

## Da representação do horror ao vazio da representação

Edson Rosa da Silva  
(UFRJ / CNPq)

\* BATAILLE, Georges.  
*L'Érotisme*. Paris: Minuit,  
1957 (1979), p.41.

L'horreur, en effet, ne s'annule que par un excès d'horreur.

Georges Bataille. *L'Érotisme*\*

<sup>1</sup>MALRAUX, André. *Saturne*;  
le destin, l'art et Goya. Paris :  
Gallimard, 1978. Doravante, S,  
seguido do número da página.

<sup>2</sup>Longe de qualquer interpretação romântica da arte como meio de salvação do artista, importa perguntarmo-nos em que sentido a arte pode realmente ser um antideestino. Se não pode constituir um instrumento eficaz no combate contra a violência e a morte, pode ao menos, como diria Malraux no prefácio de *Le Temps du mépris* "tentar dar aos homens consciência da grandeza que ignoram em si mesmos" (*Le temps du mépris*. Paris, Gallimard, 1935, p. 9). Ou, se pensarmos na questão da metamorfose através dos tempos, havemos de entender que o antideestino da arte – ou seja : o fato de sempre escapar à fixação das formas e do sentido – é a bem dizer seu primeiro destino enquanto obra de arte.

O livro que André Malraux escreveu sobre o pintor espanhol Goya em 1950, intitulado *Saturne*<sup>1</sup>, sempre me pareceu revelador de sua relação com a idéia de sagrado e a idéia de morte. Não com a idéia de religião, mas com uma dimensão sagrada que ultrapassa qualquer crença ou ritualização dogmática. É a partir desse sagrado que, segundo Malraux, obseda Goya e «que nos atinge por seu caráter negativo» (S, 156) que ele analisa a obra atroz do pintor espanhol. Mas como se manifesta esse sagrado? Não seria certamente por uma «invisível presença sugerida pelos mitos» ou por uma luz que para ele apontasse, diz Malraux, que acrescenta a seguir: «O único meio que possui a arte de tentar a expressão [de tal sagrado] é o de restabelecer o contato com tudo aquilo que transforma o artista apenas num momento de passagem: o sangue, o mistério, a morte» (S, 157).

Duas idéias estão embutidas aí: a de que o artista não pode resgatar de forma romântica e nostálgica o que a morte destruiu (o que me leva a contestar uma compreensão ingênua da famosa afirmação de Malraux: «A arte é um antideestino»<sup>2</sup>, que não cabe aqui discutir); e a outra idéia que afirma que é só pelo contato com a morte que o artista conseguirá exprimir o *sagrado*.

É claro que este *sagrado* a que me refiro não é o sagrado dicotômico do cristianismo: é o sagrado pleno, aquele que, etimologicamente, reúne puro e impuro, aquele que, no rastro da reflexão de Nietzsche, poderíamos chamar de sagrado dionisíaco,

em que não há dualismos nem separações, em que se encontram criação e destruição, prazer e dor. Ao tratar do tema da violência e do sagrado, Georges Bataille, não sem sugerir a filiação nietzschiana, insiste ao longo de sua obra na íntima relação entre o homem e a animalidade, e acentua a tensão que o abjeto, a *souillure*, introduz no humano, estabelecendo assim um *vazio-fora-do-humano* onde as antinomias se esvanecem, onde a experiência (que Bataille chama sempre de *experiência interior*) confronta o que se pensa e o que se vive. É nesse timbre que busca conjugar todas as formas do aparentemente humano com as inevitáveis conseqüências do inumano que diz, em *O erotismo*, que «o horror da morte não se acha unicamente ligado ao aniquilamento do ser, mas ao apodrecimento que lança as carnes mortas na fermentação da vida»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> BATAILLE, Georges, op. cit., p. 63.

Tento construir, assim, um instrumental conceitual que me permita tratar o abjeto como um cruzamento de sentidos, em que se encena um paradoxo: o do *abjeto* (*ab-jectum*) rejeitado pelo humano, mas que do humano provém. O abjeto é uma metáfora da repulsa / atração da morte. Eis por que a representação do horror sempre choca e, ao mesmo tempo, fascina o humano. Eis porque o mal, muitas vezes temido e rechaçado, é, por vezes, necessário e desejado.

