destas, organizando-se estruturalmente entre vários enunciados de estado e enunciados de fazer, estabelecendo uma narrativa complexa. Essa narrativa complexa é estabelecida em uma sequência canônica: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. (FIORIN, 2018, p.29).

Na fase de *manipulação*, um sujeito age sobre o outro a fim de levá-lo a querer ou aceitar fazer algo - o destinador-manipulador imbui o sujeito de um saber-fazer ou poder-fazer, transformando-o em destinatário. Há inúmeros modos de manipulação, contudo, nos centraremos nos quatro mais clássicos: se o manipulador impele o destinatário à ação através do saber, isso se dá pela sedução, quando o juízo é positivo quanto à competência do destinatário, ou pela a provocação, quando o juízo é negativo; as manipulações pelo poder são a tentação, quando há uma recompensa prometida pelo destinador, e a intimidação, quando a manipulação é feita através de ameaças.

A fase da *competência* é decorrente da manipulação do destinador-manipulador: é o momento da transformação do destinatário que, através do conhecimento adquirido passa a ser um sujeito do fazer. A *performance* é a fase que se dá a transformação central da narrativa (mudança de um estado para o outro). É neste momento da narrativa que o sujeito entra em conjunção ou disjunção com o objeto que foi o motivo da manipulação.

Por fim, temos a *sanção*, momento da narrativa no qual ocorre a constatação de se a performance foi realizada ou não e, por consequência, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. É nesse momento também, que as recompensas e os castigos são distribuídos. Um rei que promete aos súditos um pequeno feudo caso algum deles derrote o dragão que está na torre do castelo é uma manipulação por tentação. O herói que aceita este encargo e busca ajuda de um mago do reino, que o imbui de um artefato antigo e poderoso, o possibilitando de vencer o dragão, é a fase da competência. O embate com o dragão é a *performance*, e a sanção se dá quando o herói retorna até o trono do rei, é reconhecido como o salvador do reino e recebe, como prometido, a posse das terras. Os enunciados nem sempre serão construídos através da sequência canônica, cada narrativa possui seu encadeamento próprio de elementos, porém a sequência nos dá um norte para o seu entendimento.

Nestes últimos dois parágrafos, tratamos da sintaxe do nível narrativo. Falaremos, então, do componente semântico. Tomemos como ponto de partida que “a semântica do nível narrativo ocupa-se dos valores inscritos nos objetos.” (FIORIN, 2018, p.36). Em uma narrativa aparecem dois tipos de objetos: objetos modais e objetos de valor. Os objetos

modais são o querer, o dever, o saber e o poder fazer, isto é, aqueles elementos necessários para realizar a performance principal. Já os objetos de valor são aqueles que entram em conjunção ou disjunção na performance principal. Contudo, Fiorin nos lembra que o valor do objeto no nível narrativo não é idêntico ao objeto concreto manifestado no nível discursivo do percurso: “O valor do nível narrativo é o significado que tem um objeto concreto para o sujeito que entra em conjunção com ele” (2018. p.37). Retomando nosso exemplo, o artefato mágico que o mago oferece ao herói é o objeto concreto, porém seu significado como objeto modal é de /poder vencer/; já o feudo, oferecido ao herói pelo rei, pode ter algumas significações diferentes como objeto de valor, a depender de outras minúcias da narrativa, das quais não dispomos - ele pode ter um valor de /poder/, /status/ ou /refúgio/.

Por fim, temos o nível discursivo, no qual, as formas abstratas dos níveis anteriores são “revestidos de termos que lhe dão concretude.”(p.41). Relembrando mais uma vez nosso enunciado, é nesse nível que a conjunção com o /poder/ e a disjunção com a /vida/ são transformados em nosso herói reclamando seu feudo e na morte do dragão, respectivamente. O componente semântico deste nível é responsável pela transformação do percurso narrativo em percursos temáticos e figurativos, constituindo as isotopias - entraremos em mais detalhes ao decorrer do texto. Quanto à sintaxe, “ela trata das relações entre enunciação e discurso e das relações entre enunciador e enunciatário, especialmente dos recursos argumentativos de que se vale o primeiro para levar o segundo a um crer e a um fazer.” (TERRA, 2016, p. 206). Podemos distinguir dois aspectos da sintaxe do discurso, as projeções da instância da enunciação e do enunciado e as relações entre enunciador e enunciatário através da argumentação (FIORIN, 2018, p.57). Ao enunciarmos, instauramos um *eu-aqui-agora*, projetando para fora da enunciação seus atores bem como sua localização espaço-temporal. Existem dois mecanismos básicos nessa operação: a debreagem e a embreagem. Para elucidarmos como funcionam tais mecanismos, utilizaremos estes dois enunciados:

- a) Eu estou aqui na caverna do dragão, esperando que amanheça e que os perigos da noite se acalmem.
- b) O herói esperou pacientemente que o céu se iluminasse, distante de tudo aquilo que um dia ele chamou de lar.

No primeiro enunciado, estão projetados uma pessoa (eu), um tempo (agora) e um lugar (aqui), enquanto no segundo, estão projetados uma pessoa (o herói), um tempo (não agora) e um lugar (não aqui). Esses três elementos são definidos de acordo com a instância de narração:

no segundo enunciado, o herói assume o papel de *ele*, aquele que não fala e também aquele a quem não se fala - enunciador e enunciatário - e o tempo e o espaço diferem daqueles da instância narrativa - são respectivamente *então* e *alhures*, um tempo que não é agora e um local que não é aqui. Entretanto, em ambos os casos houve a projeção dos três elementos do enunciado, o que chamamos de *debreagem*: quando há a projeção é do *eu-aqui-agora* ocorre a *debreagem* enunciativa, já quando falamos do *ele-alhures-então*, temos a *debreagem* enunciativa. Há três tipos de *debreagem* enunciativa e três tipos de *debreagem* enunciativa: *actancial*, referente às pessoas da enunciação, *temporal*, referente ao tempo, e *espacial*, referente ao espaço. Não nos aprofundaremos nos pormenores de cada aspecto, uma vez que nosso intuito é buscar uma compreensão geral do percurso gerativo do sentido. Existem casos em que é suspensa a oposição entre pessoa, lugar ou tempo, mecanismo chamado de *embreagem*. Assim, quando a mãe diz ao filho: “A mamãe está muito orgulhosa de você”, suspende-se a oposição entre *eu* e *ele* com a utilização de uma terceira pessoa no lugar da primeira. Ou, ainda, quando dizemos: “Em 14 de março de 1883 morre Karl Marx”, suspendemos a oposição entre *então* e *agora*, ao trocarmos o verbo no pretérito perfeito para o presente do indicativo. A *embreagem* é utilizada para criar efeitos de sentido, tais como um efeito de objetividade, como no caso da *embreagem* *actancial*, e um de proximidade ao fato ocorrido, com a utilização da *embreagem* *temporal*.

Por fim, falaremos dos mecanismos argumentativos entre enunciador e enunciatário na sintaxe discursiva. Temos que a “finalidade última da comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado.” (FIORIN, 2018, p.75). Sendo assim, estabelecemos um jogo de persuasão sempre que realizamos um ato de comunicação. Nesse jogo, utilizamos de procedimentos argumentativos para levarmos o enunciatário a tomar como verdadeiro, como válido, o sentido que produzimos. Há vários artifícios argumentativos possíveis, entretanto, seguindo a nossa proposta junto a Fiorin, trataremos de dois muito comuns: a *ilustração* e as *figuras de pensamento*. A *ilustração* é o procedimento no qual o narrador enuncia uma afirmação geral e dá vários exemplos para argumentar a favor de sua afirmação. É um dos procedimentos padrões em textos como o que estamos aqui desenvolvendo, no qual, através de alguns casos particulares, buscamos comprovar a relevância e a validade geral do que estamos enunciando.

As *figuras de pensamento* são de difícil sistematização, uma vez que algumas delas são formadas pela conjunção de outras, como Fiorin apresenta por meio de uma *antítese*

formada por duas hipérboles<sup>13</sup>. Entretanto, as figuras de pensamento são bastante familiares a nós, pois na escola aprendemos várias delas sob o nome de figuras de linguagem ou figuras de retórica, tais como a antítese, a hipérbole, a ironia e a reticência. Essas figuras são construídas através da relação entre enunciado e enunciação, a ironia acontece, por exemplo, quando afirmamos algo no enunciado, contudo negamos na enunciação.

Para concluirmos a exposição do percurso gerativo, destacamos que ele possui apenas caráter operacional, possibilitando ao analista “descobrir as invariantes que regem o discurso e que cada nível funciona como uma complementação do sentido do nível que o antecede” (TERRA, 2016, p.206). Tomando o quadro<sup>14</sup> que Fiorin (2018 ) produz em seu livro, o percurso é sistematizado assim:

		Componente Sintático	Componente Semântico
Estruturas semionarrativas	Nível profundo (Fundamental)	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
	Nível de superfície (Narrativo)	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Estruturas discursivas	Sintaxe discursiva Discursivização (Actorialização, temporalização, espacialização)		Semântica discursiva Tematização Figurativização

Findado nossa exposição do percurso gerativo de sentido, passaremos a um ponto importante para o desenvolvimento futuro de nossas análises: os conceitos de figurativização e tematização - que são essenciais para o estudo da literatura. Como vimos, ambos os processos fazem parte do componente semântico do nível discursivo, nível no qual revestimos as abstrações dos níveis mais profundos fazendo “surgir aos olhos do leitor a “aparência” do mundo sensível.” (BERTRAND, 2003, p.21). A literatura é um discurso figurativo: ele representa uma relação imediata, uma correspondência, entre as figuras semânticas presentes na enunciação e as do mundo, as quais o leitor “experimenta sem cessar em sua experiência sensível.” (BERTRAND,2003, p.29). É, como afirma Bertrand, a *mimesis*. O conceito de

<sup>13</sup> “Agora sobre as nuvens os subiam/as ondas de Netuno furibundo,/agora ver parecer que desciam/ as íntimas entranhas do Profundo.” p.77

<sup>14</sup> Fonte: Fiorin, 2018.



figurativização foi tomado da teoria estética, na qual ele é oposto à arte “não-figurativa”, “abstrata”. Na semiótica não se trata, entretanto, de uma oposição radical, mas sim de diferenças graduais que vão do abstrato ao concreto. Fiorin (2018, ano, p.91) nos diz que a figura é o termo que remete a algo que possui um correspondente perceptível no mundo natural, e por ser um termo que remete ao mundo natural, a figura não está presa a representar o mundo natural como realmente existe, mas também um mundo natural produzido. Veremos em breve que Bertrand trata a figurativização como relação entre duas semióticas, problematizando a noção de referencial da semântica. Já os temas são investimentos semânticos, representando conceitos de natureza conceitual, sem remeterem-se ao mundo natural. Textos acadêmicos, jornalísticos e o discurso científico são exemplos de enunciados predominantemente temáticos - predominante sim, mas é importante dizer que tanto o texto figurativo não é um mero simulacro de realidade, possuindo tematizações, como figurativizações são importantes para um encadeamento persuasivo de textos científicos. Um interessante resumo acerca da natureza das figuras e dos temas nos é dado por Fiorin “Aqueles (os discursos figurativos) são feitos para simular o mundo; estes (os discursos temáticos), para explicá-los.” (p.91).

Quando pensamos a figurativização como relação entre duas semióticas, entramos em um diálogo com a fenomenologia. Ver não é apenas identificar ou discernir os objetos, mas apreender suas relações a fim de construir suas significações. Dessa maneira, constitui-se um “universo significante, ou seja, uma semiótica.” (BERTRAND, 2003, p.159). O mundo visível pode ser considerado como uma linguagem biplana, que comporta um plano de expressão e um plano de conteúdo. A percepção integra a causa e a consequência, coorganiza a realidade ao passo que a significa e a apreende - segundo a fórmula do semiótico italiano P. Fabbri, “não referimos o real: proferimo-lo” (FABBRI apud BERTRAND, 2003, p.161). A figurativização ocorre então na interação entre a semiótica do mundo natural e a semiótica das manifestações discursivas das línguas naturais. Sendo assim, já não há sentido pensar em referente real ou referente fictício, mas sim no contrato de veridicção que é interno ao discurso. Antes de adentrarmos aos detalhes do contrato de veridicção, abordaremos um conceito muito importante para compreensão desse contrato, que é a *estrutura sêmica*.

A unidade básica do significado na manifestação discursiva (o *semema*) é constituída através de arranjos de figuras semânticas elementares, os *semas*. O *sema* é a unidade mínima da significação e é estruturalmente uma unidade diferencial, ou seja, é constituído por relações estruturais que, por sua vez, são constituídas por oposições elementares, tais como alto/baixo, vida/morte, ou graduais, como frio/morno/quente. Considerando o lexema cadeira,

que possuí várias possibilidades de sememas (de jantar, de praia), temos que existe um conjunto de traços comuns a todas essas possibilidades – aos quais chamamos núcleo sêmico - que, somados a semas variáveis, a depender do contexto, possibilitam a variedade de sememas; por exemplo, o sema /flexível/ não faria parte dos semas de uma cadeira encontrada em uma sala de jantar, entretanto é possível que esse seja um atributo de uma cadeira de praia, em contrapartida o sema /luxo/ não é um traço comum a cadeira de praia.

Alguns efeitos de sentido são obtidos quando o enunciador manifesta em seu discurso sememas nos quais alguns semas não são associados rotineiramente a eles. O exemplo que Bertrand traz em seu livro é o de um *slogan* feminista dos anos 70 que dizia: “49% das mulheres são homens.” (BERTRAND, 2003, p.167). Em sua análise, Bertrand mostra que o estranhamento causado pelo slogan é motivado por uma “adição sêmica” ao termo *mulher*, na qual, se atribui o sema /espécie/ a *mulher*, o qual é característico do termo *homem*, deslocando-se o papel marcado do primeiro termo que é o sema /sexualidade/, mas é esse primeiro termo que deveria ser o termo designativo para a espécie, uma vez que demograficamente as mulheres são maioria. Ainda sobre os semas, podemos falar sobre *densidade sêmica*. Do mesmo modo que caracterizamos tematização e figurativização como uma oposição gradativa, do abstrato à figura, dentro da própria figurativização temos também um “percurso gradativo” que vai também de uma abstração a uma iconicidade, sendo a quantidade de traços sêmicos, a densidade sêmica, o que define a figura como abstrata ou como um ícone. Por ora, definiremos que o ícone ocorre quando “os traços que o formante reúne forem suficientes para “permitir sua interpretação como representante de um objeto do mundo natural”. (BERTRAND, 2003, p.210).

Agora podemos retomar nossa exposição acerca do quadrado semiótico, uma vez que ele “situa-se em estreita continuidade com a análise sêmica.” (BERTRAND, 2003, p.171). Bertrand afirma que Greimas, ao propor o quadrado de veridicção, propunha inicialmente explicar as vicissitudes da circulação dos saberes no interior da narrativa, tais como os segredos, os mistérios, os mal-entendidos e as mentiras. Esse quadrado, chamado “quadrado semiótico”, na teoria greimasiana, se apresenta revestido dos valores de ser e parecer e de suas negações. Sendo assim, se há coincidência entre ser e parecer, temos o valor de “verdade”; a coincidência entre não-ser e parecer nos dá o valor de “mentira”; o valor de “falsidade” corresponde a coincidência entre não-ser e não parecer; por fim, a relação entre não-parecer e ser equivale ao valor de “segredo”. É nesse sentido de possibilidades de saberes dentro de uma narrativa que agora apoia-se a verossimilhança e não mais, como já vimos, em referenciais do mundo natural. Entretanto, o valor do quadrado semiótico como instrumento

descritivo contribuiu para o entendimento do modo de estruturação de microcosmos semânticos constituídos pela categorização das línguas naturais (BERTRAND, 2003, p.173). Sua construção é dada através de um desdobramento da categoria semântica fundamental (tal como vida e morte), o qual ocorre por meio da negação de cada um de seus termos (não-vida e não-morte). O modelo, dessa maneira, expõe as diferentes relações possíveis de serem articuladas em um micro universo de significação.

Até o momento, apresentamos algumas ferramentas descritivas e analíticas pertinentes à teoria semiótica, mas não podemos perder de vista que a análise de discursos pela perspectiva semiótica não é feita através de isolamento de partes ou da apreensão de figuras ou temas fora da enunciação. Para reforçarmos essa ideia e deixá-la mais clara, finalizaremos nossa trajetória dentro da semiótica discursiva pensando nos conceitos de percurso figurativo, percurso temático e isotopias. Primeiramente, quando nos referimos a respeito de figuras e temas, não abordamos o fato de que uma figura subjaz um tema, i.e., o nível temático dá sentido ao figurativo (FIORIN, 2018, p.94), e que para apreendermos o tema de um texto figurativo não o faremos através de figuras isoladas, mas sim através das relações, da rede de sentidos que as figuras compartilham entre si - chamamos essa rede de percurso figurativo. Ler um texto, afirma Fiorin, é compreender a relação entre figuras e o modo como se essas encadeiam e constituem a trama. Texto, ele lembra, é tecido. Cabe a nós, então, como leitores, reconhecer as ligações e apreciar a obra em seu conjunto. Os textos podem possuir mais de um percurso figurativo, entretanto é importante que cada percurso mantenha sua coerência semântica interna - não há sentido em apresentar a figura “celular”, ou “televisão”, em um percurso que tematiza a vida na idade média, a menos que essa ruptura da coerência seja algo desejado pelo autor, que busca efeitos de sentido com essa quebra. Seguindo a mesma lógica, o encadeamento de temas é chamado de percurso temático. Não há muitas diferenças estruturais entre os percursos figurativos e os temáticos, em ambos, a coerência interna é necessária, mas, assim como no percurso figurativo, no temático, a ruptura ou o choque de temas antitéticos pode ser uma escolha autoral para a criação de efeitos de sentido. Podemos dizer que, no percurso temático, há uma certa hierarquia de temas, na qual, há um tema geral que norteia e rege todos os temas dispersos ao longo do texto. É esse tema geral que amarra a coerência de significação a qual nos referimos anteriormente.

Refletindo ainda sobre as possibilidades de leitura de um texto, apresentamos o último conceito da semântica discursiva que trataremos neste capítulo: a isotopia. Esse termo foi emprestado da física e originalmente se referia aos elementos químicos com o mesmo número atômico, contudo, de massas diferentes. Na semiótica, ele recebe um novo investimento de

significado: é a recorrência de um traço semântico ao longo de um texto. Bertrand apresenta duas abordagens para definir a isotopia: na primeira abordagem, a isotopia se estabelece “pouco a pouco por acumulação, organização e hierarquização dos semas” (BERTRAND, 2003, p.190), nos levando a compreender que há uma progressividade até um sentido total em um texto; a segunda abordagem acredita que “ ir do conjunto ao elemento consiste em ressaltar a atividade de leitura e em integrar as hipóteses interpretativas, ao mesmo tempo indutivas e dedutivas, que esta realiza ao se desenvolver, isto é, ao construir as significações.”(BERTRAND, 2003, p.190). Esta segunda concepção considera que existe uma suposição de isotopia, ou seja, a leitura é um ato de antecipar sua existência e atualizá-la de acordo com os encadeamentos e as elipses do texto, os elementos sêmicos compatíveis a ela. A isotopia nos mostra qual é a leitura possível de se fazer de um texto, quais significados podemos atribuir àquele enunciado - é ela que permite ou restringe as possibilidades de diferentes significações, de acordo com os sememas escolhidos pelo enunciador. Quando nos deparamos com a possibilidade de leituras diferentes, i.e., com isotopias diferentes dentro de um mesmo texto, encontramos um conector de isotopias, um termo polissêmico, que pode manifestar diferentes sentidos e que nos leva de uma isotopia a outra. Os textos humorísticos são um ótimo exemplo de como os termos polissêmicos funcionam. Tomaremos a seguinte anedota:

Um caipira passa pela janela de um amigo que assiste tv e grita:  
 - Firme?  
 Seu amigo então responde:  
 - Não, futebol!

