

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 9, jul-dez/2010

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Metamorfoses nas vanguardas:
entre o homem e o animal**

Kelvin Falcão Klein

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Florianópolis, Brasil

RESUMO

Metamorfoses nas vanguardas: entre o homem e o animal

Este trabalho investiga a relação que se estabeleceu entre o homem e o animal no pensamento das vanguardas européias no início do século XX, principalmente o surrealismo, além de considerar uma parte de suas bases históricas e de suas sobrevivências na contemporaneidade. Partindo do caso de Édipo e da Esfinge, e das diferentes percepções críticas que gerou (desde Freud até Jacques Lacan e Giorgio Agamben), este trabalho reflete sobre as estratégias de afirmação do discurso da razão e da verdade na cultura ocidental, alcançando, com isso, o projeto de revistas de vanguarda como *Acéphale* e *Minotaure*. A categoria de metamorfose, na articulação com outros casos, é utilizada para considerar as implicações críticas do questionamento das fronteiras entre o homem e sua animalidade.

Palavras-chave: metamorfose – verdade – pós-história

ABSTRACT

Metamorphosis in the vanguards: between man and animal

This paper investigates the relationship established between man and animal in the thinking of the European trends in the early twentieth century, especially surrealism, and consider part of their historical basis and its survival in contemporary society. Based on the case of Oedipus and the Sphinx, and the different perceptions that generated criticism (from Freud to Jacques Lacan and Giorgio Agamben), this work reflects on the strategies of affirmation of the discourse of reason and truth in Western culture, reaching about it in the project of avant-garde magazines such as *Acéphale* and *Minotaure*. The category of metamorphosis, in conjunction with other cases, is used to consider the critical implications of questioning the boundaries between man and his animal nature.

Keywords: metamorphosis – truth – post-history

KLEIN, K. F. “Metamorfoses nas vanguardas: entre o homem e o animal”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 61-75.

DOI: 10.22409/1981-4062/v9i/101

Aprovado: 21.07.2011. Publicado: 17.08.2011.

© 2011 Kelvin Falcão Klein. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 21.07.2011. Published: 17.08.2011.

© 2011 Kelvin Falcão Klein. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

O que sobrevive, no tempo presente, das vanguardas do início do século XX? Que ecos estão disponíveis de nomes como Georges Bataille, André Breton ou Salvador Dalí? O que se mantém dos conceitos e ideias que estiveram outrora ligados a esses nomes? Que posicionamentos estéticos, éticos e/ou políticos podem ser depreendidos da releitura dos traços deixados pelas vanguardas? Para iniciar o contato com essas e outras perguntas, pode-se levantar o conceito de *Nachleben*, cunhado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg para dar conta dos influxos culturais que entrelaçam os povos e seus discursos ao longo da história: a “volta à vida do antigo”, na versão de José Emilio Burucúa¹, a “vida póstuma” em Giorgio Agamben², ou simplesmente “sobrevivência” em Georges Didi-Huberman.³ É possível pensar, como afirma Harold Bloom, que “o modernismo é tão velho quanto a Alexandria helenística”⁴? Trata-se de uma transmissão progressiva, cronológica e sucessiva, ou, ao contrário, o movimento de sobrevivência é uma violência contra o tempo, um anacronismo? A *Nachleben* de Warburg dá conta da desterritorialização dos campos do saber e da introdução da diferença sobre os objetos, movimentos necessários para a aproximação a esses deslocamentos cognitivos das vanguardas e seus desdobramentos contemporâneos.

Na articulação entre morfologia e história (seguindo algumas indicações metodológicas de Carlo Ginzburg, apresentadas na pesquisa feita no livro *História noturna*, de 1991, que será retomado e discutido adiante), ou seja, na reflexão voltada às imagens que sobrevivem ao longo do tempo (aspectos morfológicos e formais) e às significações que são sobrepostas a elas (aspectos históricos e discursivos), tentarei delinear um percurso que problematize certas feições da modernidade. Além disso, será empreendida a tentativa de dar conta (ainda que provisoriamente e de forma concisa) de uma linha de fuga contemporânea muito específica, que traz em seu bojo um aparato ético e estético que atravessa muitas disciplinas no campo crítico atual: a relação entre homem e animal.