É sobre esse jogo antitético – extremamente baudelairiano – que gostaria de discorrer, comparando alguns episódios que me parecem altamente significativos dentro dos romances de André Malraux nos quais podemos contemplar a beleza terrível e sagrada da morte, a fascinação do mal e os processos da abjeção: o primeiro trata do momento em que Claude e Perken, personagens do romance *La Voie royale* [A Estrada real, 1930] que se passa na floresta do Camboja, reencontram Grabot, personagem prisioneiro de uma tribo selvagem local; e o outro é aquele em que Garine e o narrador do romance *Les Conquistadors* [Os Conquistadores, 1928], que trata da guerra de Cantão, em 1925, na China, encontram o corpo de um combatente alemão terrivelmente torturado.

\*

Je suis la plaie et le couteau !  
 Je suis le soufflet et la joue !  
 Je suis les membres et la roue,  
 Et la victime et le bourreau !

Charles Baudelaire <sup>4</sup>

<sup>4</sup>« L'héautontimorouménos », in : *Oeuvres complètes*, t. I. Paris : Gallimard, 1975, 78.

As primeiras alusões à vida de Grabot o fazem mergulhar numa atmosfera de lenda e de mistério. Enquanto buscamos com Claude, um arqueólogo, e Perken, um aventureiro conhecedor da região, os templos khmers perdidos na floresta asiática, participamos ao mesmo tempo da ansiedade de Perken à medida que nos aproximamos da região onde se encontra aquele personagem. A partir da terceira parte do romance, a busca arqueológica deixa de constituir o centro de interesse da expedição, cedendo o lugar à luta do Perken pela libertação de Grabot.

Ao partir para a região dos conflitos na Ásia, esse personagem não o fizera tão simplesmente por interesses econômicos ou políticos; buscava, sobretudo, responder a uma necessidade imperiosa de «acertar as contas consigo mesmo»<sup>5</sup> (VR, 219). Volta-se para sua própria solidão. Algo o separa dos outros e o torna diferente : é a sua coragem. Esse é o germe do conflito que também vai dominar Tchen, o famoso terrorista da *Condição Humana*. Para esses dois personagens, arriscar a vida é um prazer, já que a morte não lhes causa medo; ao contrário, ela os fascina. Grabot é capaz de ultrapassar todos os limites para expor-se e perder-se, para gozar de um prazer terrível: o prazer de sua própria dor. É nesse sentido que, segundo Bataille, a perda se instala como um meio de aquisição de um poder sobre si mesmo e uma nova força sobre o mundo. É nesse sentido que ultrapassa a dimensão humana para alcançar uma dimensão sagrada, na qual o gesto da morte e o ato do sofrimento participam da força de um sacrifício ritual.

É assim que a mutilação, que Grabot se impõe causando a destruição do próprio olho com pus blenorragico, permite-lhe, na experiência da dor, a vitória da coragem sobre o medo. Diante de um escorpião que lhe causa forte repulsa, sua atitude é a mesma: ao invés de fugir, expõe-se e deixa-se picar de propósito (VR,

<sup>5</sup>Todas as citações dos romances remetem à edição coletiva da *Pléiade*: MALRAUX, André. *Romans*. Paris : Gallimard, 1976. A página será indicada entre parênteses, precedida da sigla do romance em questão: VR (*La Voie Royale*), C (*Les Conquistadores*), CH (*La Condition Humaine*). As traduções são de minha responsabilidade.

245-246). Torna-se assim um agente do mal, um transgressor. Como os reis das comunidades primitivas que, no momento de sua entronização, transgrediam as leis mais sagradas e eram agredidos pelos súditos que os sujavam de sangue e excrementos para, assumindo o abjeto, conquistarem o poder de exorcizar a própria abjeção: contaminando-se com o impuro, absorviam o veneno do mal. A singularidade do gesto de Grabot confirma seu isolamento. Com efeito, não é o ato de violência que lhe impõe a marginalização. Pelo contrário, sua exclusão precede o ato e exige o sacrifício, pois a exclusão é a marca da eleição. Enquanto *pharmakos*, espécie de vítima sacrificial, ele encerra a ambigüidade característica do sagrado : etimologicamente a palavra latina *sacer, sacra, sacrum* possui dois sentidos que se excluem : sagrado e maldito, aquilo que não se pode tocar sem sujar e o que não se pode tocar sem se sujar. Carregando no seu próprio corpo o bem e o mal, Grabot se distingue fisicamente do homem comum, tornando-se dessa forma o ponto de convergência das diferenças, o objeto multiforme, o homem-animal, humano-inumano, resolução das antíteses.