O primeiro ponto que devemos apontar é a marca de oralidade contida no texto, ela nos indicará o termo polissêmico desta anedota: o termo “futebol” é uma “caricaturização” do termo futebol com a adição do r retroflexo característico da fala caipira. Se há essa marca neste termo, é de se imaginar que também o encontraremos na primeira fala, em “firme”, que é justamente o nosso termo polissêmico: a rápida contextualização da pergunta do homem que passa pela janela nos coloca em uma isotopia de “boa vizinhança”, na qual, o primeiro homem pergunta sobre a condição do segundo; entretanto, quando temos a resposta, a isotopia que encontramos é a de “coisas a se assistir em uma televisão”, uma isotopia totalmente distinta da primeira. O termo “firme” passa então pela mesma “caricaturização” que o termo “futebol” passou: enquanto na primeira isotopia o termo é “firme” tal qual, na segunda isotopia temos que sua correspondência é o termo “filme” com a adição do fenômeno fonético da troca do /l/ pelo /ɫ/, comum ao dialeto caipira. É através dessa sobreposição isotópica que a

construção do humor é feita nessa piada. É de extrema importância para a análise discursiva o conceito de isotopia, pois esse “permite determinar o(s) plano(s) de leitura dos textos, controlar a interpretação dos textos plurissignificativos e definir os mecanismos de construção de certos tipos de discurso.” (FIORIN, 2018, p.117).

Findada nossa exposição sobre os conceitos de semiótica discursiva que pretendemos resgatar em nossas análises, introduziremos algumas noções que Greimas aborda em “Semiótica das paixões” (1993) e “Da imperfeição” (2002), com a finalidade de entendermos de que modo o sujeito do fazer é, antes de mais nada, um sujeito do ser, um sujeito com potencialidade do sentir e que quando essa potencialidade é manifestada, as paixões resultantes de tal manifestação veem a tona e modificam a maneira que o sujeito se relaciona com os objetos e outros sujeitos da enunciação.

#### **4.2. Da ação para o sentir**

Em um primeiro momento, no desenvolvimento da teoria semiótica, o foco foi nos componentes discursivos, na modalização da narratividade e de sua organização actancial - “a concepção de actante desembaraçado de sua gangue psicológica e definido unicamente por seu fazer é a condição *sine qua non* do desenvolvimento da semiótica da ação.”(GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p.9), ou seja, o fazer do sujeito narrativo encontra-se reduzido ao conceito de transformação, que produz rupturas entre dois estados, entretanto, sem um significado em si. O sujeito da ação só é competente para conhecer e categorizar dentro da construção teórica que vimos até então. Greimas e Fontanille propõem uma nova perspectiva semiótica em que existe algo pré-existente ao fazer, um pré-requisito, ao qual eles chamam de potencialidade, que é, antes de tudo, um estado do sujeito, uma forma de seu “ser” (p.11). Desta maneira, o discurso semiótico é categorizado como a descrição de estruturas imanentes à significação, que, dentro de determinadas condições são manifestadas, mas essa manifestação não é apenas do significado, mas também desse “ser”. A mobilização do *pathos* dentro da instância da enunciação, as chamadas configurações passionais, se encontram nas encruzilhadas da instância, pois elas dependem de pré-condições específicas que vão desde certas operações particulares da enunciação até “grades” culturais.

Quando pensamos em ser ou sentir, logo nos remetemos ao corpo, à sua mediação - novamente a abordagem fenomenológica aparece -, o que acrescenta categorias novas à semiotização, as quais constituem de “algum modo ‘perfume’ tímico” (p.13) que até sensibiliza, ou como diremos dentro dessa gramática das paixões, patemiza “cá e lá o universo

de formas cognitivas que aí se delineiam.”(p.13). Segundo essa lógica, não podemos apresentar o sujeito epistemológico da construção teórica como puramente cognitivo, pois, durante seu percurso de transformação e significação, ele encontra obrigatoriamente uma fase de “sensibilização” tímica. (p.14).

Para desenvolver a semiótica da paixão, entretanto, é necessária uma mudança de metodologia: é necessária uma epistemologia “modular”, pertinente às ciências cognitivas, pois ela aceitaria uma “relativa independência das problemáticas umas com relação às outras, [...] dispensaria de uma só vez grande parte do retorno crítico que, a cada novo avanço teórico, obriga a medir e a expandir sua consequência sobre todo a construção teórica” (p.16). O que Greimas e Fontanille querem dizer é que, caso eles tomem a problemática das paixões dentro da estrutura da semiótica discursiva, eles precisam repercuti-la e levá-la até os níveis estruturais mais elementares, porém a manifestação e ocorrência das paixões se encontram a partir das modalizações e das categorizações narrativas, que, como vimos, não são o nível mais profundo dentro do aparato do percurso gerativo de sentido.

Um conceito fundamental para a semiótica das paixões é a *foria*. Para entendermos significado desse conceito, é mais fácil que nos voltemos para as paixões violentas, tais como a raiva, o desespero, o deslumbramento ou o terror, para notarmos que surge, no sujeito que é mobilizado por esses sentimentos, uma quebra *discursiva*, uma espécie de transe que o transporta para um outro lugar imprevisível e que o transforma em um sujeito *outro*. Greimas e Fontanille dizem que “é aí que a paixão se apresenta em sua nudez, como a negação do racional e do cognitivo, e que o “sentir” transborda o “perceber”.” (p.18). Tudo se passa, continuam os autores, como se outra voz se elevasse repentinamente para dizer sua própria verdade, a seu próprio modo. Essa voz nos mostra que não é mais o mundo natural que vem em direção ao sujeito, mas “o sujeito que se proclama mestre do mundo, seu significado, e o reorganiza figurativamente a seu modo.” (p.19). Esse outro do sujeito da enunciação, que diz sua verdade de um *outro* lugar, é o que se designa como *foria*.

Falar de paixão, na perspectiva semiótica, é tentar reduzir a distância entre o “conhecer” e o “sentir”. É também considerar uma prioridade, uma anterioridade, do sentir, do sensível em relação ao cognoscível; uma espécie de porvir, de iminência de ação através do sentir - a situação do sujeito que se encontra nessa posição na qual ainda vão ser investidos valores, podemos chamar de *protensividade* do sujeito. É graças à *protensividade* que se diferencia o sujeito do objeto. Ainda sobre as primeiras impressões sobre as paixões - que são as modalizações do estado do sujeito -, elas são concebíveis passando pela modalização do objeto, que se transforma em “valor”, se impondo ao sujeito (p.25). Ao lado da *protensividade*,

encontramos a *fidúcia*, que é a negociação, a crença, estabelecida entre o *ethos* do enunciador e o *pathos* do enunciatário. O que queremos dizer com isso? Para que ocorra a modalização do sujeito, é necessário que exista uma tensão, uma estrutura prestes a explodir, uma cisão imanente do sujeito. Há uma suspensão do sujeito do fazer - a ação se *congela* no tempo -, o qual é investido de valor através da modalização do objeto, tornando-se um sujeito passional. Após essa cisão *fórica*, essa sombra de valor irá, mais tarde, se manifestar como forma articulada de incoatividade, uma retomada ou início de ação. A *fidúcia* seria o contrato estabelecido entre esses dois valores distintos - da ação e do sentir - que, em contato, se fundam e se equivalem, criando a sombra de valor à qual nos referimos anteriormente, esse valor é potencial, *premonitório*, e será manifestado sob as condições já apresentadas. Temos, então, a *protensividade*, uma orientação para a cisão, para o porvir, que é a condição necessária para a *foria* prefigurar a sintaxe (p.33), já que só esse tipo de desequilíbrio parece favorável à emergência do “quase-sujeito” - a situação *fórica* - e dos contratos fiduciários. Segundo Greimas e Fontanille, “poder-se-ia chamar *devir* o desequilíbrio “positivo”, o que é favorável à cisão da *massa fórica*.” (p.33). Entendemos *massa fórica* como o sujeito que se deixa levar pelo sentir e que se transformará no “outro”.

Uma última reflexão acerca do percurso do sujeito patemizado até o conhecimento do valor transformativo da *foria*: este valor só é acessível através de uma negação, como afirmam Greimas e Fontanille: “*Para conhecer, é necessário primeiramente negar.*” (p.38). A negação é a primeira operação pela qual o sujeito torna-se operador e funda o mundo como cognoscível, i.e., é através de uma disjunção entre as tensões contínuas que o modulam e um mundo de valores não-cognoscíveis que se estabelece o primeiro gesto desse sujeito. Tal gesto chamamos de somação, um “ato puro, ato por excelência” (p.38), ato que é ele mesmo a negação, a captação, parada nas flutuações da tensão (p.38). A somação é “somar” a ausência, reconhecê-la, introduzindo desta maneira a descontinuidade à continuidade, podendo o sujeito assim conhecer o objeto através das sombras de valor. O próximo passo então nos é apresentado nesse percurso: ou a *fidúcia* permanece, o contrato se firma e se estabiliza; não ocorrendo a cisão, ou a *protensividade*, o sujeito se converte em ato - sendo por definição este um sujeito do *devir* - realizando a manutenção desse desequilíbrio “positivo” necessário que, em última instância, a “confirmação da cisão assume, de algum modo, a forma de constatação - que funda o cognitivo - da separação entre o mundo e o sujeito.” (p.40).

Caminhamos para o final do nosso passeio pelos bosques da semiótica, faremos do livro “Da imperfeição”(2002) de Greimas nossa última parada. Inaugurando o tratamento semiótico

das questões da estética, Greimas também revitaliza a semiótica geral, trazendo para perto dela as preocupações pertinentes à abordagem passional da significação. Escolheremos dois ensaios que nos parecem pertinentes para nossa proposta de análise, sendo eles “O guizzo”(2002) e “O odor do jasmim”(2002).

No ensaio “O guizzo” (2002), Greimas se debruça sobre um texto de Calvino para pensar a sensibilidade e o sensível através do olhar. Seguindo um percurso que já nos é mais próximo, Greimas trabalha com as ideias de conjunção e disjunção do sujeito e do objeto através do olhar. Para o autor, a apreensão estética “aparece como um querer recíproco de conjunção” (GREIMAS, 2002, p.34), como um encontro no meio do caminho entre o sujeito e o objeto. Entretanto, tal como a somação, o objeto estético só tem um valor atribuído ao produzir a descontinuidade sobre o contínuo do espaço visual, ou seja, o objeto, que vai de encontro ao sujeito e o patemiza, que o fascina, só o faz porque se difere do mundo cognoscível, como uma interrogação que busca ser respondida e significada. *Guizzo*, segundo a explicação que Greimas recebeu, é um termo “que designa o tremeluzir do pequeno peixe saltando da água, como um raio argênteo e brilhante, que, em um instante, reúne o cintilar da luz com a umidade da água.” (GREIMAS, 2002, p.35). O guizzo é uma síntese figurativa do movimento de conjunção e descontinuidade, a supressão da temporalidade que puxa o sujeito para dentro de si. Há uma espécie de “descida” sensorial no texto de Calvino: o olhar cede espaço para o “estremecimento”, para o tátil. Porém não há mudança dentro da lógica da percepção do sensível, pois a apreciação através do tátil não é uma conjunção mediada pelo cognoscível; o estremecimento que o ator sofre é corpóreo, patêmico. O que Greimas quer nos mostrar é que a apreensão estética é uma transfiguração do objeto em “uma visão sobrenatural.” (GREIMAS, 2002, p.37).

Em “O odor de jasmim” (2002), Greimas analisa o poema “Ubung am Klavier”, de Rainer Maria Rilke (1875-1926) e, como indica o título do ensaio, explora o campo sensorial do olfato. Não entraremos nas especificidades de sua análise, mas é de importância para nós o reforço que Greimas faz da ideia de que a apreensão estética se dá pela conjunção com o objeto e, além disso, a supressão da temporalidade quando da estesia, da revelação do que está oculto e se instaura como valor de verdade. É interessante pensar sobre a recepção do objeto estético, a apreensão estética através da conjunção, que ocorre entre sujeito e objeto dentro da enunciação e, em outro plano de leitura, a apreensão do poema como objeto estético pelo leitor. A maneira com que o sujeito patemizado recebe as isotopias sensoriais ou passionais que o interpelam a uma transformação do eu em outro, através de uma cisão com o tecido da realidade discursivas, é a mediação que nos leva a aceitar ou declinar aquela nova realidade



que surge diante de nossos olhos, nos colocando em uma posição na qual podemos entrar em conjugação com essa nova realidade, apreciando o objeto estético que dela nasce, e desestabilizando nosso discurso, nos tornando também sujeitos da paixão.

É com as ideias de Greimas a respeito da estetização e da sensibilidade frente ao objeto estético que encerramos nossa exposição semiótica e adentramos, enfim, na análise de nossos três objetos estéticos: “La pesada valija de Benavides” e “Cabezas contra el asfalto”, de Samanta Schweblin, e “Crías”, de María Fernanda Ampuero.

## 5. UM CORPO EM UMA MALA: BENAVIDES NO NÚCLEO DO DISTÚRBIO

O contista Horácio Quiroga (1879-1937), no seu famoso “decálogo do perfeito contista” (1927), elenca as virtudes necessárias para que um escritor se torne um “perfeito contista”, nos dando uma ótima perspectiva sobre como a literatura era pensada no início no século XX. Resgatamos esse decálogo pois acreditamos que os contos que iremos analisar são, cada um à sua maneira, ótimos representantes do quinto item enumerado por Quiroga: “5 - não comeces a escrever sem saber desde a primeira palavra aonde queres chegar. Em um conto bem-feito, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas.” (QUIROGA, 2010 ,p.189). Tomaremos a liberdade de iniciar cada análise com os parágrafos iniciais de cada conto a fim de localizar os temas e as figuras que serão desenvolvidos ao longo do conto, pois, desde o princípio, nos são dadas pistas dos sentidos que a obra poderá evocar.

Começaremos o percurso com o conto “La pesada valija de Benavides<sup>15</sup>”, de Samanta Schweblin, que se inicia desse modo:

Regressa ao quarto com uma mala. Resistente, forrada de couro marrom, apoia-se sobre quatro rodas e oferece com elegância sua alça à altura dos joelhos. Não se arrepende de seus atos. Acredita que as punhaladas em sua mulher são justas e, se restasse algo de vida nesse corpo, terminaria o trabalho sem culpa. O que sabe Benavides, pois assim é a vida, é que poucos compreenderiam as razões do assassinato. Opta então pelo seguinte plano: evitar que o sangue jorre, envolvendo o corpo em sacos de lixo. Abrir a mala junto à cama e, com o trabalho que implica dobrar o corpo de uma mulher morta após vinte e nove anos de vida matrimonial, empurrá-lo para o chão para que caia na mala e, apertando sem carinho a massa excedente dentro dos espaços livres, acabar de encaixar o corpo. Ao terminar, mais por capricho do que por precaução, recolhe os lençóis ensanguentados e os guarda na máquina de lavar roupas. (SCHWEBLIN, 2012 ,p.159).

Somos apresentados, de prontidão, a Benavides e a sua esposa, assassinada por Benavides. Não temos acesso ao motivo do assassinio, “poucos compreenderiam as razões”, como afirma Benavides. Porém temos pistas do caráter insensível de seu ato por meio da actualização temporal dos verbos no presente - “regressa”, “apoia-se”, “acredita” - e no infinitivo - “abrir a mala”, “dobrar o corpo” e “encaixar o corpo” -, manifestando um efeito de sentido de objetividade e uma distância do objeto, no caso a esposa, dando-nos a significação

---

<sup>15</sup> Utilizaremos para nossas citações a versão em português, “A mala pesada de Benavides”, publicada pela editora Benvirá na coletânea “Pássaros na boca”, em 2012.

de que Benavides assassina tal como se segue um manual para instalar um aparelho eletrônico ou uma receita de bolo. Podemos então traçar uma primeira isotopia dentro do conto de Schweblin: agregadas à já mencionada aspectualização temporal, passagens como “Não se arrepende de seus atos”, “acredita que as punhaladas em sua mulher são justas” e “ao terminar, mais por capricho do que por precaução” nos colocam frente a uma isotopia de um assassino frio e extremamente consciente do que acaba de fazer.

O próximo passo de Benavides é recorrer a seu médico, Doutor Corrales, para que ele o auxilie com o corpo de sua esposa. Ainda temos traços deste Benavides organizado, que “em poucas horas está na rua, na noite, avançando, passos curtos e mala atrás” (SCHWEBLIN, 2012, p.160). Não podemos deixar de apontar que ele carrega junto a si a mala contendo o corpo morto de sua esposa. Ao chegar na residência de Corrales e tocar o interfone, uma voz feminina o responde: “*Diga*. E Benavides diz *Benavides, preciso falar com o senhor Corrales.*” (SCHWEBLIN, 2012, p.160). Aparentemente não há nada que chame a nossa atenção nessa passagem, entretanto, a escolha do narrador por não abrir um diálogo com travessão mas sim usar o recurso de itálico na fonte das letras é um indício de uma intrusão que vai se tornar significativa ao decorrer da narrativa: a intrusão do outro. Após esperar um tempo até ser recebido, Benavides adentra a residência e encontra um ambiente luxuoso, onde vários homens confraternizam. Podemos localizar uma outra isotopia através das figurativizações que caracterizam a casa de Corrales, a isotopia de “luxo”. Corrales está cercado de “belos e jovens admiradores” (SCHWEBLIN, 2012, p.161), que o acompanham enquanto ele toca uma “sonata” ao piano; enquanto isso, Benavides o espera entre as “colunas que demarcam o centro da sala” (SCHWEBLIN, 2012, p.161). Quando a apresentação termina, Corrales recebe uma “taça de champanhe” (SCHWEBLIN, 2012, p.161) e convida Benavides a subir até seu consultório através das escadas de “degraus largos e baixos de mármore branco e liso” (p.161). Essa isotopia de “luxo” é significativa na descrição da casa de Corrales pois nos mostra como ele é um médico distinto, que vive em uma realidade muito distinta de seu paciente. E essa diferença entre os dois, o valor da /alta sociedade/ de Corrales frente ao valor de /simplicidade/ e /mal gosto/ de Benavides, é metaforizada com a subida pelos degraus. Os degraus mudam conforme o trajeto, após chegarem ao primeiro andar, através das escadas de mármore, o percurso de Benavides até o local designado para que ele conte o que aconteceu é formado por “degraus altos e estreitos” (p.162) e de um “corredor de paredes empapeladas com arabescos marrons” (p.162). Levar a mala requer muito esforço, então, Benavides fica para trás, enquanto Corrales desaparece pelo caminho a ser seguido, é essa momentânea solidão que Benavides, pela primeira vez, reflete sobre o que fez com sua

esposa – ele espera que talvez Corrales o convença de que tudo não passa de um equívoco, uma fantasia de sua mente que mais uma vez o levou a imaginar-se assassinando sua esposa, e de que tirá-lo da reunião com seus amigos às duas da manhã por uma consulta seria em vão. É exatamente neste momento, que escolha do narrador à qual nos referimos, de utilizar o itálico, gera o efeito de sentido de um “outro” que fala no lugar do eu: Benavides, ao refletir sobre sua condição, esmaece pela primeira vez sua posição confiante e consciente do ato, temendo dizer a Corrales “*veja, doutor, sinto muito, mas tudo foi um equívoco*” (p.162). Ele sabe que mentir ou fugir não resolverá seu problema, então segura firme a mala e, no escritório de Corrales, os dois se sentam frente a frente. O diálogo que se sucede afirma a diferença de posições entre os dois: Benavides se sente indeciso, encurralado por sua escolha de expor o assassinato ao seu médico, e Corrales com altivez dá um olhar descendente para Benavides. A linguagem de Benavides é marcada por incertezas e uma posição subordinada, como nas falas: “isto é um grande mal entendido, devo-lhe desculpas, olhe...” (SCHWEBLIN, 2012, p.163) e “é um sonho, quero dizer...estou confuso, por um momento pensei que havia matado minha mulher...” (SCHWEBLIN, 2012, p.163); já a de Corrales é ativa e impositiva: “Você acha que sou estúpido, Benavides.”, “Levante-se!”, “Vamos nos acalmar, certo?”, “deixe sua mulher aqui e me siga.” (SCHWEBLIN, 2012, p.163). Após esse diálogo, Corrales leva Benavides até um quarto para que ele passe lá a noite e que ambos encontrem juntos a solução pela manhã.