*

Grande parte das vanguardas européias do início do século XX, em especial o surrealismo, postula o desmembramento e a fragmentação do sujeito pensante, uma morte metódica que diseca desde o dedão do pé (lembrando *Gros orteil*, o texto de Bataille e a imagem de Boiffard) até o inconsciente e seus processos mentais mais sofisticados.⁵ Eliane Robert Moraes, em seu estudo sobre as vanguardas artísticas do início do século XX, intitulado *O corpo impossível*, lembra que a indicação tanto da fragmentação quanto da relação com o animal já vinha desde Lautréamont, com os acasalamentos bestiais de Maldoror, seu alter-ego poético em *Os cantos de Maldoror*. Essa indicação ganhou terreno em muitas obras, no exercício de “um projeto radical de combinar a figura humana com uma infinidade de outros seres e matérias, num processo rigoroso cujo sentido último residiria em demonstrar a abominável hipótese de sua irreabilidade”.⁶

Essa sugestão estaria presente nas obras pictóricas (colagens, fotografias, montagens, pinturas, desenhos) de Hans Bellmer, Kurt Seligmann, Max Ernst e René Magritte, por

exemplo, bem como em textos de André Breton, Louis Aragon, Georges Bataille e Paul Éluard – obras que conservam sua agudeza justamente por seguirem uma indicação, um procedimento, que prima pelo desconforto e pelo questionamento das formas instituídas do sentir e do pensar. Segundo Moraes, “a reinvenção dos monstros”, operada pelos vanguardistas, passa “pela dessacralização das tradições que os sustentam”.⁷ A mescla (metamorfose) do homem com o animal ataca a razão e a verdade de forma frontal, questionando abertamente, como veremos adiante, toda uma percepção instituída de como proceder diante da sociedade e de seus dispositivos. O ataque surrealista ao estabelecido visa, segundo Moraes, balançar “a convenção milenar e o esteticismo que alimentava um certo culto da Antiguidade”.⁸

Diante disso, e por tratar-se de um movimento cultural amplo que visa desestabilizar os padrões racionais correntes, fica evidente a razão pela qual a cabeça torna-se uma questão central para o surrealismo e seus correlatos – e sua ausência é o mote para a revista *Acéphale*, cujo primeiro número é de 1936. O escritor Georges Bataille e o pintor André Masson conceberam, lado a lado, a imagem dessa inauguração, que estampa a capa do primeiro número da revista: um homem nu, vivo, com a cabeça decepada e uma caveira sobre as partes genitais. O desenho de Masson seria continuamente trabalhado e burilado ao longo do tempo, e o acéfalo apresentaria o coração na mão direita e um punhal na mão esquerda, além de estrelas em seus mamilos e um buraco em sua barriga, deixando suas vísceras expostas. Os braços e pernas abertos testemunhavam a sobrevivência amarga do homem vitruviano (cânone das proporções) de Leonardo Da Vinci.

Outra publicação do período, *Minotaure*, que também contava com a presença de Georges Bataille em sua produção, além de reiterar a preocupação com a cabeça e com a concepção de racionalidade daí decorrente, traz à tona, em seu título, outros temas produtivos: metamorfose, animalidade, mito e sobrevivência do antigo, em suma. A metamorfose se apresenta ora como desafio e enigma diante do sujeito, ora como intervenção sobre o corpo. De um lado está a Esfinge, do outro, o Minotauro. Essa articulação tomará muito espaço no desenvolvimento do imaginário das vanguardas, e, não por acaso, constituirá um fio de investigação produtivo.

Diante da Esfinge está Édipo, fundamental para a psicanálise freudiana, fundamental para a estruturação das neuroses modernas, e fundamental também no aparato surrealista como figura que aciona o enigma e seus desdobramentos trágicos, instaurando uma arte combinatória heterodoxa que demanda o ato de ser aproveitada. Édipo, diante da figura monstruosa da Esfinge (leão alado com cabeça e busto humanos), diante do desconforto que oferece esse corpo duplamente incompleto, contrapõe a razão, a solução e a verdade. A violência desse encontro, contudo, deixa marcas. “Na interpretação psicanalítica do mito de Édipo”, afirma Giorgio Agamben em seu livro *Estâncias*, “o episódio da Esfinge, que sem dúvida deveria ter importância

essencial para os gregos, fica obstinadamente obscuro; mas é precisamente este aspecto da história do herói que deve ser aqui evidenciado”.⁹

Freud elide uma parte do mito para que sua ficção vanguardista possa ter continuidade, e seu recorte molda, a partir disso, toda uma vertente contemporânea do trato com a verdade, com a interpretação e com a possibilidade de absorver criticamente a diferença. A proposta de Agamben é, portanto, devolver o monstruoso aos olhos de Édipo e reconstruir a imagem dessa cena inaugural. Pois é na relação com a Esfinge que Édipo se torna quem é: “Ele lhe responde de uma certa maneira, e é assim que se torna Édipo”, é o que diz Jacques Lacan no livro 17 de seu Seminário¹⁰, tergiversando a origem do mito em duas frentes, pois interroga tanto o acontecimento de sua resposta (a iluminação) quanto o resultado tardio de sua presença, uma vez que aqui Lacan toma a parte pelo todo: “Édipo”, o nome, é o Complexo de Édipo freudiano.