Prisioneiro dos selvagens, Grabot é condenado a empurrar a mó de um moinho, como num círculo infernal absurdo. Quando Claude e Perken penetram na palhoça sem janelas para libertá-lo, eles o reencontram como um objeto aterrorizador, « um rosto aviltado » (VR, 260), cujos olhos não vêem, um corpo brutalizado (por ele mesmo e pelos outros). A reação dos dois traduz o embaraço angustiante diante do desconhecido que o corpo do escravo ainda misterioso lhes impõe. A impossibilidade de aproximar-se dele reside no fato de que «suas pálpebras esticadas coladas em um osso ausente» davam a esse rosto o aspecto de uma degradação terrível. Grabot parecia um cadáver, imagem da decadência humana.

Exorcizar o mal é, para ele, antes de tudo, encarná-lo, assumindo assim uma forma inumana. Assustadora ilustração do paradoxo da paixão de viver e da intimidade com a morte, contra cujo absurdo luta sem tréguas. E o melhor meio de fazê-lo é antecipar sua forma abjeta, é incorporá-la com toda a consciência, consciência semelhante à do Sísifo de Camus, opondo-se dessa forma ao jogo do destino, atacando-o com as mesmas armas.

Nesse sentido, o rosto de Grabot que tentei esboçar, evoca,

a meu ver, a figura do homem em uma espécie de nudez fora do tempo. Sem voz e sem visão, esse corpo assusta e fascina, como se alcançasse o silêncio mais eloqüente e a visão mais ilimitada. Se aludi à análise que faz Malraux dos desenhos de Goya, é que vejo ali, sob a forma de um ensaio, a mesma imaginação que gerou os personagens romanescos. Falando dos torturados dos *Desastres da guerra*, Malraux afirma : “Quando o que ele pinta tem relação com o atroz – que o tenha visto, que lhe tenham contado ou que ele mesmo imagine – Goya mantém sua ligação com o intemporal. O supliciado, o homem de braços cortados suspensos nos galhos, que evocam a tortura milenar [...] estão nus – fora do tempo.” (S, 115). Ora não poderíamos evocar aqui Grabot, que acabamos de ver?

\*

Leurs yeux, dont la divine étincelle est partie,  
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés  
Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés  
Pencher rêveusement leur tête appesantie.  
Ils traversent ainsi le noir illimité,  
Ce frère du silence éternel.

Charles Baudelaire<sup>6</sup>

<sup>6</sup>« Les Aveugles » ,  
BAUDELAIRE, Charles, op.  
cit , 92.

Garine e o narrador de *Les Conquérants* encontram em uma sala o corpo do combatente alemão Klein terrivelmente torturado, ao lado de três reféns chineses.

Diante desses corpos mortos e degradados, os personagens se sentem confusos, como se se encontrassem subitamente face a face com algo misterioso e incompreensível. Com efeito, a sensação de estranhamento que os invade é a súbita revelação de um outro mundo. Eis o que diz o narrador: « esses corpos de pé têm algo, não de fantástico, mas de surreal nessa luz e nesse silêncio. Consigo respirar de novo agora, e, com o ar que aspiro, invade-me um odor que a nada se assemelha, animal, forte e insípido ao mesmo tempo: o odor dos cadáveres » (C, 129).

A presença dos mortos transforma inteiramente o espaço em que se encontram. A posição ereta dos corpos contra a parede

dá uma dimensão diferente a esses cadáveres que não têm a postura habitual dos mortos, mas que parecem invadir, de certa forma, o mundo dos vivos. Donde a reação do narrador que, penetrando na luz radiante e no silêncio, vê aí algo que ultrapassa os limites do real. Tudo se transformou, como o ar, dominado por um odor animal mais forte do que a presença dos homens.