A manhã seguinte é fundamental para o desenvolvimento do conto e de nossa análise: Benavides acorda e acredita estar com sua esposa, em uma “infeliz manhã qualquer.” (SCHWEBLIN, 2012, p.164), mas logo percebe sua situação, se recompõe e põe-se a esperar o chamado de Corrales. Novamente encontramos a voz do outro que atravessa a consciência de Benavides: “*acorde, Benavides, seu problema já está resolvido, ou bom dia, Benavides, aqui está sua mulher, que já se sente melhor, ou simplesmente acorde, Benavides, tudo não passou de um sonho ruim, que tal umas torradinhas com mel.*” (SCHWEBLIN, 2012, p.164). Toda a segurança que encontramos no início do conto, a isotopia do assassino frio, desmorona frente ao passar do tempo e à figura de poder que representa Corrales. Discutimos anteriormente sobre o conceito de patemização e a necessidade de uma negação para que a apreensão do objeto estético se consolide como valor, para nós, a negação que Benavides recorre a cada reflexão é um processo de construção de tal evento *supressor*, evento que o tira da realidade em que vive e o joga em outra, com significações diferentes. Além da introdução dos pensamentos e dos diálogos de *outras* vozes através do uso de itálico, destacamos outro trecho que nos demonstra a preparação para o grande feito patemizador: Benavides espera

inutilmente o chamado do médico, pois ninguém vem ao seu encontro. o narrador descreve essa cena da seguinte maneira: “O tempo passa, porém, e nada acontece, Todo objeto se compõe de milhões de partículas que se deslocam, e mesmo assim Benavides não consegue perceber no quarto nada que se possa considerar movimento.”(SCHWEBLIN, 2012, p.165). Nada acontece, mas é exatamente isso que o perturba, o seu destino não está em suas mãos, a falta de ação ao seu redor o sufoca, e tudo que lhe resta é buscar Corrales, seu redentor.

Depois de alguma procura, Benavides encontra com Corrales, e o médico lhe conta que na noite anterior ele chegara muito mal, bêbado, dizendo coisas que não faziam sentido. Há um diálogo de convencimento que sucede o encontro, pois Corrales não acredita que Benavides tenha mesmo trazido sua mulher morta dentro de uma mala e busca convencê-lo a retornar para casa, tomar seus medicamentos e esperar até sua consulta em alguns dias. Benavides então procura por sua mala e tenta arrastar o doutor para que possa provar que sim, sua mulher realmente se encontra morta dentro da mala, e que ele era o autor do assassinato. Notamos um interessante jogo de tensão aqui, no qual expor e esconder estão sempre em cheque: Benavides leva a mala até Corrales para expor o que havia feito e pedir ajuda para resolver o problema, mas como vimos, Benavides recua e já não quer mais que se confrontar com a realidade, negando-a e recuando quanto à exposição; entretanto, quando Corrales é o sujeito da negação, Benavides abandona a posição do oculto e se reafirma, retomando a voz de sujeito da ação, voltando à exposição do seu *eu*. Podemos identificar essa tensão como uma estrutura elementar de segredo - um ser que não-parece - e anteciparmos que sua revelação é fundamental para o que chamamos de grande feito patemizador.

Por fim, Benavides convence o médico a dizer onde está a mala, que se encontra na garagem, e a acompanhá-lo na inspeção da mala. Corrales aceita decepcionado pois “não é um médico de andar acompanhado, mas cada paciente tem suas manias e afinal é para isso que ele serve.” (SCHWEBLIN, 2012, p.167). Benavides vai ao encontro da verdade, sabe disso, mas, quando encontra a mala e a destrava, torce para encontrá-la vazia e novamente a voz do *outro* vem lhe falar: caso a mala estivesse vazia, diria “*Desculpe, Corrales, juro que isso não vai voltar a acontecer*” (SCHWEBLIN, 2012, p.167), ou se Corrales vesse o fato com bons olhos, falaria “*está tudo bem, Benavides, você não me deve nada.*” (SCHWEBLIN, 2012, p.168). Contudo suas esperanças, bem ele sabe, são vãs já que, ao pôr as mãos na mala e sentir o peso que ela carregava, não havia mais espaço para crenças, pois “*recorda que os atos têm consequências.*”(SCHWEBLIN, 2012, p.168). Ele sente-se fraco e deixa a mala cair, o que acaba por manchar o chão com um escuro líquido já espesso. A mala exala um cheiro putrefato, e Benavides não consegue imaginar nada além do corpo de sua mulher enroscado.

Novamente a tensão expor-esconder entra em cena, e as posições dos sujeitos são invertidas: Benavides afirma que não há nada na mala, que nada tem para se preocupar e que retornará no dia indicado para sua próxima consulta; já Corrales retoma sua postura ativa e subordinadora e exige que Benavides mostre o que há na mala e que o ajude a abrir as travas para finalmente liberar aquilo que lá dentro estava. Destravam a mala, entretanto ela permanece fechada. Benavides se afasta, como o coração palpitando, enquanto Corrales estuda a cena e, quase hipnotizado, caminha até Benavides e ordena: “Abra.” (p.169). A cena que os dois presenciam é esta: a “mulher dobrada, como um feto, a cabeça torcida para dentro, os joelhos e cotovelos encaixados com esforço dentro da rígida estrutura forrada de couro, a gordura que ocupa os espaços vazios.”(p.169). É chegado o momento da cisão. Mas, como afirma Ricardo Piglia em seu ensaio “Novas teses sobre o conto” (2004), a arte de narrar consiste em manter um segredo até “revelá-lo quando ninguém o espera”(PIGLIA, 2004, p.107). A *protensividade* que vai possibilitar a *foria* não é de Benavides, mas sim de Corrales: estupefato, ele olha para a esposa de Benavides e conclui, com os olhos marejados, que aquilo que vê é “maravilhoso” (SCHWEBLIN, 2012, p.169). “Maravilhoso - e *nega*<sup>16</sup> com a cabeça, como se não conseguisse compreender como Benavides pôde fazer algo semelhante, para acrescentar: - Você é um *gênio*<sup>17</sup>, e pensar que eu o menosprezava.” (SCHWEBLIN, 2012, p.170). É Corrales o sujeito passional que ressignifica a mulher dentro da mala. Retomando as reflexões de Greimas, é desta maneira que o personagem transforma sua realidade, negando-a de prontidão para que assim possa elevar a condição da mulher morta dentro da mala a um objeto estético e apreender seu valor, tal como ocorre na conjunção entre sujeito e objeto.

Tratamos de mostrar o percurso que é pavimentado na narrativa para a eclosão deste novo significado. Como é de se imaginar, a fala de Corrales é contaminada por essa construção, sua primeira reação é chamar por Benavides duas vezes: “- Benavides... - e na voz alquebrada se vislumbra a angústia do médico - Benavides...” (SCHWEBLIN, 2012p.169), antes de descrever a mulher morta dentro da mala como maravilhosa. Notamos a utilização das reticências como recurso para marcar essa dilatação temporal, o momento em que se dá a apreensão por Corrales daquilo que acabara de ver.

Retomando a conceituação de Zizek acerca do acontecimento, que vimos anteriormente, é possível então considerar a cisão *fórica* pela qual Corrales passa como um acontecimento simbólico. Se considerarmos que a reação do médico ao ver a mulher morta dentro da mala é inesperada, chocante e fora do normal e que reestrutura tanto o presente quanto o passado - Benavides, como vimos, passa a ser considerado um *gênio* - podemos interpretá-la como uma

---

<sup>16</sup> grifo nosso.

<sup>17</sup> grifo nosso.

redesignação, uma emergência de um novo significante-mestre, pois a mala, para Corrales recebe uma nova investida de valor, adentrando ao universo em que ele vive e o ressignificando. Pensando do ponto de vista da estrutura da narrativa - e também da enunciação como um todo - é quando ocorre esse acontecimento, que retroativamente encontramos as pistas, as causas, que nos levam até a cisão, na construção discursiva do conto- os diálogos em itálico e as reticências - bem como nas isotopias representativas de Corrales e Benavides - a alta-sociedade e a simplicidade misturada a um perfil frio que aos poucos vai se dissipando. Quando pensamos em *protensividade* e *devir*, chegamos bem próximos à ideia de predestinação. Em um primeiro momento, nosso impulso é rechaçá-la, uma vez que a predestinação nos remete a um destino inexorável e imutável. Entretanto se consideramos a predestinação a partir do conceito de acontecimento, temos que o “destino que nos predestina pertence ao passado eterno puramente virtual que, como tal, pode ser reescrito retroativamente por nossos atos.” (SCHWEBLIN, 2012, p. 95), o que é consoante a nossa proposta de leitura. Desse modo, terminamos nosso pequeno desvio com um novo horizonte de leitura na mala.

Benavides não compreende a reação de Corrales ao ver sua esposa morta na mala; ele volta a olhar para o conteúdo dentro dela e tudo que vê é “o que há: sua mulher, enrolada como um verme em molho de tomate.” (SCHWEBLIN, 2012, p.170). Corrales continua em seu transe, declarando que Benavides é um gênio, convidando-o para beber e afirmando que, apesar de ele não acreditar, conhecia a pessoa certa para resolver o problema. Benavides, não querendo ficar sozinho na garagem junto à mala, segue o doutor. No living, onde eles se encontram, são servidas “azeitonas, lascas de queijo e de salama, salada de batatas, pequenos biscoitos com sabor de queijo, cebola e presunto.”(SCHWEBLIN, 2012, p.170). com três taças nas quais Corrales serviria vinho branco. Retornando a *superfície*, a aparência de Corrales e a sociedade, fora da sua garagem, reencontramos a isotopia de /alta sociedade/ com a qual nos deparamos no início do conto. Já nos parece certo dizer que o conector polissêmico, que possibilita que flutuemos entre diferentes leituras e isotopias, é a /mala/. A significação, entretanto, dentro de cada uma dessas diferentes isotopias precisamos desenvolver com mais aprofundamento. A terceira taça pertence ao convidado de Corrales, o até então desconhecido Donorio. Pouco tempo de espera separou Benavides de conhecer aquele que o ajudaria, um homem “alto e impetuoso” (SCHWEBLIN, 2012, p.171) que aparentava ter pouca paciência com a situação apresentada por Corrales: “O senhor não tem ideia do que vai ver .... não quero ser arrogante, hein: Donorio já tem experiência com grandes artistas, mas mesmo assim não creio que imagine o que preparamos, não é mesmo, Benavides?” (SCHWEBLIN, 2012,

p.171). Donorio, assim como Corrales, põe-se em uma posição de altivez e ordena que Benavides mostre a mala. A linguagem utilizada por Donorio é muito parecida com a do médico, com imperativos e um olhar hierárquico frente a Benavides - - “Quero vê-lo - diz finalmente Donorio.” (SCHWEBLIN, 2012, p.172)-, por isso, podemos afirmar que ambos dividem a mesma isotopia de significação. Então, todos seguem pelos corredores da casa até a garagem que permanece escura, pois Corrales queria que o impacto, assim que acendessem a luz, fosse imenso. O primeiro sentido sensibilizado em Donorio é o olfato -“tem um cheiro estranho...como de...” (SCHWEBLIN, 2012, p.172) - entretanto é com a visão, assim como ocorreu com Corrales, que Donorio apreende o *objeto estético* ali guardado. Citamos aqui o trecho:

O que é a violência, senão isso mesmo que presenciamos agora, pensa Donorio, e um calafrio sobe por seus cabelos louros das pernas até a nuca, a violência reproduzida diante de seus olhos em seu estado mais selvagem e primitivo. É possível tocá-la, cheirá-la, fresca e intacta, à espera de uma resposta de seus espectadores (p.172-173)

Iremos nos deter por um momento nessa passagem. O primeiro fato que nos chama atenção é a *não* intrusão, de uma vez, de outro no pensamento de Donorio, por mais sensibilizado que ele possa estar ao se deparar com a mulher morta dentro da mala, este não é um mundo alheio, não cognoscível a ele; a figura dos “espectadores” somada à reação anterior de Corrales e à descrição que Donorio faz da mala nos permite localizar o tema subjacente ao nosso quarto personagem - a mala -, pois Donorio está no ramo das artes institucionalizadas: “Vão gostar disso” (SCHWEBLIN, 2012, p.173) diz Donorio ao se virar para Corrales e Benavides. Corrales concorda, já Benavides não faz ideia do que está acontecendo. A cena se desenrola em uma tensão entre Corrales e Donorio, que creem que Benavides tenha cometido seu ato consciente do poder estético que ele possui - dentro da lógica pertencente às suas isotopias -, enquanto Benavides reclama ter feito o ato, mas demarcando que se trata de um assassinato: “Eu a matei, e só queria escondê-la.” (SCHWEBLIN, 2012, p.173). É sobre o valor significativo da mala que o conto se constrói, é sobre a tensão entre as isotopias que a narrativa se desenvolve. Como vimos, até mesmo o modo de nomear está em disputa, Benavides repete monocordicamente “eu a matei!”, assim a matei! Assim! Assim!”, ”Fui eu que a matei...” (SCHWEBLIN, 2012, p.174), confessando o assassinio, e Donorio batiza a “obra” com o nome de “violência” (SCHWEBLIN, 2012, p.173), uma extraordinária mistura entre horror e beleza (SCHWEBLIN, 2012, p.173), o que é muito mais midiático do que “minha mulher”. É neste diálogo também que Donorio revela que é um curador de arte. Não há solução para o impasse de entendimento, uma vez que Benavides não possui o saber necessário para compreender Donorio e Corrales, e esses não



abandonam de forma alguma o mundo de significados e valores que compartilham. Dessa maneira, o desenvolvimento do conto se marca pela cisão cada vez mais profunda entre os dois pólos do conto, que têm como único elo, a mala. Benavides se vê isolado na labiríntica casa de Corrales, sem acesso a mala, que passa a ser vigiada durante todo o dia na garagem, transformando-se por um idealização de Donorio, que decide que ao invés de levar a mala até um museu, o ideal seria trazer os espectadores até ela, pois o contexto valoriza muito mais a obra. A percepção é tão diferente entre os dois núcleos que Benavides perde totalmente a capacidade de diálogo e argumentação, a cada explicação que Donorio faz sobre a instalação e a cada comentário de Corrales, suas forças apenas balbuciam “mas é minha mulher”, “essa é minha mulher”, “essa é minha mulher” (SCHWEBLIN, 2012, pp.176-177). A escolha de Donorio pela garagem passa pelo público que ele acredita que consumiria tal arte: “selecionado, intelectuais, entende? Seres que desprezam inclusive as novidades do museu, que admiram o *outro*<sup>18</sup>, o que está além da simplicidade de uma obra” (SCHWEBLIN, 2012, p.177). Parece-nos difícil imaginar pessoas que admirem o outro serem sensibilizadas esteticamente por uma mulher morta dentro de uma mala - a menos que para essa mulher já não seja permitido nem mesmo uma identidade. Não sabemos seu nome, nem mesmo a causa do seu assassinato, tudo o que temos é a descrição de seu corpo morto em cores repugnantes - basta nos lembrarmos da metáfora “verme em molho de tomate” - e a disputa por sua posse e seu valor humano ou inumano. Nem mesmo ao descanso e ao anonimato essa mulher tem direito, seu corpo vai servir a um “bem-maior”, a arte. Predestinando uma das nossas conclusões - ancoradas no conceito apresentado por Zizek de predestinação -, acreditamos que um dos efeitos de sentido gerado pela mediação da obra de arte dentro do conto é uma espécie de ironia. Nas teorias psicanalíticas de Freud e Lacan, uma das maneiras de controlarmos nossos impulsos mais primevos e destrutivos é através da sublimação, isso é, transformarmos a violência intrínseca a esses impulsos em trabalhos ou artes, valorizando o *eros*, o sentimento de comunidade e vida conjunta em sociedade em detrimento da pulsão de morte, do *thanatos*. Para Freud, é através desse mecanismo de sublimação que a cultura foi construída e consolidada. Uma das ironias que o conto apresenta é baseada nessa ideia de sublimação: se a arte é o fruto da negação e do controle dos impulsos destrutivos, como uma mulher assassinada pode se tornar um objeto estético? Para além de tudo o que expusemos a respeito da arte contemporânea em nossas primeiras discussões, gostaríamos de introduzir, novamente com a ajuda de Slavoj Zizek, uma linha de pensamento que pode nos auxiliar na busca pela resposta da pergunta que levantamos. Em seu livro “o absoluto frágil” (2015),

---

<sup>18</sup> grifo nosso.

Zizek, no capítulo “Coca-cola como *objet petit a*” discute de que maneira a mercantilização e a mercadorização da estética e a estetização das mercadorias muda a dinâmica com a qual nos relacionamos com os objetos ao nosso redor e também a busca pela arte contemporânea de preencher o espaço ocupado pelas mercadorias. Para Zizek, os artistas modernos estão o tempo todo buscando “manter a estrutura mínima da sublimação” (ZIZEK, 2015, p.50), a lacuna mínima entre o Lugar e o elemento que o ocupa. Devemos explicitar o que Zizek entende por Lugar: Um objeto, ao ser sublimado, ocupa um lugar ao qual ele não pertence e nunca vai pertencer - este lugar é o Vazio da Coisa, uma moldura ao qual um objeto é vinculado para que possa ser percebido como tal, como arte. Dizer que o objeto nunca vai pertencer àquele lugar significa que a ideia de Sublime, do Divino, se encontra no Real, inalcançável e impossível, e o que a arte busca fazer é enquadrar seu objeto o mais próximo possível deste lugar, nessa moldura, elevando-o “à dignidade da Coisa”(ZIZEK, 2015, p.49) mas sempre com a mediação da lacuna entre o objeto e esse Lugar, a qual se faz necessária para a sublimação. O que a mercadorização da arte faz é cada vez mais apagar essa fissura, negar o estranhamento da arte, fazendo com que o sujeito identifique-se diretamente com o objeto, transformando o sujeito em objeto (causa do desejo) e o objeto em sujeito (existência positiva direta). Dessa maneira, para Zizek, um objeto “belo” (esteticamente agradável), tende cada vez menos a sustentar o “Vazio da Coisa”(ZIZEK, 2015, p.50), e os artistas atuais, em uma tentativa desesperada de salvar o status da sublimação, paradoxalmente enchem o Lugar Sagrado de “lixo, com um objeto excrementoso.” (ZIZEK, 2015, p.50). O mercado da arte e a estetização do mercado elevam qualquer objeto cotidiano ou mundano ao patamar do “belo” estético, enfraquecendo o valor do “belo”, massificando e homogeneizando a cultura. Resta aos artistas então buscar o abjeto e consagrá-lo como Sagrado, como Sublime, nesse entrave da estética no capitalismo tardio. Por esse caminho, conseguimos compreender a lógica por trás das falas e das escolhas de Donorio, porém, deixamos claro que essa lógica é perversa, pois a mala sempre nos lembra que estamos tratando de um assassinato de uma mulher a quem a identidade foi roubada e que, como vimos com Zuñiga, a justificativa da “arte pela arte” não pode ser utilizada para atos antiéticos e desumanos.

Nos apoiando ainda nas teorias de Zizek, retomando suas ideias acerca da violência e sua divisão entre violência subjetiva e objetiva/sistêmica, podemos distinguir essas duas formas na narrativa que estamos estudando. Por um lado, temos Benavides, o assassino, que representa a violência subjetiva, ao perpetrá-la contra sua esposa, essa é a forma que, como vimos, é possível definir seus atores e que corresponde à ideia mais geral que temos de

violência, a agressividade, a força bruta. Do outro lado, com base em nossa análise da polissemia da mala, chegamos à conclusão de que a mulher de Benavides é vítima da violência sistêmica ao ter qualquer direito sobre seu corpo e sua identidade negados por um sistema patriarcal que a coloca numa posição de submissão e de não-ser perante ao homem. Seguindo tal raciocínio, podemos colocar Donorio e Corrales também como manifestantes da violência sistêmica, pois são eles, homens de influência e dinheiro, que nos dizem o que é crime, o que é belo e quem é sujeito em nossa sociedade. Benavides, ainda que ocupe uma posição de domínio na configuração patriarcal frente a sua esposa, *pode* menos que Donorio e Corrales e por isso seu mundo figurativo é o do crime, da culpa e da hesitação; já o do médico e o do curador de arte é formado pelas figuras e pelos temas do artista, da suspensão ética em nome da arte, uma vez que eles *podem* ressignificar o estatuto da mala, reafirmando seu valor polissêmico na obra.

“A instalação pronta inspira a mídia a anunciar o evento. As pessoas formulam expectativas e reclamam entradas antecipadas. O ar se contamina do burburinho de um público ansioso e chega às janelas do quarto de Benavides, que, pela quinta vez nessa casa, desperta.” (SCHWEBLIN, 2012, p.180). Acerca-se de Benavides, o momento da exposição pública, seu provável último momento de reivindicação de significado e do assassinato cometido. Novamente a voz do outro se estabelece na narrativa: Corrales se senta ao pé da cama onde se encontra Benavides e “formula frases como *mas que bom aspecto você tem, Benavides* ou *como o invejo, Benavides, um artista como você...*” (SCHWEBLIN, 2012, p. 181). Mas, se outrora a *protensividade* de Corrales é responsável pela transformação *fórica* no conto e pelo estabelecimento da cisão entre isotopias, neste momento, esse *outro* afirma sua vontade, suas figuras e seus temas perante Benavides. Bem trajado, com a gravata ajustada, o artista está pronto para subir ao palco e apresentar ao mundo sua última obra, inserido nas isotopias da /alta sociedade/ e /alta cultura/ marcadas nas figuras da “sala grande porém pequena em relação a multidão que compareceu” SCHWEBLIN, 2012, p.182), da “obra prima ainda ocultada pela cortina de veludo vermelho” (SCHWEBLIN, 2012, p.182) e do discurso de apresentação de Donorio, que diz: “a arte é memoriosa, querido público, e nas moléculas menos esperadas desta nossa sociedade surgem, majestosos, os verdadeiros artistas. Senhoras, senhores, *intelectuais*<sup>19</sup>, quero lhes apresentar um sonhador”(SCHWEBLIN, 2012, p.182). Mesmo que, ao subir ao palco, o público veja em Benavides “os cândidos rasgos humildes da criação pura e sincera” (SCHWEBLIN, 2012, p.182), eles estão lá para ver o gênio e sua obra máxima, que “escapa aos sentimentos supérfluos da arte comum.” (p.183).

---

<sup>19</sup> grifo nosso.

Benavides é chamado a assumir o microfone após Donorio discursar e apresentá-lo como artista, e o público anseia excitante por suas palavras. Benavides hesita, estuda o microfone como se fora uma condenação, mas vencido pelo orgulho, se encaminha até o local onde é requisitado, toma o microfone e, por uma última vez, admite: “Eu a matei” (SCHWEBLIN, 2012, p.184). Sem saber como reagir, o público demora a entender a mensagem, porém quando “os mais entendidos”(SCHWEBLIN, 2012, p.184) começam a aplaudir, a massa eufórica se une a eles e expressam admiradas e encantadas, até mesmo em lágrimas, como o artista “*é um poeta*” ao dizer “*que a matou*”(SCHWEBLIN, 2012, p.184). Donorio então descobre a mala das cortinas que a escondiam e sua exibição é finalmente completa. O público estupefato, ao ver “a violência”, lança-se eufórico e incontrolável para cima do palco, tentando tocar, ver de perto tal obra. “Excitação, comoção, nada se compara aos sentimentos que surgem das emanações daquela obra, da imagem soberana da morte a poucos metros.” (SCHWEBLIN, 2012,p.184). Benavides se esgueira pela multidão que inicialmente o corteja, alçando-o de mão em mão, mas logo o esquecem para se aproximarem da mala. Ela estava ali, há poucos metros de distância, sem o controle do seguranças trajados de azul, preocupados em deter quem ousava tentar subir à instalação. Benavides “consegue distinguir, como uma recordação que se esconde no esquecimento, aquela que certa vez foi sua mulher” (p.185), porém, como já sabemos, a mala é inalcançável, ela foi abduzida de seu significado de /esposa/, /crime/, /culpa/ ou qualquer outra manifestação proveniente de Benavides. Quando “quatro mãos grandes o pegam pelos ombros e o separam da pessoas.”(SCHWEBLIN, 2012, p.185), Benavides aos prantos “*Eu a matei!*”, “*eu a matei! eu a matei!*” (SCHWEBLIN, 2012, p.185), causando desconcerto e estranheza aos convidados, pois para eles, um homem que parecia levar em seu interior “a calma de quem sempre viveu na desgraça” (SCHWEBLIN, 2012, p.185) agir bruscamente, de forma violenta, em busca de sua própria obra, não condiz com a figura do artista e do universo significativo que compartilham. Donorio age rapidamente, toma o microfone e apresenta o médico Corrales ao público, que é formado por muitos de seus pacientes – e que dividem da mesma isotopia -, que se acalmam e ouvem o que Corrales tem a dizer enquanto Benavides é retirado do palco a força. Benavides e sua forma de ver e ser no mundo são derrotados, como o parágrafo final do conto nos confirma: “Pela porta principal se retira um Benavides subjogado pela segurança e todos recebem com crescente entusiasmo as sorridentes mucamas com champanhe. A inauguração foi um êxito.” (SCHWEBLIN, 2012, p.186).

### 5.1. O Conto como pesadelo - espaço e tempo em “La pesada valija”

Senhoras, senhores, intelectuais, quero lhes apresentar um sonhador.”(SCHWEBLIN, 2012, p.182): é desta maneira que, como vimos, Donorio apresenta Benavides ao público presente na inauguração da instalação da mala. Irônico apresentar alguém que parece preso a um pesadelo interminável de sonhador, mas condizente com o discurso apresentado, ao longo da narrativa, por Corrales e Donorio. Entretanto, a dualidade sonho e pesadelo pode nos levar a uma nova chave de leitura quanto ao conto, a qual pretendemos desenvolver agora. Junto a essa nova proposta, há um maior desdobramento sobre o corpo e a intitulação da obra de arte como “ a violência”, e é o que buscaremos descrever nos próximos parágrafos. Para desenvolvermos esse raciocínio, recorreremos às reflexões acerca do sonho e do corpo suscitadas pela pelo psicanalista brasileiro Joel Birman (1946-) em sua obra “O sujeito na contemporaneidade” (2021).

Birman inicia seu livro retomando a centralidade , na teoria psicanalítica freudiana, do sonho. De modo resumido, as imagens e as figuras presentes em nossos sonhos representam a dimensão espacial do funcionamento de nossa psicologia e, para que possamos simbolizar tais imagens, é necessário que ordenemos em um fio narrativo condutor o nosso sonho; ou seja, precisamos evocar a temporalidade para que o “*instante pontual*” das imagens seja estabelecido em uma cadência em que se difere “*momentos do antes, do agora e do depois*”, inscrevendo assim a experiência do sonhar em possibilidades de subjetivação (BIRMAN, 2021, p.16). É o que fazemos quando relembramos ou contamos a alguém os nossos sonhos, transformamo-los em linguagem, colocando o desejo manifestado pelo sonho como passível de simbolização e interpretação. Birman relembra que, para Freud, “a função do sonho é a *proteção do sono*” (BIRMAN, 2021, p.20), uma vez que o moto-contínuo desejante nunca cessa, seja em vigília ou durante o sono, o sonho tem por objetivo garantir que o desejo se manifeste transfigurado, fantasiado, oculto - através de *censuras* -, permitindo que o sujeito tenha sua noite de sono ininterrupta. Esse processo de *censura* do sonho indica também uma concepção temporal já iminente em sua concepção, uma vez que é tal mecanismo que possibilita a simbolização do desejo e a não exposição direta e latente do conteúdo sonhado.

Birman também reflete sobre o pesadelo, que seria o sonho *sem censura*: não há modalização ou controle do desejo manifestado, sua violência é tamanha que irrompe nosso sonho e nos faz acordar para que possamos ativamente tomar controle de nosso psiquismo. O pesadelo se apresenta, então, predominantemente espacial, com pouco espaço para

temporalidade, impondo-se pela realização do desejo de forma direta e brutal (BIRMAN, 2021, p.21).

Temos então, na modernidade, a formação da subjetividade perpassada pela bidimensionalidade do sonho, num equilíbrio entre espaço e tempo, simbolização e censura de desejos, para a possibilidade da vida em sociedade - ou, como também podemos nomear, o mal-estar da cultura moderna. Entretanto a publicação da "Interpretação dos sonhos" de Freud em 1899 ocorre durante um longo processo de medicalização do sonho, iniciado em meados do século XVIII, que perdurou até boa parte do século XX (BIRMAN, 2021,, p.25) e que, apesar de propor um resgate da ideia do sonho como revelação ou simbólico ao sujeito que sonha, pensamentos existentes desde a idade antiga, a própria psicanálise nota o processo de transformação da subjetividade do indivíduo no qual se notou a perda do posto de organização psíquica e de formação subjetiva através da dinâmica do sonho em vista da crescente notoriedade da *dor* como "problemática em oposição ao registro do desejo,"(BIRMAN, 2021, p.29), através da compulsão à repetição - uma suspensão temporal - em contrapartida da evocação presente no psiquismo do sonho. Chegamos então à problemática que Joel Birman propõe se debruçar: quais são as marcas e as possibilidades de subjetividade em uma sociedade que tem como mal-estares a dor, a fugacidade e o desalento, o predomínio absoluto da espacialidade psíquica. Estabelecida a importância da lógica do sonho, da linguagem como fundamental para a subjetivação do indivíduo, bem como sua diferença para o pesadelo, partiremos agora para as reflexões acerca do corpo na obra de Birman.

"O corpo é o registro antropológico mais eminente no qual se enuncia na atualidade o mal-estar" (BIRMAN, p.69, 2021): é desta maneira que Birman inicia o quarto capítulo, "Corpo e excesso", de sua obra "O sujeito na contemporaneidade" no qual o psicanalista explicita as consequências corporais do mal-estar contemporâneo. O que nos sobra diante da desarticulação do Estado e da instituições decorrente da implementação de valores neoliberais é o corpo, nossa último local de disputa com o capitalismo tardio, nosso "*único bem*" (BIRMAN, 2021,p. 70). Se pensarmos a relação que mantemos com nosso corpo através de um psiquismo dominado pela espacialidade passamos a entender porque há tanto incômodo com nossos corpos, seja sobre dores e mal-estares, seja sobre a imagem que construímos a seu respeito. Dentro da ótica exposta por Birman, o presente se faz *eterno*, e conceitos tais como experiência e vivência são transformados em ações fugazes - experienciar e vivenciar novas possibilidades - já sem o investimento semântico de acúmulo temporal, o que, trazendo para a corporeidade, acaba por se manifestar no desejo da juventude eterna, do corpo sem marcas de tempo ou de expressão, do culto à saúde e ao corpo *perfeito*. "Imagina-se sempre que algo

deve ser feito para que a *performance* corpórea possa melhorar, pois essa se encontra sempre aquém do desejado. Sentimo-nos sempre faltosos, deixando de fazer tudo o que deveríamos...Enfim, estamos sempre culpados” (BIRMAN, 2021,, p.69).

Entretanto, pela mesma fugacidade e impossibilidade de subjetivação, simbolização, do nosso cotidiano, o vício, o desejo incessante de comer, de consumir, de obter prazer, se circunscreve na lógica da dor, na qual a compulsão à repetição devido à falta da temporalidade é, como vimos, característica. Para a psicanálise, a adesão do sujeito aos novos signos da contemporaneidade acarreta uma “falha crucial” na “antecipação de perigo” (BIRMAN, 2021,p.75) em função da fragilidade simbólica em nossa subjetivação. Dessa maneira, vivemos sempre em risco e em pânico, sem mecanismos de defesa contra o imprevisível, acatando mais e mais os preceitos da medicalização que afirmam garantir a resolução das nossas angústias. Nessa lógica, *spas* e academias viram os grandes templos da contemporaneidade, a velhice é transformada em enfermidade (BIRMAN, 2021, p.76), e “é o ideal da *juventude* e do parecer jovem que se impõe como imperativo da saúde, associado ao ideal estético de *beleza*.”(BIRMAN, 2021, p.76), mas sempre tendo em vista a longevidade como objetivo maior. Os corpos que não se enquadram nestes ideais são tidos como abjetos, indesejados ou doentes, postos à margem da sociedade.

Conceitualizamos o mal-estar na contemporaneidade através das dimensões espaciais e temporais do nosso psiquismo, compreendendo a importância da linguagem na construção subjetiva e na simbolização dos nossos desejos e como a mudança do paradigma da linguagem, do sonho, para a centralidade da dor altera nosso modo de subjetivação, até mesmo na maneira que nos relacionamos com nossos corpos. É chegado, então, o momento de estabelecermos diálogo com o conto de Schwebelin.

“Na luz de um novo dia, Benavides abre os olhos e desperta. Crê por um momento se encontrar em sua cama, junto de sua esposa, em uma infeliz manhã qualquer.”(SCHWEBLIN, 2012 ,p.175): essa é a cena do amanhecer de Benavides no segundo dia preso à casa de Corrales e é a mesma do terceiro, do quarto até o momento da exposição. Todo dia ele acorda, calça seus sapatos e ruma até a garagem, na tentativa de clamar pela posse de sua mala novamente. Apresenta-se então a lógica irrompante do pesadelo: Benavides acorda cada vez mais cedo em busca de tomar as rédeas de seu desejo, de reaver sua esposa e da possibilidade de simbolizar a angústia que sente, sempre sendo impossibilitado pelo poder e influência que Corrales exerce, pois se não há guardas aparentes vigiando a instalação, há holofotes e luzes

que não deixam ninguém esgueirar e golpes fortes “na nuca” (SCHWEBLIN, 2012 p.178) sem aviso prévio que cessam o empenho de Benavides. Arriscamo-nos a dizer que a isotopia de figuras dos discursos de Corrales e Donorio é unidimensional - explicitamente espacial - e que, pelo controle de significados impostos a Benavides, acaba por transportá-lo para a lógica da dor e do pesadelo, nas quais a compulsão pela repetição matutina do controle ativo de seus desejos demarca sua nova subjetividade. A polissêmica mala é investida então de novo valor, o do desejo puro em sua forma brutal. Para além da violência objetiva do assassinio, da sistêmica da negação de subjetividade da esposa de Benavides e da sua exposição como objeto estético, “a violência” é compulsória em sua ressonância de sempre lembrar Benavides da sua impossibilidade de significação do corpo, que atende às demandas mercadológicas mesmo após a morte, e também da violência, que é um corpo que não é investido da gramática da juventude, da beleza e da longevidade vigente em nossa época.

“La pesada valija de Benavides” sonoramente nos sugere “La pesadilla de Benavides”, ou seja, o pesadelo de Benavides - e como analisamos, essa sugestão fonética ressoa profundamente na estrutura do conto.



## 6. DA IRA À ARTE: ESTÉTICA DO MAL-GOSTO EM “CABEZAS CONTRA EL ASFALTO”

Assim como fizemos no primeiro conto que analisamos, nos valem da mesma dinâmica de citar integralmente o início do conto para iniciar nossa proposta de leitura de “Cabezas contra el asfalto”<sup>20</sup> (2012), também de Samanta Schweblin:

Se você bater muito a cabeça de alguém contra o asfalto - ainda que seja para trazê-lo à razão -, é provável que termine machucando-o. Isso é algo que minha mãe me explicou desde o princípio, no dia que golpeei a cabeça de Fredo contra o piso do pátio do colégio. Eu não era violento, quero deixar isso bem claro. Só falava se era estritamente necessário, não tinha amigos nem inimigos, e a única coisa que fazia nos recreios era esperar sozinho na sala de aula, distante do ruído do pátio, até que a aula começasse de novo. Esperava desenhando. Isso acelerava o tempo e me afastava do mundo. Desenhava caixas fechadas e peixes com formas de quebra-cabeças que se encaixavam entre si (SCHWEBLIN, 2012, p.71)

Identificamos, já de princípio, três percursos temáticos que vão imperar durante o progresso da narrativa: o da /violência/, representado pelas figuras “bater muito a cabeça de alguém contra o asfalto” e “golpeei a cabeça de Fredo”; o da /arte/, em “esperava desenhando” e “desenhava caixas fechadas”; e um terceiro ao qual denominamos /afetos/, possível de identificação através das figuras “mãe”, “não tinha amigos nem inimigos” e “esperar sozinho”. Nossa proposta de leitura deste conto de Schweblin é demonstrar e analisar a relação entre o tema /violência/ e o tema /arte/ por intermédio dos /afetos/.

Diferente do primeiro conto analisado em nosso trabalho, temos um narrador autodiegético que vai lançar mão de estratégias de persuasão, como em “eu não era violento, quero deixar isso claro”, para que haja adesão de nós leitores à sua posição narrativa, enquanto nos conta o porquê de ter agredido Fredo. Fredo era o capitão do time de futebol da escola e fazia o “que bem entendia” (SCHWEBLIN, 2012, p.71) com o restante dos alunos, até mesmo com o nosso protagonista, que narra como “Fredo entrou na classe, arrancou de mim o desenho que estava trabalhando e saiu correndo.” (SCHWEBLIN, 2012, p.71). Antes de continuar a narrar as ações, o narrador pausa para explicar do que se tratava seu desenho: “dois peixes quebra-cabeças, cada um em uma caixa, e ambas caixas dentro de outra caixa” (SCHWEBLIN, 2012, p.72)”. É aqui que a voz do *outro* aparece pela primeira vez nesse conto: “Tirei isso das caixas dentro das caixas de um pintor de que mamãe gostava, e todas as professoras estavam encantadas e diziam *que era um recurso muito poético.*” (SCHWEBLIN, 2012, p.72). O narrador-protagonista se utiliza de figuras da temática /arte/, gerando efeitos de

<sup>20</sup> Utilizaremos para nossas citações a versão em português, “Cabeças contra o asfalto”, publicada pela editora Benvirá na coletânea “Pássaros na boca”, em 2012.

sentido de sensibilidade, de delicadeza – efeito que é reforçado pelo intermédio do /afeto/ e “mamãe” e “professoras” - para contrapor o que vem a seguir.. Não esqueçamos de reforçar a aparição da voz do *outro*, pois é essa voz que vai legitimar o caráter artístico das obras que o protagonista produz como logo veremos. Retornando à ação, Fredo leva o desenho até o pátio, o rasga pela metade, “e as metades em metades” SCHWEBLIN, 2012, p.72), até que não consegue mais rasgar, e arremessa os pedaços ao ar. Nosso protagonista sentiu-se primeiro triste, e reforça, em sua estratégia, que não relata o sentimento só por relatar, pois ele sempre pensa no modo em que se sente quando fatos ocorrem ao seu redor e talvez seja isso que o faça ser mais “lento ou mais distraído que o resto”(SCHWEBLIN, 2012, p.72). Entretanto, logo em seguida, o “corpo enrijeceu” (SCHWEBLIN, 2012, p.72), ele cerra os punhos, sente a temperatura subir e se agarra a Fredo - “caí com Fredo no chão, agarrei-o pelos cabelos e comecei a bater sua cabeça contra o piso” (SCHWEBLIN, 2012, p.72). A narrativa é tomada totalmente pela isotopia da /violência/, contrapondo-se a toda construção poética que o narrador evocava. O narrador recorre então à mediação dos /afetos/ para amenizar e retomar as rédeas da narrativa, contando que - “A professora gritou e um professor veio nos separar. Mas não aconteceu grande coisa depois disso. Minha mãe me disse naquela tarde que eu *podia*<sup>21</sup> ter machucado muito o Fredo, e isso foi tudo.” (SCHWEBLIN, 2012, p.72).

Passam-se anos até que o protagonista se veja novamente na mesma situação. Continuava desenhando em paz, agora ninguém mexia com seus desenhos, “porque todo mundo sabia que eu acreditava no bem e no mal, e me incomodava tudo o que fosse relacionado ao segundo.” (SCHWEBLIN, 2012, p.72). Um dia, um garoto novo em sua escola, que não conhecia essa regra implícita, resolveu constranger Cecília, uma colega de turma do protagonista, em frente à sala toda, pois ela havia menstruado pela primeira vez no dia anterior, - fato que o aluno novo sabia e, para atingi-la, encheu o estojo dela de tinta vermelha para que, assim que ela o buscasse, a tinta a sujasse toda. E foi exatamente o que aconteceu quando Cecília procurou por um lápis, manchou-se de vermelho - dedos e vestido. O menino, de sua carteira, gritava que “Cecília já era puta, que Cecília era uma puta igual a todas.” (SCHWEBLIN, 2012, p.73). Ao contrário da mulher de Benavides, Cecília possui nome, porém esse *detalhe* não a protege da violência de gênero, já que a menarca é um significante que, dentro do patriarcado, ganha o valor de marca final da infância da mulher, em todo seu significado, ela é então considerada apta para práticas sexuais e para desempenhar a função de mãe, imputando a uma jovem entre 10 e 15 anos a total responsabilidade sobre seus atos e suas consequências.

---

<sup>21</sup> grifo nosso.

Nosso protagonista, mesmo sem demonstrar apreço por Cecília, bate a cabeça do garoto contra o chão até que ele comece a sangrar. “Perguntei-lhe se agora seu cérebro não estava funcionando melhor. Achei que era uma frase genial, mas ninguém riu” (SCHWEBLIN, 2012, p.73). Diferentemente da primeira vez em que agrediu um colega, nosso protagonista foi advertido e suspenso da escola por dois dias, entretanto, a mediação afetiva persistiu: “mamãe também estava brava comigo, porém a ouvi dizer por telefone *que seu filho não estava acostumado à intolerância, e que tudo o que eu tinha querido fazer era proteger aquela pobre garota.*”(SCHWEBLIN, 2012, p.73). Sua ação era justificada pelo senso de bem e mal que imperava em sua subjetividade.