É um momento ao mesmo tempo de ruptura e de reencontro: ruptura com a vida e reencontro do humano com o inumano. E desse encontro nasce, como uma força estranha e dominadora, a fascinação. Os corpos torturados de Klein e dos três chineses projetam na atmosfera silenciosa da sala uma aura sagrada. E, diante dessas vítimas, Garine e o narrador são submetidos a uma experiência mística: aproximam-se da morte e estabelecem com ela laços de intimidade.

Aos olhos do narrador, o corpo de Klein impõe-se como a imagem concreta da tortura. E à descrição inicial do romance, quando o texto apresenta o militante como um homem grande e forte, vem sobrepor-se a de um corpo mutilado, com «uma enorme mancha no meio do rosto: a boca rasgada com uma navalha», diante do qual o narrador desvia os olhos: « feridas abertas, grandes manchas escuras de sangue coalhado, olhos revirados, todos os corpos se parecem. Foram torturados... » (C, 130). É impossível não se pensar em Goya diante deste quadro! Como Goya, Malraux rompe com a tradição do belo, do real agradável à vista, e descobre em um percurso por outros já trilhado a beleza do mal. Por isso, sua obra é pontilhada de quadros atrozos que, como o de Klein e como a produção do pintor espanhol, trazem a revelação ou a sedução do horrível: « A terrível forma da sedução chama-se fascinação»<sup>7</sup>. Ora, diante de Klein e dos Chineses, achamo-nos diante desse intemporal de que fala Malraux a propósito de Goya – a tortura milenar – que nos transporta para fora do tempo.

A chegada da mulher de Klein introduz nesse quadro já tão denso e sobrenatural um personagem novo. Imóvel diante daquele corpo, sem chorar, ela o contempla. De súbito, cai de joelhos. Não reza. Parece atraída pelas marcas das atrocidades, como se, por elas, e apenas por elas, se lhe revelasse naquele momento a significação mais profunda do sangue: a eterna questão da morte dos homens. E num gesto de amor, essa mulher-sem-nome, essa mulher-sofrimento, «toma nos braços o corpo» do marido (C, 131),

<sup>7</sup> MALRAUX, André. *Dessins de Goya au Musée du Prado*. Genève : Skira, 1947, p. XIII.

recuperando, assim, no romance (e na obra, onde a presença feminina é tão reduzida) a imagem terna da *Pietà*. A figura da mãe não é incompatível com o universo cruel e violento que aí vivemos e ainda menos com a mulher do militante alemão. Aliás, a *Pietà* é ela própria uma figura plena de contrastes, pois reúne para sempre (como um destino petrificado!) a dor e o amor. Ela abraça a morte com um gesto convulsivo: «sacode a cabeça com um movimento incrivelmente doloroso de todo o busto.... ». Esfregando-se contra o sangue derramado, maculando o próprio corpo com os restos do humano, essa pobre mulher acentua o caráter absurdo da morte : «com uma terrível ternura, esfrega seu rosto, de forma selvagem, sem um soluço, no lençol ensangüentado, nas chagas » (C, 131).

Esse quadro tão expressivo que Malraux nos apresenta reúne também – e de forma magistral – pela presença da mulher amada ao lado do cadáver do marido as figuras de Eros e de Tânatos. Em outras palavras, funde numa mesma imagem dois gestos que se assemelham fundamentalmente: o do amor e o do sacrifício. E com seu gesto de amor, a mulher confunde-se com a morte, em uma comunhão fascinante e terrível, em um diálogo que, embora mudo, diz muito mais do que qualquer tratado sobre a morte.

\*

Os exemplos que apresentei como formas de pensar e de representar o abjeto são apenas dois momentos dos inúmeros que encontramos nas literaturas e nas artes. Nada de novo. A primeira questão que me movia nessa reflexão era delimitar um espaço de significação do abjeto que é, ainda, a meu ver, e continuará sendo, muito amplo, pois envolve manifestações diversas de um gesto que lança longe (*ab-jecta*) aquilo que nos repulsa, mas que, por outro lado, não se pode inteiramente separar do ser humano. A segunda questão referia-se à aura sagrada que esse abjeto instaura. O terrorista é um sacrificador: o homem-bomba imola e se imola. Por isso, emaranhando vozes como Bataille, Kristeva, Nietzsche, mesmo se nem sempre mencionados, circunscrevi esse abjeto em torno da morte e de seus avatares.