Cecília tentava se aproximar a todo custo do protagonista, buscando sua amizade. Sentava-se mais próximo dele, acenava e sorria em sua direção, chegava até a escrever cartas sobre amizade e amor destinadas ao protagonista, que demonstrava uma chateação terrível perante as ações de Cecília. O que lhe importava era continuar a desenhar. Ele foi inscrito por sua mãe em aulas de desenho e pintura do colégio, nas quais utilizava folhas A3, tintas e pincéis. Estamos novamente na isotopia da /arte/, momento da narrativa no qual a voz do *outro* aparece para reforçar a sensibilidade e a genialidade artística do protagonista, como vemos em: “a professora mostrava meus trabalhos à classe para explicar por que *eu era genial, como eu fazia, e o que queria comunicar em cada pincelada*” (SCHWEBLIN, 2012, p.73). O protagonista aprendeu a fazer as extremidades do quebra-cabeça em três dimensões, a pintar fundos esfumados que, “*contra o realismo de um horizonte, dão a ideia de abstração*” (SCHWEBLIN, 2012, p.73) e a conservar bem seus trabalhos para que “*não perdessem a intensidade das cores.*” (SCHWEBLIN, 2012, p.73). É possível ver a construção bem orquestrada através das figuras que destacamos da isotopia da /arte/, do /artista/, que evocam significados como os enumerados anteriormente: sensibilidade, poeticidade e delicadeza. Mas também é perceptível, neste momento da narrativa, em que o narrador-protagonista foca em sua infância, uma estrutura de repetição de percursos temáticos e figurativos na elaboração dos processos de convencimento e adesão ao seu ponto de vista por nós, leitores. Vejamos: inicia-se o conto com a agressão à Fredo - isotopia da /violência/ - que tem sua narração amenizada, ou ao menos prorrogada, causando um efeito de suavização, pela aparição da figura da /arte/ mediada, acompanhada, pela manifestação da isotopia /afetiva/ nos comentários e nos elogios tecidos por suas professoras e sua mãe. O mesmo ocorre com o menino novo, sua agressão seguida da reintrodução do tema da arte, fortalecendo, junto ao comentário da mãe ao telefone sobre sua impulsividade perante as injustiças, a tranquilidade que as novas aulas e seu desenvolvimento artístico geram de sentido. Logo, não será diferente

com Cecília: o terreno e as amenidades foram preparados, resta agora a irrupção violenta reassumir seu pertencimento à narrativa, como veremos agora.

Nosso protagonista continua desenvolvendo seus dotes artísticos, tendo até mesmo ganho um concurso em sua escola, no qual, sua obra foi escolhida a melhor por unanimidade entre os jurados e pendurada no hall de entrada do colégio. “Então Cecília começou a dizer que eu estava apaixonado por ela, desde sempre.” (SCHWEBLIN, 2012, p.74). Cecília identificava os peixes-quebra cabeças nas pinturas como sendo ela e o narrador, pois eles se encaixam perfeitamente, “porque éramos assim, um feito para o outro” (SCHWEBLIN, 2012, p.74), para ela, o peixe azul era o protagonista e ela o peixe vermelho. Um dia Cecília escreveu seus nomes acima de cada peixe no quadro exposto no hall e também fez, na lousa da sala de aula, “um coração gigante atravessado por uma flecha com os nossos nomes.” (SCHWEBLIN, 2012, p.74). O protagonista sentiu-se tomado pela fúria e quis bater em Cecília da mesma maneira que tinha feito com Fredo e o outro menino, porém, percebeu que “podia ver a imagem da cabeça sendo batida”(SCHWEBLIN, 2012, p.74) antes mesmo de agir, precipitou-se sobre Cecília e a jogou ao chão, mas conteve-se, refletindo: “Foi como uma iluminação, e então soube exatamente o que fazer.” (SCHWEBLIN, 2012, p.74). Ele correu até a oficina de desenho do colégio, tirou folhas e tintas dos armários e desenhou: “Um primeiríssimo primeiro plano. Apenas o olho espantado de Cecília, sua testa com gotas de transpiração, o chão áspero debaixo, os dedos fortes de minha mão enrolados em seu cabelo, e depois, puro, o vermelho, manchando tudo.”(SCHWEBLIN, 2012, p.74-75).

É dessa maneira que o narrador encerra a primeira parte do conto, expondo sua infância através da integração entre o universo da arte e o universo da violência, uma sublimação de seus impulsos mais primitivos através da arte, mas uma arte do mau-gosto. Do ponto de vista da estrutura narrativa, da qual a repetição era protagonista - e, retomando o estudo que fizemos a respeito da mala de Benavides através do texto de Birman, impassível de simbolização, destinada a compulsão tal qual os atos de violência do protagonista - temos uma virada realizada pela tomada da situação da agressão que culmina na contenção do protagonista em vias de bater a cabeça de Cecília contra o chão, o que possibilita um amalgama entre as duas isotopias, /violência/ e /arte/. O que é feito, então, da terceira isotopia que levantamos na nossa análise, a isotopia dos /afetos/? Veremos seu desenvolvimento ao longo do conto, mas é através das figuras suscitadas pelas palavras das professoras de desenho e da pintura - “*é genial*”(SCHWEBLIN, 2012, p. 73), “*recurso muito poético*” (SCHWEBLIN, 2012, p.72), para lembrarmos de algumas – que, de pronto, possibilitam que

o nosso protagonista siga pintando: “Pinto quadros de cabeças sendo golpeadas contra o chão, e as pessoas me pagam fortunas.” (SCHWEBLIN, 2012, p.75)

Adulto, o narrador-protagonista vive de suas obras. Vive sozinho, em um loft de dois andares no centro da cidade, tendo seu estúdio em casa. Sobre suas obras, que vende a preços altos, ele conta:

Gostam das telas grandes e quadradas, e as faço até dois metros por dois metros. Pagam o que pedir. Depois vejo os quadros pendurados nos livings enormes e me impressiono com o quanto são bons. Acho que esses sujeitos bem que mereciam ver a si mesmos estampados contra o chão pela minha mão, e eles parecem muito conformados quando param em frente aos quadros e aquiescem em silêncio (autor, ano, p.75)

Vimos que já foram conciliadas as isotopias da /arte/ e da /violência/, com a formação temática dos /afetos/ orquestrando a construção do significado de artista em torno da personagem-protagonista. A narrativa é desenvolvida por meio do investimento nessa construção da figura do /artista/ através dos afetos. O narrador nos diz que não gosta de namorar pois, apesar de ter saído com algumas garotas, “cedo ou tarde começam a exigir mais tempo e a pedir que eu diga coisas que na verdade não sinto.” (SCHWEBLIN, 2012, p.75). Ele até tentou falar o que realmente sentia para uma dessas garotas, mas o resultado foi pior. Além disso, comenta que outra vez, com uma moça que saíra seis vezes, ela dizia-se sua namorada e, segundo ele, ficou “completamente louca” sem que ele houvesse dito nada. A parte que nos chama atenção neste trecho do relato é a seguinte: “Me obrigou a agarrá-la pelos cabelos e começou a bater com a própria cabeça contra a parede, enquanto gritava como uma fera no cio: *quero que você me mate, quero que você me mate*. Acho que relações deste tipo não são nada saudáveis.” (SCHWEBLIN, 2012, p.75). Nesse caso, a voz do *outro* o provoca, o convida ao animalesco - “como uma fera no cio” - mas ele, além de negá-la, se utiliza dela para seu jogo de convencimento ao tecer o comentário sobre não acreditar que esse tipo de relacionamento seja saudável - fazendo ecoar as primeiras palavras do início do conto, “Eu não era violento, quero deixar isso bem claro.” (SCHWEBLIN, 2012, p.71).

Conhecemos, então, seu representante, chamado Aníbal, responsável por levar as obras do protagonista aos museus e às exposições e decidir o preço de cada obra – que é também o *outro* que dá voz e vazão às opiniões machistas quanto às mulheres e ao porquê do assunto “mulheres” não convir ao protagonista. Segundo o representante, a energia masculina é superior por não se dispersar e por se manter “*monotemática*” (SCHWEBLIN, 2012, p.76). Para eles, as mulheres são boas no começo, “*quando são bem gostosas*” (SCHWEBLIN, 2012, p.76) e no final, “*pois viu seu pai nos braços de sua mãe*” (SCHWEBLIN, 2012, p.76), “*porém tudo o que está no meio é um inferno*.” (SCHWEBLIN, 2012, p.76). Nada sutil no conteúdo, o discurso patriarcal é apresentado como vestígios da voz do *outro*- o menino novo

e seus comentários sobre Cecília, e agora Aníbal a respeito das mulheres no geral -, irrompendo e denunciando a violência de gênero.

Aníbal também cumpre o papel das professoras do colégio, incentivando e elogiando o protagonista e suas obras: “Para na frente dos quadros...e diz sempre as mesmas coisas: *mais vermelho, precisa de mais vermelho. Ou: maior, tenho de conseguir vê-lo lá da outra esquina.* E quase sempre, antes de ir embora: *Você é um gênio. Um gênio.*” (SCHWEBLIN, 2012, p.76). Essa última frase se tornou um mantra para nosso protagonista, pois sempre que se sentia mal, repetia para si mesmo, com as mãos no bolso, na mesma postura de Aníbal: “*você é um gênio, um gênio.*”.

O artista possuía um problema nos dentes - um buraco terrível entre o segundo e o terceiro molares direitos, onde o alimento se acumulou até ocasionar uma cárie. Aníbal encarregou-se de encontrar um dentista para cuidar de seu agenciado, já que “depois das mulheres, os dentistas eram os piores” (SCHWEBLIN, 2012, p.76-77). Sua sugestão era John Sohn, um dentista “*Coreano, mas é bom*”<sup>22</sup>(SCHWEBLIN, 2012, p.77). O dentista resolveu o problema em pouquíssimo tempo, sem causar dor alguma ao protagonista, o que resultou na simpatia do artista, que acabou por contar a John Sohn que pintava cabeças contra o asfalto, ele, por sua vez, “fez um momento de silêncio, que acabou sendo um momento de iluminação, e disse *é justamente o que estou procurando.*” (SCHWEBLIN, 2012, p.77). Ressaltamos esse trecho, este “momento de iluminação”, para resgatarmos sua primeira aparição no conto que foi no momento da não-agressão física à Cecília e do primeiro esboço do que viria ser sua marca registrada no mundo das artes, uma cabeça contra o asfalto. Se naquele momento a iluminação quebra a compulsão à repetição sob a qual a narrativa era construída, o que veremos a partir desse novo momento é a desarticulação da bem estabelecida união entre arte e violência. O mérito dessa união é a sublimação da violência subjetiva em arte, ainda que pese sua estética do mau gosto, entretanto, já antecipamos que, com a cisão e a possibilidade de subjetivação desse encontro sendo minada, o que observaremos nas próximas páginas é o retorno ao ato intempestivo. .

John Sohn convidou nosso artista para um jantar com seus amigos compatriotas em um restaurante coreano para propor um acordo: ele precisava de alguém que pintasse um quadro gigante que seria pendurado em sua sala de espera no consultório, e tinha visto no protagonista a pessoa certa para fazê-lo. Sendo assim, Sohn ofereceu consertar todos os

---

<sup>22</sup> Assim como nos comentários a respeito das mulheres, o narrador delega a voz a um outro personagem, se omitindo do discurso preconceituoso emitido na narrativa. Entretanto, é possível observar a adesão à ideologia do outro como em comentários do tipo “pensei que podia ter a minha idade, apesar de ser difícil calcular a idade dos coreanos”(SCHWEBLIN, 2012. p.77)

dentos do artista em troca da obra, dizendo “*que o importante era o dente*” (SCHWEBLIN, 2012, p.77), o foco da pintura seriam os dentes, explicando por que queria o quadro “e como isso repercutiria entre seus clientes, e o valor publicitário em sua cultura.” (SCHWEBLIN, 2012, p.77). Os parâmetros foram todos apresentados, e o protagonista os aceitou de bom grado, pois percebeu que estava muito feliz porque havia feito um amigo, “e ter amigos é muito bom.” (SCHWEBLIN, 2012, p.78). Notamos que não é a voz do *outro* e nem a reprodução de uma fala de terceiros que afirma que sobre agora ele e John Sohn serem amigos e sobre os prazeres da amizade, parte diretamente do narrador o comentário. Não há mediação dos /afetos/ aqui, nosso protagonista está por conta própria nessa aventura.

A amizade que acreditava ter com John foi combustível para que ele pintasse seu melhor quadro, fazendo-o sentir-se imensamente grato pela oportunidade. O protagonista ligou para John para anunciar que estava pronta sua nova obra e ouviu a empolgação de John ao telefone ao receber a notícia, que até mesmo se convidou para almoçar no loft do artista e conhecer seu último quadro. Preparativos feitos, John chega ao loft e é muito bem-recebido pelo protagonista que esforça-se sobremaneira para agradá-lo. O narrador pensa em convidá-lo a passar noites em sua casa “para ver filmes ou conversar sobre qualquer coisa, tirar foto para colocar num canto, como fazem as pessoas em seus familiares.” (SCHWEBLIN, 2012, p.78), mas não chegou a dizer nada, deixou que John falasse e comesse, tudo de uma vez, sem se incomodar, “porque é isso ter intimidade, é coisa de amigos.” (SCHWEBLIN, 2012, p.78). É nítida a devoção que o narrador-protagonista dedica a essa amizade, a John Sohn e as expectativas depositadas nessa relação e em seu par. O quadro não é apresentado de pronto, pois ainda não havia chegado o *momento*, termo que carrega um significado muito próximo ao que encontramos em “La pesada valija de Benavides” quando Donorio diz que a mala precisa ficar na garagem de Corrales porque era importante o *contexto* da obra. Há, em ambos os casos, uma aurificação em torno da exposição, uma espetacularização acerca do mostrar a obra que Debord já anunciava nos anos 60 na França - um ritual desritualizado, dessacralizado, vazio de significado que não do próprio ato de expor, mas que cumpre sua função de maneira cínica, escondendo seu valor nulo através de uma supervalorização do ato. John Sohn não precisa apenas ver e gostar do quadro que encomendou, ele precisa acreditar que aquilo foi exatamente o que pediu e também que a expressão máxima da arte está em sua frente, ao alcance de seus olhos, pois assim o mau gosto sugerido pela obra se perde no mar de sensações. É necessário um sentimento *kitsch* ao modo que Milan Kundera (1929-) descreveu:

“O kitsch faz nascer, uma após a outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz:

como é bonito crianças correndo num gramado!  
 A segunda lágrima diz: como é bonito se emocionar com toda a humanidade ao ver  
 crianças correndo num gramado!  
 Somente essa segunda lágrima faz o kitsch ser o kitsch.” (KUNDERA<sup>23</sup>, M. 2008, p.246)

O *momento* e o *contexto*, nas obras que estamos analisando, funcionam de maneira análoga: não é só necessário comover-se com a obra apresentada, mas sobretudo comover-se com a genialidade humana ao comover-se com a obra apresentada. Um universo que estava aquém de Benavides - e que também está aquém de John Sohn. Preparado o espetáculo pelo nosso narrador, o lençol é retirado e o quadro exposto. A expectativa do narrador era de que as mãos e os braços de John se movimentassem inquietos, em uma demonstração de profunda felicidade, mas as mãos estavam quietas, “pendidas dos braços como se estivessem mortas.” (SCHWEBLIN, 2012, p.79). John não havia gostado: o quadro era para ser sobre o dente, um quadro gigante para sua sala de espera que era para ser sobre o dente - ele repetiu inúmeras vezes seu descontentamento. O artista não entendia, e olhava profundamente para sua obra:

A cara de um coreano estatelando-se contra os azulejos negros e brancos de uma sala de espera muito parecida com a de John. Minha mão não aparece estatelando a cabeça. ela cai sozinha, e a primeira coisa a bater contra o esmalte dos azulejos, aquilo que recebe todo o peso da queda, é um dos dentes do coreano, com uma rachadura vertical que, um instante depois, terminará por parti-lo ao meio. Não pude entender o que é que não funcionava para John; o quadro era perfeito (SCHWEBLIN, 2012, p.79).

O artista não estava disposto a alterá-la mesmo com os pedidos de John. A obra era perfeita. Insatisfeito, John culpa o artista por ser argentino e não gostar de trabalhar e diz que estava aí o problema todo com ele, indo embora do loft do artista. Tais palavras magoaram profundamente o protagonista, pois “argentinos são também minha mamãe e Aníbal, e eles trabalham muitíssimo, e me incomoda que as pessoas falem sem saber.” (SCHWEBLIN, 2012, p.80). Entretanto, ele considerava John seu amigo, o que tornava mais fácil controlar sua fúria e procurar uma solução para aquele problema. O protagonista enviou um e-mail para John disponibilizando-se a alterar o quadro de acordo com as instruções prévias, ainda que não concordasse esteticamente com a mudança, entendia que John talvez quisesse algo mais publicitário. Não houve resposta alguma. Dias depois, houve nova tentativa de e-mail, pois nosso protagonista buscava entender o que tinha feito que machucara tanto John, só assim saberia pelo que pedir desculpas, “caso contrário não poderia me desculpar” (SCHWEBLIN, 2012, p.80). Novamente, silêncio total. A situação começa a fugir ao controle do artista, e então a isotopia afetiva reaparece para tentar reaver o controle: “Mamãe ligou para Aníbal e lhe explicou que tudo isso acontecia porque eu era *muito sensível*, e ainda não estava

<sup>23</sup> Kundera, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.



preparado para o *fracasso*.” (SCHWEBLIN, 2012, p.80). Porém, como afirma logo em seguida o narrador, “não era nada disso.” (SCHWEBLIN, 2012, p.80). Após uma semana sem notícias, ele resolveu ligar para o consultório de John, e ouviu da secretária que “o doutor não pode responder a sua ligação.” (SCHWEBLIN, 2012, p.80). Indagado o porquê, um silêncio precede a informação de que “o doutor tirou uns dias de folga”(SCHWEBLIN, 2012, p.80). O protagonista estava furioso, e a voz do *outro*, assim como o silêncio de John, eram os responsáveis por isso. Em um fim de semana, o artista pinta seis quadros de coreanos tendo suas cabeças partidas contra o asfalto. Aníbal se mostrava feliz com a produção mesmo que tudo que pairava no semblante do pintor fosse raiva e tristeza.

Falamos que a devoção do narrador a John era peça-chave para um aspecto da análise que estamos desenvolvendo. Iremos explorar mais a fundo essa questão nos apoiando no ensaio de Greimas intitulado “Sobre a cólera - Estudo de semântica lexical” (1981), presente na obra “Sobre o sentido II - Ensaaios semióticos” (2014). Greimas propôs estudar a cólera através de um estudo lexical pois, para ele, “é notório que os lexemas frequentemente se apresentam como condensações que, por menos que sejam explicitadas, recobrem estruturais discursivas e narrativas muito complexas” (GREIMAS, 2014, p.234), o que pode constituir modelos de previsibilidade para análises discursivas posteriores. O autor explicita também que, ao contrário de uma paixão “simples”, como a avareza, que é uma paixão de objeto - uma relação de disjunção entre sujeito e objeto -, a cólera é uma paixão “complexa”, ou seja, “uma sequência discursiva constituída por uma imbricação de estados e fazeres que devem ser decompostos” (GREIMAS, 2014, p.235), para que assim sejam identificadas unidades sintagmáticas autônomas e recompostas, posteriormente, em uma *configuração passional*, que é o objetivo do ensaio de Greimas. Não nos deteremos em cada passo que Greimas dará para construir e encontrar a *configuração passional* da cólera, mas é importante ressaltar que ainda que o estudo seja sobre o lexema cólera no francês, se partimos da definição de *cólera* nos dicionários em português, e também em espanhol, língua original da narrativa, podemos acompanhar as ideias desenvolvidas pelo autor. Em português, uma das definições de cólera é :”Impulso violento, irritação forte que incita contra o que nos ofende ou indigna; fúria, furor, ímpeto, ira.”<sup>24</sup>. Podemos intuir uma sequência de sentimentos no sujeito que sente cólera ou fúria, termo utilizado em nossa narrativa: primeiro há algo que nos ofende ou indigna, causando-nos irritação, o que culminará em um impulso violento. Análogamente ao que Greimas faz, podemos imaginar a sucessão desta maneira:

---

<sup>24</sup>CÓLERA, *In*: Dicionário Michaelis On-line. Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=c%C3%B3lera>. Acesso em 16 mar. 2022.