A terceira questão é pensar a representação do abjeto e indagar sobre sua eficácia. É inegável que a arte constitui para o

artista um manancial de vida, um espaço de ressurreição onde, apesar da violência e da morte, reencontra ou tenta reencontrar ainda o equilíbrio das coisas. O artista cria, instaura novas relações, um novo mundo (mesmo que imaginário). Seu gesto tem força demiúrgica, tem poder contra a violência. Mas até que ponto?

Em *Notas de literatura*, onde Adorno discute a função da obra engajada, essa pergunta assume um lugar de destaque. Referindo-se à peça de Sartre, quando alguém pergunta em *Morts sans sépulture* se há sentido em viver enquanto existem homens que batem em outros até que os ossos se quebrem, diz que uma pergunta se impõe ao mesmo tempo: a arte ainda pode existir? Em um diálogo com o espanhol Alvear, professor de História da Arte, Scali, intérprete de Masaccio e de Piero della Francesca, professor da Universidade de Florença, diz no romance *A Esperança*, que relata a guerra civil espanhola de 1936: «Nas Igrejas do sul, onde combatemos, vi diante de quadros enormes manchas de sangue. As telas perdem sua força» (E, 835). Ao que responde Alvear: «Seriam necessárias outras telas, só isso».

O que Alvear queria dizer com isso não fica claro. Creio que cada tempo exige sua arte, novos engajamentos, e novas representações. Que escritores e artistas venham apresentando constantes protestos contra a violência que grassa ao nosso redor, não há a menor dúvida. O que eu queria arriscar como reflexão é observar que, ao lado de inúmeras formas concretas de representação, a representação do vazio tem cada vez mais lugar e é plena de sentido.

Temos assistido na literatura e nas artes a uma reflexão constante sobre a ausência, o vazio, o silêncio. A linguagem perfeita do silêncio escaparia a toda e qualquer materialidade física que a pudesse macular. A ausência do livro, para Blanchot, parece não querer corporificar a obra, mas alimentar o processo, como se, pela não existência, nada se pudesse corromper.

Penso que há uma migração da representação concreta para uma representação pela ausência. Dois exemplos me vêm à lembrança. Visitei em julho de 2004 o *Judisches Museum* em Berlim, construído pelo arquiteto Daniel Libeskind. O museu é organizado a partir de três eixos que se entrecortam: o da continuidade, o do exílio e o do holocausto. São salas altas, grandes, corredores



imensos e tudo quase vazio. Há salas com quadros de artistas judeus e outras salas vazias, numa ausência eloqüente de quadros que sumiram, foram destruídos, ou nunca existiram. Talvez se pudesse chamar isso de uma instalação do Vazio da Morte. A sala das máscaras humanas, de aço, sobre as quais somos convidados a caminhar, causando um barulho metálico, agressivo, hostil – barulho abjeto – do humano desumanizado é algo que causa dor e repulsa .

O segundo exemplo é o monumento que, naquele julho, ainda estava por terminar: pedras tumulares negras em pleno centro de Berlim, a algumas quadras apenas da porta de Brandenburg. Túmulos vazios, plenos de lembranças. Era o centro do III Reich. Parece um cemitério. Mas não há corpos. Só pedras. É o monumento da ausência.

Creio que é possível pensar essa ausência-plena. Plena de memória, vazia de forma humana. Ainda não sei bem como elaborar essa reflexão. Mas parece-me que a forma vazia, tal qual a linguagem do silêncio, é uma forma de proteger o já desumanizado, ou pelo menos de impedir a sua nova desumanização. Forma precária, talvez, de preencher o vazio com a memória que não se apagou. Parece um simples jogo de palavras, mas não é. Pelo menos para mim não é. Cria-se o espaço da morte, onde não há morte, porque a morte nada pode contra a morte.

Fiquei perplexo como diante do sagrado. Recolhido. Emocionado. Muito mais do que diante da exibição abjeta dos cabelos, das malas e dos sapatos de Auschwitz.

Estou convencido de que a ausência é uma nova forma de reflexão e de representação da catástrofe e do horror.