“ofensa” → “irritação” → “agressividade”.

Se o sujeito vai se irritar contra o que lhe ofende ou indigna, isso pressupõe um estado anterior, de não-ofensa ou não-indignação. Podemos afirmar que há uma expectativa nesse estado original que, uma vez violado, se transforma em ofensa. Trazendo para nossa narrativa, o estado original se encontra na devoção e na confiança depositadas pelo protagonista na sua amizade com John. O estado de espera, como Greimas denomina, possui duas divisões: uma simples, que coloca o sujeito em relação com um objeto de valor, e a fiduciária, “que supõe, ainda, relações modais com outro sujeito.” (GREIMAS, 2014, p.236). É a espera fiduciária que predomina na relação entre protagonista e John, e é sobre ela que vamos nos deter um pouco mais. Primeiro, definiremos o artista como o sujeito de estado, o sujeito que quer estar em conjunção com o seu objeto de valor, que nesse caso é outro sujeito, John, que vem a ser o sujeito do fazer, ou seja, o sujeito que recebe o investimento do *crer* e da *confiança* do sujeito de estado para que ele cumpra seu papel na conjunção entre o sujeito de estado e seu objeto de valor. Ao confiar na amizade de John, o protagonista espera reciprocidade, o que é apenas possível através das ações de John. O grande passo que Greimas dá para entender essa complexa relação é o que ele chama de “uma nova dimensão da atividade semiótica...trata-se da *construção de simulacros*”(GREIMAS, 2014, p.238). O simulacro seria esse constructo imaginário ao qual o sujeito projeta para fora de si e, mesmo sem qualquer fundamento intersubjetivo, determina, “de maneira eficaz, o comportamento intersubjetivo considerado como tal.” (GREIMAS, 2014, p.238). O que isso significa, trazendo para nossa análise, é que independentemente de que modo John se coloque na relação com o protagonista, o nosso narrador-personagem criou um *John imaginário* no qual ele crê e confia plenamente, colocando-o como sujeito do dever-fazer-realizar suas expectativas e seus desejos. É com o simulacro que se fia o contrato fiduciário, é por meio do sujeito da ação que se frustra, impulsionando irritação, descontentamento e, por fim, agressividade. Tomando a *configuração passional* que Greimas apresenta para o lexema cólera e o programa narrativo por ela suscitado como “modelo de previsibilidade”, sem a regulação exercida pelos /afetos/ nas tomadas de decisão do protagonista, o desenrolar do conto tende à agressividade - como veremos.

A frustração do protagonista aumenta, ligação após ligação, ao ver-se perdido em um emaranhado de respostas em uma língua que não conhecia. A cada ligação, uma pessoa diferente atendia, dizia coisas rápidas e repetidas que nunca eram compreendidas. Eleomou uma resolução importante: “Envolvi o quadro com o lençol, saí para a rua arrastando-o como pude, esperei uma eternidade até encontrar um desses táxis de aeroporto com muito espaço para o quadro, e dei ao taxista o endereço de John.”(SCHWEBLIN, 2012, p. 81). John Sohn morava em um bairro de imigrantes coreanos, “repleto de cartazes em coreano e repleto de coreanos” (SCHWEBLIN, 2012, p.81). O narrador encontrou a casa de John e tocou a campainha esperando que seu amigo abrisse a porta, para que em um esforço conjunto resolvessem as diferenças - “*brechas culturais*”, como a mãe do protagonista lhe dizia -, e ele pudesse entender o que tinha feito de errado e pontuasse par John tudo que lhe fazia ficar irritado. Uma voz de mulher, a mesma que havia atendido o telefone na clínica, respondeu pelo interfone ao pedido do protagonista de ver John Sohn, mas “*John, não*, disse a mulher, *não*.” (SCHWEBLIN, 2012, p.81). Tocou repetidamente a campainha até que a porta se abriu, e um coreano maior que John apareceu e repetiu a resposta previamente oferecida: “*John, não*.” (SCHWEBLIN, 2012, p.82). A voz do *outro* era um obstáculo que parecia intransponível. O coreano maior, franzindo o cenho, retorna a casa e se tranca. “Percebi que não me sentia muito bem. Que algo estava mal em mim, como nos velhos tempos” (SCHWEBLIN, 2012, p.82). O protagonista gritava por *John*, que ers cada vez mais distante, acreditando que a *brecha* não era o suficiente para separar dois amigos. Um coreano que passava pela calçada em frente parou para olhar o homem que enterrava seu dedo com toda força na campanha, gritando a plenos pulmões por *John*, caminhando até ele, fez gestos para que ele se acalmasse. Vendo que o rapaz continuava determinado em fazer-se ouvir, parando apenas para trocar o dedo com o qual apertava, o coreano tocou o artista em seu ombro, talvez tentando chamar sua atenção. E então, nosso protagonista, ao ser tocado, sentiu que o ar lhe faltava, que algo lhe faltava, e que “Foi uma dor enorme: a brecha cultural” (SCHWEBLIN, 2012, p.82). Ele sentia que perdia o controle, porém era inútil tentar lutar contra esse sentimento, então:

Eu me virei bruscamente e golpeei o quadro, que caiu sobre a calçada. Agarrei o coreano pelos cabelos. Um coreano pequeno, magro e intrometido. Um coreano de merda que se levantara às cinco da manhã durante quinze anos para garantir a brecha dezoito horas por dia. Segurei-o pelos cabelos com tanta força que acabei cravando as unhas na palma da mão. E essa foi a terceira vez que estatelei a cabeça de alguém contra o asfalto. (SCHWEBLIN, 2012. pp.82-83).

A voz do *outro* inalcançável desfaz a progressão temporal da narrativa: a violência desmedida retorna ao seu ciclo perpétuo, e nosso protagonista, sem “saber diferenciar coreanos de japoneses, nem de chineses” SCHWEBLIN, 2012, p.83), os agarra de imediato pelos cabelos e estatela suas cabeças contra o asfalto. Entretanto os /afetos/ conseguiram manter unidos /arte/ e /violência/. Assumindo uma postura que aprendeu vendo outros artistas na televisão, nosso protagonista, ao ser perguntado se “*abrir a cabeça do coreano sobre o verso da minha tela esconde alguma intenção estética*” (SCHWEBLIN, 2012, p.83), olha para cima e finge que está pensando. Mesmo sendo considerado racista, um homem “*descomunamente mal*” (SCHWEBLIN, 2012, p.83), o artista conseguiu um bom advogado através de Aníbal que, alegando insanidade de seu cliente, controla a situação ao ponto de nosso protagonista continuar tendo seus quadros vendidos por milhões. O narrador-protagonista então nos conta que a situação em que se encontra - acusado de ser mal, mas tendo suas obras comercializadas como nunca - o levou a pensar “naquilo que mamãe sempre dizia, que o que o mundo tem é uma crise de amor, e, por fim estes não são bons tempos para pessoas muito sensíveis.” (SCHWEBLIN, 2012, p.83).

Podemos afirmar que, de certa maneira, a narrativa orquestrada pelo protagonista busca nos convencer de sua inocência ou, ao menos, da sua relutância em recorrer à violência nas relações que estabeleceu em sua vida. Sua estratégia de persuasão é a construção da inocência e da sensibilidade através de escolhas narrativas e figurativas. A primeira metade do conto é dedicada à sua infância, momento em que o seu lado artístico, bem como o agressivo, desabrocham. Através das figuras que denominamos /afetivas/, sendo essas, em sua maioria, os elogios das professoras quanto à sua extrema sensibilidade poética no campo artístico e as intervenções de sua mãe nos casos de agressão, o narrador-personagem busca construir a imagem de alguém que, antes de ser visto como violento, requer atenção e proteção de um mundo “insensível” àqueles que são sensíveis. Quando adulto, narra sua entrega ao novo amigo e suas tentativas de compreensão e conciliação que, frustradas pela barreira cultural, algo que lhe escapa do domínio, o fazem recair em seu estado *bestial*. Mas, se nos atentarmos às “brechas” enunciativas que as figuras /afetivas/ da fase adulta deixam transparecer, como a terceirização de opiniões machistas e xenofóbicas, que em última instância, se revelam no nível da manifestação textual vemos surgir figuras que se contrapõem à narrativa que o narrador tenta construir. Basta lembrarmos de uma das últimas passagens do conto, na qual o protagonista, ao agredir o coreano que tenta fazê-lo se acalmar, o chama de “coreano de merda que se levantara às cinco da manhã durante quinze anos para garantir a brecha dezoito horas por dia.” (SCHWEBLIN, 2012, p.83).

Contudo, se afirmamos que Benavides foi derrotado no conto anterior por ter seu universo de significação subjugado pelo universo da arte em nome da arte de Corrales e Donorio, há também aqui uma batalha em que a arte sem limites éticos vence. Nós leitores podemos ou não estabelecer um contrato fiduciário com o narrador, mas seus quadros serem “vendidos por milhões”(SCHWEBLIN, 2012, p.83) é um fato que demonstra que, acima da ética e dos valores humanos, estão o consumismo estético e o gozo desenfreado que imperam em um mundo com uma grande crise de amor, nada bom para pessoas muito sensíveis<sup>25</sup>.

### 6.1. Estética do mau gosto

Iremos nos debruçar agora sobre a estética do mau-gosto latente nas obras do protagonista. Para isso, traremos dois conceitos, *capital cultural*, desenvolvido por Pierre Bourdieu (1930-2002) e *capital subcultural*, da autora americana Sarah Thornton (1965-), trabalhados na dissertação da jornalista Mayka Castellano intitulada “Reciclando o “lixo cultural”: uma análise sobre o consumo *trash* entre os jovens”. Desenvolvida com base em dados levantados empiricamente sobre padrões de consumo na França entre as décadas de 1960 e 1970, a tese apresentada por Bourdieu salienta a centralidade do consumo nas práticas sociais (CASTELLANO, 2009, p.105), relativizando a importância das propriedades materiais como principal fator de distinção dentro da sociedade. Para o autor, a posse do capital cultural (simbólico) estava no topo entre os fatores distinguidos por Bourdieu como três formas de capital: o econômico, o social e o cultural. O primeiro seria o capital econômico propriamente dito, caracterizado pela posse de bens, dinheiro e demais posses materiais. A segunda forma de capital, o social, é constituída a partir das relações sociais que um indivíduo mantém, “com quem ele convive, *quem ele conhece, por quem é conhecido* e quais são os círculos que frequenta na sociedade “(CASTELLANO, 2009, p.105). Esse tipo de capital sempre foi valorizado pela aristocracia - e pela elite, de modo geral - que valoriza bastante o pertencimento em grupos e clubes nos quais é necessária uma seleção para participação. Por último, temos o capital cultural, “que se manifesta pelo conhecimento acumulado através de uma boa formação escolar e o convívio com os elementos culturais valorizados, desde a infância.” (CASTELLANO, 2009, p.106). Para Bourdieu, por esse capital demandar “apreensão cultural” (CASTELLANO, 2009, p.106) adquirida durante toda

---

<sup>25</sup> “Hoje, os mundos da arte constituem cada vez menos um “mundo à parte” ou economia “às avessas”: eles são regidos pelas leis da empresa e do mercado, com seus imperativos de competição e rentabilidade...No capitalismo artista, as obras são julgadas muito mais em função de seus resultados comerciais e financeiros do que quanto às suas características propriamente estéticas” (LIPOVETSKY,G; SERROY, J. ,2015, p.47).

a vida, acaba sendo mais eficaz em delimitar status e posição. O autor afirma também que apesar desse tipo de capital estar relacionado ao capital econômico, ao acesso a esses recursos culturais e à posse desses, o acesso em si não é garantia nenhuma de acúmulo de capital simbólico. Temos assim um panorama geral da formação e da delimitação de status e posição social em um mundo moderno. A indústria cultural, o kitsch e a espetacularização da vida já haviam fixado raízes fortes na sociedade e na economia ocidental, entretanto distinções como *alta cultura* e *cultura de massa* ainda eram bem mais nítidas do que se tornaram na pós-modernidade, com a estetização completa da economia. Foi necessário, então, trazer a conceituação de Bourdieu para o contexto pós-moderno, no qual a lógica mercadológica se impõe em todos os aspectos da nossa vida, transformando a arte não só em um produto, mas também em um aliado na sedução ao consumo. É nesse contexto que Sarah Thornton propõe o termo *capital subcultural*. Interessada nas divisões que aconteciam no anos de 1990 dentro das subculturas juvenis *clubs* da Inglaterra, Sarah observa que a distinção entre grupos sociais se dá pela consumo de valores e objetos culturais que fogem ao comportamento *mainstream* de cultura, i.e., a diferenciação não passa necessariamente pela erudição, pela leitura de grandes clássicos e autores renomados, mas sim pela adesão a padrões de comportamento que incluem indumentária, corte de cabelo, modos de dançar, falar, elementos “intimamente relacionado tanto aos objetos culturais quanto à forma como eles são consumidos.” (CASTELLANO, 2009, p.110).

A ideologia do capital subcultural não é apenas desenvolver uma personalidade diferente do estilo de vida da massa, mas sim uma *superior*(CASTELLANO, 2009, p.110). As redes sociais potencializaram o encontro entre pessoas que dividem o gosto pelos mesmos objetos estéticos não-*mainstream*, e a formação de grupos através do capital subcultural é vívida e pungente. Entre tais grupos, existem aqueles que gostam do *trash* da cultura, aquilo que é visto como ruim, mal-feito ou de mau gosto, descartado pela cultura de massa mas que encontra em algumas pessoas fiéis defensores. E, é por esse viés que finalmente encontramos o possível grupo de admiradores da obra do nosso artista de “Cabezas contra el asfalto”. Em seu ensaio *Notas sobre o camp* (1987), Susan Sontag teoriza a respeito da “sensibilidade que permitiu à parcela mais ilustrada da população usufruir as tentações da indústria cultural sob o aval do sentimento de algo poderia ser bom, justamente por ser demasiadamente ruim.” (CASTELLANO, p.115), o que ela chamou de *camp*. Tal sensibilidade é apolítica e “bem-humorada” perante a indústria cultural, contudo, só funciona quando se sabe que o objeto estético em questão é ruim e tem-se plena consciência de que o gostar advém desse fato. O

ponto interessante de notar-se é que o *camp* pode ser uma ótima maneira de regozijar-se com algo esteticamente feio ou eticamente dubio, protegido por uma dita ironia ou crítica à indústria cultural. É essa noção que dá origem a ideia de *dândi* pós-moderno, um sujeito que “possui capital cultural suficiente para transitar pelo consumo *trash* com um ar superior, de quem pode se dar ao luxo de consumir certas “porcarias”, porque o faz de forma distinta.” (CASTELLANO, 2009 ,p.115). É esse tipo de sujeito que pode apreciar a cabeça de alguém sendo esmagada contra o chão e questionar se há intenção estética em tal feito. Tal sujeito vê o mundo ao redor sob completo jugo da estetização do capital, em que todo produto tem design, toda empresa possui setor criativo, e todo estabelecimento é decorado e possui identidade visual- na qual o fluxo de imagens, sensações e prazeres é contínuo e raso; é ele que encontra, entre tantos produtos ávidos pelo consumo, o *trash*, o mau gosto, o antiético, sendo oferecidos sem maior distinção.

## 7. ESPAÇOS DE VIOLÊNCIA: IDENTIDADES NO CONTO “CRIAS”, DE MARIA FERNANDA AMPUERO

Nos dois contos que analisamos de Samanta Schweblin, a relação entre ética e estética é estabelecida através da representação artística da violência, enquanto arte institucionalizada, para a qual a lógica do mercado constrói um cenário favorável para a aceitação e a livre circulação de tais violências estetizadas. Já no conto que propomos estudar agora, “Criias”<sup>26</sup>, de María Fernanda Ampuero, o objeto violento-estético não é o cerne da narrativa, mas é sim o produto final dela. Não se trata, como veremos, de arte institucionalizada, pois não há pintores famosos ou exposições organizadas por curadores especializados. O objeto estético presente no conto é muito mais próximo de nós: trata-se da fotografia. Nosso percurso de análise, então, sofrerá um pequeno desvio em seu início, já que antes trataremos de pensar de que modo a violência forma - e *deforma* - a identidade de pessoas frequentemente expostas a ela, para que depois possamos refletir sobre o objetivo comum em nossas propostas, a relação entre objetos estéticos e violência.

Deixemo-nos que Ampuero dê as cores iniciais da narrativa:

Vanesa e Violeta, as gêmeas, minhas vizinhas de toda a vida, agora vivem no exterior. Emigraram faz uns quinze anos, como eu, e não pisam no país desde então. Levaram primeiro a mãe, depois o irmão mais velho, a cunhada, os sobrinhos, e na casa do bairro ficou apenas o outro irmão, o esquisito. Voltar, como todo mundo sabe, é impossível. Depois dos abraços e das lágrimas, vem o verdadeiro reencontro, estar cara a cara com as mesmas pessoas quando nós já somos outros, estar diante dela quando não sabemos quem são. Ou seja, ninguém diante de ninguém. A pantomima de: ai, que lindo, que delícia, quantas saudades. Procuram-nos onde já não estamos, nós os procuramos onde já não estão e aí começa a tragédia. (AMPUERO, 2021, p.39).

Logo no início do conto, a narradora-protagonista nos situa temporalmente e espacialmente no universo narrado: ela se encontra de volta a sua terra natal, por volta de quinze anos após todos seus vizinhos e seus familiares terem emigrado. Há inquietude e desalento na voz da narradora ao refletir sobre o retorno, uma impossibilidade de sentir-se real em um local que já não é o mesmo de quando foi deixado, com pessoas que não são as mesmas de quando o adeus aconteceu. A narradora afirma que é um “ninguém diante de ninguém.”. Quando pensamos em lexemas como casa e lar - pressupostos pela ação do retornar ao país natal -, os traços sêmicos que normalmente encontramos são /conforto/, /proteção/ e /abrigo/, entretanto não são esses os sentidos sugeridos pela narradora ao comentar sobre estar de volta, para ela, “Voltar, como tudo mundo sabe, é

<sup>26</sup> Para as citações, utilizaremos a versão em português “Criias”, publicada no Brasil em 2021 pela Editora Moinhos no livro “Rinha de Galos”.



impossível.”(AMPUERO, 2021, p.39). Essa dissonância abre caminho para a investigação do lar como termo polissêmico da obra, um termo que transita entre um eu/aqui/então, as lembranças da infância naquele local, e um não-eu/não-aqui/agora, a não-identificação ou o não-pertencimento àquela situação anos depois de emigrar.

Algo importante de notarmos é que não se trata apenas de uma casa, mas sim de duas, a da protagonista e a da vizinha, das gêmeas Vanesa e Violeta e sua família, que inclui o irmão esquisito. E, é por essa segunda casa que começamos a narrativa, com a presença do “esquisito” como guia dos destroços da ação do tempo e do abandono.

Nossa protagonista bate na porta do vizinho com a desculpa de perguntar-lhe sobre as gêmeas, mas seu interesse é no homem que ficou: “o esquecido dos exílios familiares. Ele: o garoto de minha infância.” (AMPUERO, 2021, p.39). As descrições feitas ao longo da cena do encontro estabelecem a dissonância polissêmica que nos referimos anteriormente, como vemos quando o homem esquisito abre a porta “vestido com um roupão, um roupão de uma espécie de flanela nessa terra que só falta nos cozinhar” (AMPUERO, 2021, p.39), “está com chinelos azuis de borracha” (AMPUERO, 2021, p.39), “não veste calças, mas usa óculos que ajeita dando uma batidinha na ponta do nariz” (AMPUERO, 2021, p.39), e tão pálido que “parece vindo de um mundo sem sol, o canário da mina” AMPUERO, 2021, p.39). O canário da mina, uma existência enjaulada que tem por função avisar sobre os perigos do local. Uma relíquia e um sinal de alerta de tempos passados, esse é o irmão esquisito. Ele vive isolado dentro de casa, “perdeu todo o cabelo, engordou uns vinte quilos, tem o mau cheiro dos idosos abandonados” AMPUERO, 2021, p.40). Logo que vê a protagonista, ele reconhece seu rosto, a chama pelo nome e pede para que ela entre. A tensão entre ir e voltar é evidenciado durante a visita: “ele sabe quem eu sou. Porém, o mais importante: eu sei quem ele é. Cara a cara não existe disfarce. Eu nunca fui embora, ele nunca ficou.” AMPUERO, 2021, p.40). A cena seguinte descreve um ato sexual entre os dois, mas fiquemos atentos às figuras que compõem tal passagem:

Eu me ajoelho no tapete vermelho, um persa falsificado, imundo, abro o roupão dele, sob o qual não há nada, e o chupo. Ele não se surpreende. Eu sim, pois o cheiro é repugnante e ele tem o púbis sem pelos e o pau morto, mas continuo e continuo e continuo até que ele fica duro e continuo mais ainda, até que ele goza na minha boca e eu engulo aquilo que tem cheiro de mostarda Dijon e cloro. Ao lado de meu joelho passa uma barata enorme e ele a pisoteia sobre o tapete falsificado. Então me dou conta de que sobre o tapete há um monte de baratas mortas, de barriga para cima, as patinhas duras, e que, de fato, estou ajoelhada em cima de uma que morreu faz tempo, que é um fóssil de barata, uma casca. (AMPUERO, 2021, p.40).

Dizer que o ato sexual que ocorre na cena é puramente mecânico talvez não capte o sentido total dela, pois há desinteresse ou apatia quase fúnebres por parte do irmão estranho,

ao mesmo tempo a composição das figuras, o sexo oral entre cadáveres de baratas que se acumulam a anos no tapete, nos remete a uma espécie de ritual que marca o verdadeiro retorno ao lar para nossa protagonista - um lar no qual a intimidade mantém relação muito próxima com o abjeto, com a sujeira e a decrepitude. A polissemia que encontramos na /casa/ é tão presente no início do conto que, mesmo que nossa protagonista não acredite que aquele local possa “ser chamado de casa” (AMPUERO, 2021, p.40), pois é um acúmulo de “sacos pretos de lixo, garrafas vazias, caixas de papelão, pentelhos” (AMPUERO, 2021, p.40) e baratas que circulam livremente por toda a instalação, ela se deitaria naquele chão e dormiria de boa vontade pois está cansada tal qual “o viajante que pisa em terra firme depois da odisseia.”(AMPUERO, 2021, p.40). Mas antes que isso aconteça, o irmão estranho oferece uma Coca-Cola sem gás e pergunta se ela gostaria de ver algo, mas sobre ao que se refere o irmão ficará em suspense até o final do conto. É de grande valia notar o paradoxo temporal que a casa do irmão esquisito representará dentro da narrativa: como vimos, a casa em ruínas marca uma temporalidade passada, de ação do tempo e abandono, um par significativo junto a figura do irmão; entretanto, conforme a análise progredirá, a casa terá um novo valor investido em suas significações, o valor atemporal do trauma, da experiência que reverbera durante toda a construção identitária da nossa protagonista.

A narrativa progride, então, com a narradora-protagonista relembrando de sua infância, a partir do encontro com as gêmeas Vanesa e Violeta, irmãs do rapaz esquisito. Ela conheceu as duas no parque da esquina de suas casas e, assim que descobriu que suas famílias eram “iguais”, pois as três meninas eram vizinhas, tinham a mesma idade, e Vanesa e Violeta assim como a protagonista tinham dois irmãos, a protagonista começou a desenvolver um fascínio por elas, sobretudo pelo “lance gemelar” (AMPUERO, 2021, p.41) que havia entre elas - “um dia me disseram que, se uma delas sentia dor, a outra também sentia, então belisquei Vanesa, e Violeta deu um grito.” (AMPUERO, 2021, p.41). Essa descoberta fez com que a protagonista acreditasse presenciar uma verdadeira magia e *decidiu amá-las* por isso, aproveitando de tal conexão para infligir dano a uma e esperar a reação da outra, socando-as no estômago, jogando cera quente em suas pernas, puxando seus cabelos e constatando que “sempre sentiam ao mesmo tempo, até choravam” (AMPUERO, 2021, p.41) mas nunca reclamavam. Ela considerava as gêmeas as meninas mais inocentes do mundo.

A relação estabelecida com as gêmeas Vanesa e Violeta é violenta, abusiva e sádica, e, como notamos ao decorrer do conto, esse padrão violento vai reger as relações familiares da protagonista. Em seu aniversário de doze anos, ela ganhou uma boneca assustadora das gêmeas e que a fazia ter pesadelos como se fosse amaldiçoada e sua “mãe, que havia tentado

de tudo, inclusive fazer um batismo com água benta, finalmente teve que escondê-la”(AMPUERO, 2021, p.41). Seus dois irmãos chamavam a boneca de Diabina e às vezes, durante a noite, levavam a boneca até o quarto da protagonista e a deixavam em cima da cama, em uma posição em que ela parecia observar o sono do menina, e depois faziam a boneca falar que “a levaria para o inferno porque eu era tão má quanto ela.” (AMPUERO, 2021, p.42). A tortura durou meses até que o pai, dando tapas nos irmãos, advertiu-lhes dizendo que parassem de infernizar sua irmã pois iriam “deixá-la mais louca do que ela já é.” (AMPUERO, 2021, p.42). Os traços que compõem a figura do pai são a violência física dirigida aos dois filhos homens, a fala que categoriza a filha como louca, e o total descontrole que ele causa em sua esposa quando decide jantar junto a família na mesa, como conta a protagonista: “nós engolíamos tudo como desvairados, em silêncio, sem levantar a cabeça, e mamãe queimava o arroz, derramava sopa, ria, também, de nada, como se em vez de nossa casa aquilo fosse um manicômio.”(AMPUERO, 2021, p.43). – Essa é a figura do pai, que é o pilar da família tradicional, em uma casa que “quando você está sufocando, você come, e quando ninguém vem em seu auxílio, você come; e quando você está roxa, inchada, morta, você come.”(AMPUERO, 2021, pp.43-44).

A relação central do conto, que é a com o irmão estranho das gêmeas, tem início em um momento de tédio da protagonista que, descontente com a falta de reação das irmãs Vanesa e Violeta aos seus ataques e seus abusos, busca conhecer melhor a casa em que elas moravam e encontra, no corredor, este irmão em frente ao seu quarto. Ele a convida para entrar pois gostaria de mostrar-lhe uma coisa, e ela “lhe disse que sim, porque toda a vida eu quis ver coisas e porque sempre digo sim aos homens.”(AMPUERO, 2021, p.42). Ele então a leva até a sacada, onde havia uma gaiola com dois hamsters “contemplando o nada.”(AMPUERO, 2021, p.42).O irmão estranho diz à nossa protagonista que a hamster fêmea, que acabara de ter filhotes, devorou -os filhotes ainda há pouco. Ele retirou de dentro da gaiola os restos do hamsters filhotes para mostrar a ela “uma coisa diminuta e rosada, uma patinha e um rabo ainda com um pouco de sangue e depois uma cabeça do tamanho de bolinhas de papel” (AMPUERO, 2021, p.42). Ele contou também que viu tudo acontecer, desde o nascimento ao canibalismo, e que a hamster era “muito esperta e não queria que seus filhos crescessem naquela casa, sua casa.” (AMPUERO, 2021, pp.42-43). Temos novamente a figura hostil do lar predominante no conto, simbolizada nas figuras da gaiola e, por que não, do útero materno da hamster . Mal temos tempo de entender o que está acontecendo, e a narrativa se desenvolve nos atravessando com mais violência: na sacada, onde se encontra a gaiola de hamsters, e talvez haja a presença de vizinhos, o irmão esquisito faz a protagonista ajoelhar e

abaixa as calças, a obrigando a praticar sexo oral nele, dizendo que “isso era amor” (AMPUERO, 2021, p.43), comando, ao qual ela responde repetindo o que dissera momentos antes, ao aceitar o convite para entrar no quarto, “que sim, porque sempre digo sim aos homens.” (AMPUERO, 2021, p.43).

Essa cena tem o poder do acontecimento descrito por Zizek - o rompimento da lógica linear da narrativa através do ato violento do irmão esquisito que torna a casa um lugar atemporal, que reverbera e ressignifica o passado, a relação da protagonista com as irmãs e com sua própria casa e que vai ressignificar o modo com que ela se relaciona com outros homens e com sua necessidade de retornar, anos depois, àquela casa. O amor como significante-mestre tem seu valor atribuído pela violência, e é a partir dele que irá operar até o fim da narrativa.

A protagonista relata para as gêmeas o que viu acontecer com os hamsters, mas nada comenta sobre o “irmão haver enfiado sua carne na minha boca porque isso era amor.” (AMPUERO, 2021, p.43). Elas comentam, com naturalidade, que o canibalismo é normal, faz parte, “que os roedores comem suas crias quando sentem que o mundo vai comê-los de qualquer jeito.” (AMPUERO, 2021, p.43). Ela volta para casa sem contar nada, mantendo segredo, e janta com sua mãe e seus irmãos como em um dia qualquer.

Naturalidade é o que encontramos também no modo de narrar da narradora-protagonista durante toda a cena descrita acima. Ela cria um efeito de sentido que nos dá a entender que o mundo se estrutura na violência simbólica e subjetiva, e que nada há que pode ser feito pois já é algo banal, um mundo em que os mais fortes apenas sobrevivem e em que se diz sempre sim porque é a resposta esperada - um mundo patriarcal. Para a socióloga brasileira Heleieth Saffioti (1934-2010)

Compreende-se que o processo de dominação só possa se estabelecer numa relação social. Desta forma, há o(s) dominador(es) e o(s) dominado(s). O(s) primeiro(s) não elimina(m) o(s) segundo(s), nem pode ser esse seu intento. Para continuar dominando, deve(m) preservar seu(s) subordinado(s). Em outros termos, dominação presume subordinação. Portanto, está dada a presença de, no mínimo, dois sujeitos. E sujeito atua sempre, ainda que situado no polo do dominado. Se o esquema de dominação patriarcal põe o domínio, a capacidade legitimada de comandar, nas mãos do patriarca, deixa livre aos seus subordinados, homens e mulheres, especialmente estas últimas, a iniciativa de agir, cooperando neste processo, mas também solapando suas bases. (SAFFIOTI, 2010, p.125)

O abuso e a arbitrariedade presente nos gestos da protagonista contra as gêmeas e a liberdade do subordinado de agir e cooperar e solidificar o processo são vistos agora no abuso sexual que o irmão esquisito comete e nas figuras dos pais, seu pai, que faz sua mãe tremer só com sua presença, e o pai da casa vizinha, Tomás, que quando se encontrava em casa “o ar se preenchia de uma substância elética, lacrimogênica, como quando vai cair uma chuva

torrencial.”(AMPUERO, 2021, p.44). Os pais são os detentores do poder que, através de suas ações, sugerem a aproximação da isotopia do /amor/ à isotopia da /violência/, relativizando que as mulheres estão aquém do homem em matéria do poder, transformando o ato de ceder, do dizer sim por não poder negar, em consentimento.

O acontecimento fratura o tempo e ressoa em cada momento no qual a protagonista se encontra na casa das gêmeas; quando o pai delas lá estava, o silêncio era máximo, o que permitia escutar “nitidamente o barulho da roda metálica da qual os hamsters, desesperados, tentavam escapar”(AMPUERO, 2021, p.44), o que a obrigava a deixar a casa vizinha, abrir a porta que a asfixiava e ir para sua própria casa, “onde o ar não era muito melhor, mas me pertencia.” (AMPUERO, 2021, p.44). Quando visitava as gêmeas sem a presença do pai delas, sentia que os olhos do irmão esquisito a seguiam e sentia também, algumas vezes, “um calor bestial no baixo-ventre e um calafrio” (AMPUERO, 2021, p.44) ao passar pela porta do quarto do irmão esquisito, pois era lembrada que a hamster continuava parindo e comendo suas crias e isso a excitava.

Com o passar do tempo, a protagonista perde total interesse nas gêmeas, somente visitando-as para manter um mínimo de contato com o irmão estranho. Ela e o irmão estranho saíam ao mesmo tempo para ir ao colégio e, mesmo que não trocassem olhares, ela sentia “o rosto pegando fogo e o coração como uma bomba.” (AMPUERO, 2021, p.45). A protagonista nos conta o último encontro com o irmão esquisito: “certa tarde fui à sua casa, como sempre, e ele saiu do nada, me pegou pela mão e me enfiou no seu quarto, rápido, sem dizer uma palavra.” (AMPUERO, 2021, p.45). Ele a beijou “muito, de pé e deitado, e eu *deixei*<sup>27</sup> me beijar muito de pé e deitada. Ele já não teve de dizer que aquilo era amor, porque eu já sabia.” (AMPUERO, 2021, p.45).

Tomás, o pai de Vanesa, Violeta e do irmão esquisito abandona a família, e o pai da protagonista não acha mais de bom tom a filha frequentar uma casa “sem cabeça”(AMPUERO, 2021, p.45), pois o homem da casa havia partido, a lei não imperava mais naquele lar. Ela sentia pouca falta de visitar a casa vizinha, havia perdido totalmente o interesse nas irmãs, e com quinze anos o irmão esquisito, um ano mais velho que ela, deixou de ir à escola. Ninguém sabia o que tinha acontecido com ele, mas ela “morria de curiosidade de saber, mas me imaginava derretendo-me no asfalto à medida que pronunciava seu nome e dizendo a última sílaba a partir de uma poça de água” AMPUERO, 2021, p.46). Todos cresceram, se formaram, e “nossas pessoinhas tinham se tornado pessoas: o dano já estava feito.” AMPUERO, 2021, p.46).

---

<sup>27</sup> grifo nosso.

O dano já estava feito, a isotopia do /amor/ já incorporara os traços sêmicos da /violência/. Nossa protagonista continua dizendo sim aos homens, espatifando-se “como um copo barato contra as paredes de diferentes casas” (AMPUERO, 2021, p.46). Sua identidade, forjada na violência encontrada em ambiente doméstico, encontra no lar a ideia de um lugar hostil, no qual a submissão é palavra de ordem e da qual não se pode fugir, sempre se volta porque, na realidade, nunca se sai.

A narrativa é retomada ao tempo da enunciação: descobriremos o que o irmão esquisito a quer mostrar. Os dois sobem as escadas, e o aspecto de ruína é o mesmo que encontramos no andar térreo, a cada passo, um obstáculo diferente, rumam até o quarto, o mesmo de suas infâncias, e lá entram juntos. Ele “acende a luz, uma lâmpada imunda, sem abajur, e vejo que em todas as paredes há fotos, fotos ampliadas até a desfiguração: são hamsters gigantescos devorando passo a passo, com método, suas crias.”(AMPUERO, 2021, p.47). Quando era criança, ela pensou em fotografar o canibalismo, mas nunca ousou pegar a câmera de seu pai, nem Vanesa e Violeta a de Tomás, pois eles “queimariam nossas mãos.” (AMPUERO, 2021, p.45). Agora, adulta, teve seu desejo realizado, e fica sorridente ao ver que as fotos são mais belas do que jamais havia imaginado, refletindo que “ser que come os seres que gerou. Mãe se alimentando de seus pequenos. A natureza quando não se equivoca.” (AMPUERO, 2021, p.47). O ciclo está completo, ela está em casa, compreendendo pelas “cócegas” que sente no baixo-ventre, pela vertigem, que “às vezes, só às vezes, há uma terra à qual se pode voltar.” (AMPUERO, 2021, p.47).

### **7.1. A boca: criação, destruição e segredo**

Há um termo que aparece várias vezes durante o conto e que carrega muito do investimento de figuras nas quais a junção das isotopias do /amor/ e da /violência/ é representada: a boca. Nesta seção, para averiguarmos os significados atrelados ao símbolo da boca, utilizaremos o “Dicionário de símbolos”(2008) de Alain Gheerbrant(1920-2013) e Jean Chevalier(1906-1993) como guia para nossa discussão. Focaremos em dois verbetes do dicionário: a boca e o titã Cronos. A começar pela boca, temos que seu significado é a de

La fuerza capaz de construir, animar, ordenar y elevar es igualmente capaz de destruir, matar, trastornar y abatir: la boca destruye tan deprisa como edifica sus castillos de palabras. Es mediación entre la situación donde se encuentra un ser y el mundo inferior o el mundo superior, a los cuales puede arrastrarlo. Se representa en la iconografía universal tanto por las fauces del monstruo como por los labios del ángel; es la puerta

de los infiernos y también la del paraíso (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p.476)<sup>28</sup>

A palavra é a criação que tem o poder de destruir, de legitimar ou de anular uma ideia, é o fio condutor da formação da identidade - tudo se constrói na e pela linguagem. Mas não é só a fala que é significativa, suas lacunas e o silêncio também o são, pois “El rito de cerrar la boca simboliza la obligación de respetar rigurosamente la ley del arcano (del secreto)”<sup>29</sup> (AMPUERO, 2021, AMPUERO, 2021, p.477). Ao permanecer em silêncio, a protagonista expõe a lei secreta, subjacente à relação homem e mulher.

Retomaremos as reflexões de Heleith Saffioti para discernirmos de qual lei estamos dizendo. Trata-se do *contrato sexual*, traço definidor do patriarcalismo, no qual a figura paterna é anterior à do marido, ou seja, ele tem direito ao poder só pelo fato de ser homem, pois o poder é passado de pai para filho, de maneira alguma, às mulheres. Sendo assim, a relação entre marido e esposa é tornada desigual pois o contrato é categorizado pela negociação entre obediência, por parte da mulher, e segurança, por parte do homem. E, proteção significa, a médio-longo prazo, exploração-dominação<sup>30</sup>. Segundo Saffioti, “isto revela que as mulheres jamais alcançaram a categoria de indivíduos, como poder de contratar de igual para igual” (SAFFIOTI, 2015, pp.136-137). Uma vez que o homem é autorizado a decidir como o contrato será cumprido, ele será aquele que oferece proteção, tendo o direito sexual estabelecido antes do direito da paternidade e “a paternidade impõe a maternidade” (SAFFIOTI, 2015, p.137). Uma vez que o poder político do homem assenta-se no direito sexual, sua autoridade patriarcal é garantida antes mesmo dele se tornar pai. Como vimos, dizer sim é o que o contrato permite dizer, pois as armas na negociação não são equivalentes, restando às mulheres a subordinação, a exploração e o silêncio, como vemos no conto, o silêncio das gêmeas perante aos abusos vivenciados, o silêncio da mãe da protagonista frente ao pai, o silêncio do pai frente à violência imposta à protagonista por seus irmãos.

Para finalizarmos, traremos o segundo verbete que citamos em nossa proposta: cronos. Elegemos esse conceito para pensarmos a simbologia do hamster que devora os seus filhos,

---

<sup>28</sup> “A força capaz de construir, animar, organizar e elevar é igualmente capaz de destruir, matar, transtornar e derrubar: a boca destrói tão depressa como edifica seus castelos de palavras. É a mediação entre a situação em que se encontra um ser e o mundo inferior ou superior, aos quais pode arrastá-lo. É representada na iconografia universal tanto pelas faces do monstro como pelos lábios do anjo; é a porta dos infiernos e também do paraíso” (Tradução nossa)

<sup>29</sup> “O ritual de fechar a boca simboliza a obrigação de respeitar rigorosamente a lei do arcano (do segredo)” (tradução nossa).

<sup>30</sup> Esse binômio explorado por Saffioti tenta dar conta das dimensões presentes na opressão sofrida por mulheres: a exploração diz respeito ao campo econômico, enquanto a dominação versa sobre os campos ideológicos e políticos da opressão.

que não quer que eles cresçam na sua casa. Novamente, recorrendo ao “Dicionário de símbolos”, temos:

A Cronos se lo confunde a menudo con el tiempo (Khronos), del que ha llegado a ser la personificación según los intérpretes antiguos de la mitología... Cronos, incluso si no se identifica con Khronos, desempeña el mismo papel que el tiempo: devora, así como engendra; destruye sus propias creaciones; agota las fuentes de la vida, al mutilar a Urano, y se hace fuente él mismo fecundando a Rea. Simboliza el hambre devoradora de la vida, el deseo insaciable. (CHEVALIER & GHEERBRANT, p.903)<sup>31</sup>

O desejo insaciável da vida em um ato de violência se vê no devorar dos hamsters, no abuso sexual sofrido pela protagonista. Só pode o amor ser atrelado à violência em uma sociedade em que os valores patriarcais estejam completamente arraigados. Corroborando com as ideias de Saffiotti a respeito do contrato sexual, vemos que a isotopia do /amor/ desenvolvida no conto é de caráter exclusivamente sexual, carnal, da ordem do desejo, representada pelas figuras do sexo oral e do beijo invasivo trocado pelos personagens em seu último encontro na infância. É o desejo, sem limites por definição, que é associado a isotopia do /amor/, sem que figuras de carinho, proteção e dedicação, possibilidades também do /amor/, tenham espaço na narrativa.

Não há mais ninguém naquela casa, a não ser o irmão estranho, o tempo os devorou todos, esgotando as fontes da vida, levando-as embora para outro lugar, deixando no lar o segredo, o silêncio, a violência: um lar distorcido de onde aqueles que foram banhados em suas águas mais profundas não conseguem sair.

Uma chave de leitura nos parece pertinente: o conto “Crías” como uma representação de como cicatrizes e violências se tornam expressivas na formação identitária de um povo. Maria Fernanda Ampuero tem sua carreira consolidada em seu país natal, Equador, e no país para qual emigrou, a Espanha, como cronista deste movimento que é de grande importância para ambos os países: a migração em massa de equatorianos para a Europa. Dados de 2014<sup>32</sup> demonstram que mais de 430 mil equatorianos viviam na Espanha por conta da crise que assolava seu país natal. A protagonista do conto “Crías” é uma emigrante que constrói sua identidade e seu imaginário do lar em um ambiente no qual as relações estabelecidas são trespassadas pela violência, pela cisão da ordem e da lei e do silenciamento, e, sobretudo,

<sup>31</sup> “Confunde-se Cronos frequentemente com o tempo (Khronos), dele que chegou a ser a personificação segundo os intérpretes antigos da mitologia... Cronos, ainda que não se identifique com Khronos, desempenha o mesmo papel que o tempo: devora, assim como gera; destrói suas próprias criações; esgota as fontes de vida. ao mutilar Urano, e se faz fonte ele mesmo ao fecundar Rea; Simboliza a fome devoradora da vida, o desejo insaciável. (tradução nossa).

<sup>32</sup> IGLESIAS MARTÍNEZ, J.A, MORENO MARQUÉZ, G., OLEAGA PÁRAMO, J.A., VEGA DE LA CUADRA, F. La población de origen ecuatoriano en España: características, necesidades y expectativas en tiempos de crisis. 2015, Espanha. Disponível em: <[https://www.comillas.edu/images/OBIMID/poblacion\\_ecuatoriana\\_espana.pdf](https://www.comillas.edu/images/OBIMID/poblacion_ecuatoriana_espana.pdf)>. Acesso em 05 fev. 2022.



como destacado na obra de Ampuero, das mulheres. Sentir-se de volta é estar em um embate, frente a frente, com o tempo que não passa, com o mundo que se devora e devora aos seus, com o segredo que todos compartilham por terem todos violados o pacto social. Sem mudanças profundas nas políticas e nas ações, sem a busca por um caminho de desenvolvimento social e de igualdade de gênero, raça ou credo, o que nos resta é o quarto escuro de fotos ampliadas da nossa sociedade nos devorando pouco a pouco. E é sobre as fotografias que teceremos alguns comentários em nossa próxima seção, a fim de explorar o objeto estético presente no conto de Ampuero

## 7.2. A representação pictórica da violência: fotografias ampliadas

Por fim, analisaremos o elo entre o conto de Ampuero com a nossa proposta geral de analisar a relação entre arte e violência, entre objetos estéticos e violência. Como vimos com Sontag, fotografar é apropriar-se da coisa fotografada, tomá-la de seu tempo e eternizá-la, colocá-la para fora dele. Assim como a casa e o irmão esquisito estão presos em um lugar atemporal, no qual eles até envelhecem, mas os significantes e os sentidos se perpetuam, tendem repetidamente a compulsão, como vimos com Birman, a fotografia cumpre também o papel desse lugar, o que é confirmado pela fixação das figuras de hamsters devorando suas crias, uma repetição assistida e aguardada que dá valor e significado à vida e à identidade dos personagens. Se, para Sontag, “existe algo predatório no ato de tirar uma foto” (SONTAG, 2004. p.25), a repetição a que nos referimos ao longo da análise é novamente reforçada, já que a ação predatória da hamster mãe é predada. A fotografia condensa a união isotópica entre /amor/ e /violência/ ao distorcer ao máximo a imagem da boca que devora suas crias, como vemos com Sontag, todas as imagens que exibem a violação de corpos atraentes são, de certo modo, pornográficas. Distorção é a palavra-chave quanto à representação pictórica da violência no conto de Ampuero, pois ela carrega consigo um sentido simbólico. É preciso distorcer o sentido estético para que hamsters sendo devorados em atos canibais sejam vistos como “corpos atraentes”. A violação do /amor/ causa seu distorcimento, sua imagem confusa, através de infrações e imposições no campo ético - referimo-nos à estrutura patriarcal e à sua lei.

O ato de devorar, capturado em imagem, também é extremamente correlato à afirmação de Sontag quanto ao domínio da força imagética em nossa sociedade - trazendo novamente a citação, “o enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens” (SONTAG, 2003,p.91). Os “simpáticos dentinhos de roedor cravados na carne rosada de umas coisinhas com cara extraterrestre” (AMPUERO, 2021, p.47) formam a imagem que precede a digestão, mostrando-nos a quem a modernidade devora também - para além de suas crias, como fotografia, devora o tempo. Esse é um ponto que reforçamos desde a primeira análise que desenvolvemos nesta dissertação, a centralidade da espacialização, da torrencialidade de imagens a que somos submetidos diariamente sem que possamos nós mesmos digeri-las, escolhê-las, uma vez que os algoritmos já fazem isso por nós, restando-nos apenas a possibilidade de acolhê-las.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>“Essa condição paradoxal - em que a superabundância de informação compromete o conhecimento real - é intensificada em nosso ambiente midiático, que nos sobrecarrega de dados ao mesmo tempo que nos desqualifica para interpretá-los, que nos conecta e simultaneamente desconecta.”(FOSTER,H., 2021, pp-44-45).

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos a dissertação expondo conceitos a respeito da arte de vanguarda e seus desdobramentos ao longo do século XX - desde sua contínua busca por inovação e autonomia quanto aos movimentos de massificação e espetacularização da cultura, a fim de estabelecermos o contexto de arte que debatemos em nossas análises. Em seguida, adentramos ao campo da violência e nossas reflexões acerca da violência subjetiva e objetiva, bem como o conceito de acontecimento, foram a base para a discussão desse tópico ao longo dos contos. Com a semiótica, através dos conceitos de figurativização, tematização e isotopia e algumas breves reflexões sobre paixões, exploramos a construção dos significados e dos efeitos de sentido nos contos escolhidos. Desta maneira, buscamos, ao longo das nossas três análises, compreender de que maneiras as autoras Samanta Schweblin e Maria Fernanda Ampuero constroem em suas obras a relação entre arte e violência - ética e estética - para que, por fim, chegássemos a algumas conclusões sobre esse binômio em nossa cultura. Desse modo, em nossas leituras não enveredamos pelo caminho da loucura ou da patologização das personagens, pois interessa-nos não a patologia do indivíduo, mas sim a da sociedade.

Através dos contos de Schweblin, buscamos entender os limites de “um mundo da arte dividido entre rotina transgressora de um lado e vigilância ética do outro” (FOSTER, 2021, pp.46-47). Vimos que quando a rotina transgressora carece de demarcação, tomando emprestado o termo de Zuñiga, os parâmetros éticos são suprimidos por um artista que acredita e faz-se acreditar que tudo vale quando se pensa na arte pela arte, como no caso do personagem artista que o narrador de “Cabezas contra el asfalto” assume para suavizar suas agressões. Esses parâmetros são suprimidos também pelo discurso institucionalizado que, em busca do sagrado perdido, da aurificação destronada pela mercantilização da obra de arte e pela massificação estética, credita o pedestal da genialidade àquilo que acreditam chocar, trazer significados profundos, estremecer o horizonte cotidiano da estética, como na polissêmica mala no conto “La pesada valija de Benavides”. O crítico e ensaísta norte-americano Hal Foster (1955- ), em sua obra *O que vem depois da farsa?* (2021), corrobora nossa visão ao dizer que:

A maneira prevalente de ver a arte hoje em dia é afetiva. Se Kant retomou a antiga pergunta “A obra é bela?” e Duchamp formulou a indagação da vanguarda “A obra é arte?”, nosso critério principal parece ser “Essa imagem ou objeto me comove?”. Se antes falávamos de “qualidade” de uma obra a ser julgada em comparação à grande arte do passado, e depois, sobre seu “interesse” e sua “criticalidade”, ambos medidos pela relevância em relação à estética contemporânea e/ou debates políticos,

atualmente buscamos o *pathos*, que não pode ser testado objetivamente nem sequer ser muito discutido. ( pp.22-23)

É pela mobilização patêmica da estética que hoje avaliamos ou questionamos se determinado objeto é arte, ou seja, se a mulher morta na mala choca, é porque tem valor estético, independente da violência e do crime ocorrido. Muito desse *pathos* é construído através do espetáculo, da ritualização vazia que busca atribuir significados a coisas que não os têm, ou a ocasiões e acontecimentos que deveriam nos sensibilizar pelo simples fato de existirem, como no caso de guerras e catástrofes, mas que disputam espaço com novas *trends* em redes sociais, anúncios de conglomerados multinacionais e influenciadores nos vendendo o segredo da felicidade, e por isso precisam ser cada vez mais *pornográficos* em suas notícias, com imagens de explosões e bombardeios, refugiados feridos e cadáveres. E, mesmo que reconheçamos toda a estrutura adjacente àquele evento, no momento da revelação, nosso dilema é que esse conhecimento “pouco importa. O rei (sejam a arte, o museu, Duchamp, a arte como investimento) está nu, e ainda sim, seu corpo desnudo, iluminado por todos aqueles eurodólares, nos extasia.”(FOSTER, 2021, pp.66-67)<sup>34</sup>.

Quanto à violência, buscamos demonstrar que nossa atenção é convocada pela violência subjetiva, mas que não devemos abdicar de maneira alguma à crítica à violência sistêmica e à simbólica, todas representadas nos objetos estéticos que compõem os contos que trouxemos para a análise. Se em um primeiro nível discursivo, temos o assassinato, a agressão física e o abuso sexual como figuras da implicação subjetiva - de sujeito a sujeito - do poder, significante importante na constituição do conceito de violência, a legitimação desses atos só é possível pela existência de uma violência anterior, sistêmica, responsável pela manutenção e pelo estabelecimento de um *status quo*. Um exemplo significativo disso é encontrado em um diálogo mínimo, que marca bem a diferença do eu que fala para o outro, quando Cecilia menstrua pela primeira vez, e o menino novo do colégio grita que “Cecilia já era puta, que Cecilia era uma puta igual a todas.” (SCHWEBLIN, 2012, p.73). O discurso da *sujeira* e da *perversão* associado à menstruação data de milênios em nossa cultura, encontramos no Antigo Testamento, em Levíticos, uma longa passagem que diz “quando uma mulher tiver fluxo de sangue que sai do corpo, a impureza de sua menstruação durará sete dias, e quem nela tocar ficará impuro até a tarde.”, ou em Plínio, velho (23-79) filósofo naturalista romano que escreveu sobre o fluxo menstrual em sua obra *Naturalis Historia*: “O contato com ele torna azedo o vinho novo. As plantas que entrarem em contato com ele se tornam estéreis. As

---

<sup>34</sup> Nessa passagem, Hal Foster analisa a exposição de *Belle haleine* (1921), considerado o único *ready-made* assistido de Marcel Duchamp, ao qual é assinado pelo seu pseudônimo, Rose Sélavy, exposição essa que desarticulou algumas associações pertinentes à obra, tal como o enigma.

sementes do pomar secam. As frutas das árvores caem...”<sup>35</sup>. Ou ainda, durante a Idade Média, como demonstra a filósofa italiana Silvia Federici (1942-), mais especificamente em sua obra “Calibã e a bruxa”<sup>36</sup>(2004) a passagem do feudalismo para o capitalismo mercantilista não deu-se só pelo acúmulo primitivo de capital imaterial, como minérios e pedras preciosas retiradas das colônias europeias, mas também, com caráter decisivo, pelo controle sobre o corpo da mulher, sobre sua sexualidade, pelo controle da natalidade, criminalizando as práticas de controle concepcional que eram passadas de geração a geração, o que permitiu a criação de exércitos de reserva de mão-de-obra e a domesticação da mulher. A bruxa, imagem que concentra todos esses pontos considerados negativos, pecaminosos, pelo poder da época, é evocada pela fala do menino novo. Essa fala é um caso de violência sistêmica, que está atrelada ao patriarcalismo, esse sistema de significantes que também sustenta a naturalidade com que a protagonista do conto de Ampuero relata seu percurso e que possibilita Donorio e Corrales de ressignificar a mulher morta em uma mala. Temos que, dentro de nossa análise, os objetos estéticos presentes em cada obra como produtos desse binômio arte-violência, o que nos possibilita acessar a crise da arte em uma cultura hipermediática e os mecanismos de controle e poder que, diante dessa crise, buscam alternativas nem sempre éticas ou morais para suplantá-la. Na obra de Ampuero, não nos deparamos com a arte institucionalizada, como dissemos, mas há uma certa configuração *ready-made* atrelada àquelas fotografias que passam de artefatos cotidianos a relíquias, mas um *ready-made* contemporâneo, produzido pelo investimento patêmico das personagens, o que nos diz muito sobre como lidamos com o universo estético que está ao nosso redor. O que elegemos, porque elegemos objetos, lugares e pessoas para nos representar e o que nos identifica a essas determinadas coisas é fruto, por vezes, da construção estética patemizada, que põe o *logos* e a temporalidade em segundo plano em prol do agora-eterno hiperespecializado, o reino das imagens e *pop-ups* sem fim.

Quanto à construção das narrativas, é interessante notar que todos os três contos são desenvolvidos através da tensão de duas isotopias diferentes que encontram no objeto estético manifestado na narrativa o termo polissêmico que possibilita nossa leitura transitar nas diferentes perspectivas possibilitadas por essa construção. /Arte/, /violência/, /afetos/ e /amor/ foram as quatro isotopias destacadas em nossas análises - e não nos é surpreendente que em um mundo que o estético é também patêmico que as relações isotópicas estabelecidas com o tema da /arte/ sejam todas da ordem das paixões - e que seja através dessa relação que o

---

<sup>35</sup> Ambos os excertos foram retirados da *graphic novel* “A origem do mundo: uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado”, da quadrinista sueca Liv Strömquist, publicado pela editora Quadrinhos na Cia. em 2018.

<sup>36</sup> Publicada no Brasil em 2017 pela Editora Elefante.

caráter ético da arte seja suprimido por um ideal da Arte pela Arte ou como o abjeto redentor do sagrado. É de fundamental importância a postura dos narradores em cada conto: o caráter sedutor e persuasivo do artista que justifica sua violência através da arte em “Cabezas contra el asfalto”, o conformismo e a naturalidade da subordinação violenta adornada com o nome de amor em “Crías” e um narrador que, se durante quase toda a narrativa se isenta das paixões e de se inscrever nos universos significativos de Benavides ou Corrales e Donorio, em uma posição apática, se rende ao espetáculo final da apresentação de “a violência” e também coroa Benavides como um artista, um gênio, anunciando a derrocada da resistência de Benavides que busca proclamar sua culpa e resgatar o crime em uma sociedade que é regida pelo ultimato do super-eu “Goze!” e que não cumprir tal ordem se torna a única possibilidade de transgressão real.

Para terminarmos, citaremos Claire Fontaine, uma artista conceitual feminista criada pelos artistas Fulvia Carnevale e James Thornhill, que consideram-se apenas assistentes de Claire. Em uma de suas obras, um letreiro em que se lê “Capitalism kills love”<sup>37</sup> exposto em vários locais diferentes, Claire Fontaine nos provoca a pensar nos efeitos do capitalismo que privatiza o espaço, degrada a linguagem, e mata o amor. Se o afeto é tão importante hoje no mundo das artes, ele também o é para fora dele, e “deve ser exercido como um meio importante da ideologia contemporânea.” (FOSTER, 2021, pp.76-77). O afeto pode ser a palavra-chave para a mudança, o deslocamento necessário para que possamos superar a crise artística, econômica e social em que vivemos. Se hoje somos mercadorias em um sistema de consumo, o olhar e o escutar se tornam mais valiosos do que talvez jamais tenham sido. Enquanto isso, acreditamos que Samanta Schweblin e María Fernanda Ampuero tentam, assim como Claire Fontaine “extrair o que ainda está vivo na massa dos objetos e dos significados mortos pelo capitalismo” (FONTAINE, Claire apud FOSTER, Hal, 2021, pp.78-79) e nos fazer olhar e escutar o *outro* que está à nossa volta.

---

<sup>37</sup> “O capitalismo mata o amor” (N.T.)

## 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMPUERO, María Fernanda. **Pelea de gallos**. 1 ed. Madrid: Páginas de Espuma, 2018. 120 p.  
\_\_\_\_\_. **Rinha de galos**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2021. 108 p.
- ALAMBERT, Francisco. Arte como mercadoria. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007. p 409-411.
- BENJAMIN, Walter. Parque central. In: \_\_\_\_\_. Obras escolhidas. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. 1. ed. vol.III São Paulo: Brasiliense, 1994. p.35-162.
- \_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 8 ed. vol.I. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 97-116.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica literária**. 1 ed. Bauru: EDUSC, 2003. 442 p.
- BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade: Espaço, dor e desalento na atualidade**. 4 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2020. 166 p.
- CASTELLANO, Mayka. **Reciclando o “lixo cultural”: uma análise sobre o consumo *trash* entre os jovens**. 2009, 188 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 2008. 2795 p.
- DEBORD, Guy **A sociedade do espetáculo e outros textos**. Ruriak Ink: Jerusalém, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Comments on the Society of the Spectacle**. Verso: New York, 1998. 36 p.
- \_\_\_\_\_. **Society of the Spectacle**. AKPress: London, 2005. 119 p.
- DUNKER, Christian. A hipótese depressiva. In: SAFATLE, Vladimir; JUNIOR, Nelson da Silva; DUNKER, Christian (Org.) **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.177-214.
- ECO, Umberto. Estructura del mal gusto. In: \_\_\_\_\_. **Apocalípticos e Integrados**. 7. ed. Espanha: Editorial Lumen, 1984, p. 79- 152.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 2 ed .São Paulo: Contexto, 1990. 93 p.
- FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu Editora, 2021. 192 p.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”)**, além do princípio do prazer e outros textos. (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp 328-376.

GREENBERG, Clement. Vanguarda & Kitsch. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 37

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. 9 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1979. 496 p.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002. 160 p.

GREIMAS, Algirdas Julien. Sobre a cólera - estudo de semântica lexical. In: \_\_\_\_\_. **Sobre o sentido II**. Ensaaios semióticos. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014. pp. 233-253.

GREIMAS, AJ; Fontanille, J. **Semiótica das paixões**. Dos estados das coisas aos estados de alma. São Paulo: Editora Ática, 1993. 294 p.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. 1.ed. Petrópolis: Vozes, 2019. 269 p.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 309 p.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean .**A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 467 p.

LOPES, Ivã. Entre expressão e conteúdo: Movimentos de expansão e condensação. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p.65-75, 2003.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 240 p.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 114 p.

QUIROGA, Horacio. Decálogo do contista. In: \_\_\_\_\_. **Contos de Amor, de Loucura e de Morte**. São Paulo: Abril, 2010. pp 189-190.

RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. 1 ed. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999. 198 p

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015. 160 p.

SCHWEBLIN, Samanta. **Pássaros na Boca**. 1 ed. São Paulo: Saraiva, 2012. 223 p.

\_\_\_\_\_. **Pájaros en la boca**. 1.ed. Madrid: Random House, 2009. 108 P.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 107 p.

STROMQUIST, Liv. **A origem do mundo**: uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado. São Paulo: Cia. dos Quadrinhos, 2018. 142 p.



\_\_\_\_\_, Susan. **Sobre fotografia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 224 p.

TERRA, Ernani. Construção de sentido do texto literário: uma análise semiótica. **Entretextos**, Londrina, v. 16, n. 2, p. 199-220, jul./dez. 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007. 464 p.

ZIZEK, Slavoj. **Acontecimento**. Uma viagem filosófica através de um conceito. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. 192 p.

ZIZEK, Slavoj. O **absoluto frágil**, ou por que vale a pena lutar pelo legado cristão?. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2015. 160 p.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZÚÑIGA, Rodrigo. **Estética de la demarcación: Ensayo sobre el Arte en los límites del Arte**. Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad do Chile, 2012. 85 p.