Com todos os olhos voltados a Édipo, perdeu-se a lição da Esfinge, “cuja essência é um cifrar e um esconder”, ao contrário da de Édipo, “que é um expressar ou um decifrar”.¹¹ Segundo Agamben, uma teoria da imagem posta sob o signo da Esfinge explora a barreira inerente a toda significação, aquilo que resiste e que desvia a certeza, “no coração da fratura da presença”, onde “uma cultura que tivesse pago o seu débito com a Esfinge poderia encontrar um novo modelo do significar”.¹² Para um modelo do significar que leve em consideração a Esfinge e a metamorfose do humano é imperativo situar-se no trânsito, escapando, desta forma, das sedimentações que atrasam o pensamento. Diz Lacan, sobre aquele que chama de “Édipo inutilizável”: “a verdade só se sustenta em um semi-dizer”¹³, o que equivale a dizer que a verdade se articula a um percurso, a um procedimento de corte e montagem dos eventos e das referências, a um jogo de especulação: “o que nos propomos é a análise do complexo de Édipo como sendo um sonho de Freud”¹⁴, ou seja, a verdade como alucinação reiterada e compartilhada – o que também não foge da posição de Agamben, quando afirma que “Freud é o Édipo que propõe a chave que deveria dissipar o enigma e libertar a razão de seus monstros”.¹⁵

De tudo isto, é importante reter a ideia de um olhar renovado que se volta para a metamorfose, já que “é possível que, no final das contas, a Esfinge tenha algo a ensinar a Édipo”.¹⁶ A questão se coloca na relação do homem com o animal, ali onde nenhum dos dois é completamente o outro. A Esfinge traz consigo uma arte combinatória egípcia que, segundo E. H. Gombrich, “englobou uma série de leis muito rigorosas”, pois “a aparência de cada deus egípcio era rigorosamente estabelecida: Horo, o deus-sol, tinha que ser apresentado [...] com uma cabeça de falcão; Anúbis, o deus da morte [...] com uma cabeça de chacal”.¹⁷ Passamos a travar contato, a partir dessas considerações, com a imagem que retornará ressignificada mais adiante: o homem com cabeça de animal.

Essa arte combinatória rigorosa chega até nós, segundo o filósofo italiano Mario Perniola, como um “efeito egípcio”, que ele especifica como “uma linha que une a arte egípcia ao Barroco e ao expressionismo”.¹⁸ Perniola propõe, desta forma, uma triangulação que suspende a cronologia, espacializando o tempo ao investir na não-

sucessividade dos três pontos escolhidos, todos (sendo o último uma vertente das vanguardas do início do século XX) atravessados pelo efeito egípcio. A relação com a Esfinge, e com a metamorfose do homem com o animal de forma geral, atravessa a história em um feixe de imagens captadas retrospectivamente, um movimento caracterizado pela não-fixidez do sentido e das atribuições. O efeito egípcio é uma “plenitude do tempo”, com “a tendência de anular o antigo e o novo numa única dimensão temporal, pondo-os um ao lado do outro e deixando em aberto a contradição consequente”, em uma “enigmática sincronicidade”.¹⁹

Mario Perniola também afirma, acerca das derivas possíveis dentro do questionamento da temporalidade e de seus produtos, que “o enigma nasce justamente do colapso tanto do passado quanto do futuro, num presente ambíguo e problemático ao máximo grau”.²⁰ Desse presente problemático é possível extrair todo um conjunto de dobras – que Perniola teoriza partindo de Leibniz e Deleuze, valendo-se, além disso, da etimologia da palavra “explicação”, “explication” em francês e “spiegazione” em italiano, que conservam tanto a *dobra* quanto a *prega* – que testemunham a sobreposição das temporalidades que está em jogo na metamorfose e no contato com o monstruoso.²¹ O efeito egípcio opera em mundo onde tudo está disponível, um mundo pleno, um *pléroma* – ao contrário da *kénosis*, o vazio, que caracteriza certos posicionamentos teóricos do presente.²²

O efeito egípcio de Perniola, portanto, é uma das vias de sobrevivência da metamorfose no contemporâneo, pois parte de um “princípio da livre substituição, da permutabilidade, da faculdade de transformar um elemento num outro” e, mais importante, postula um contexto artístico no qual “o mundo é um vasto sistema permutatório em que o alto e o baixo, o masculino e o feminino, o luminoso e o sombrio, a vida e a morte, o orgânico e o inorgânico”, o animal e o humano, poderíamos acrescentar, “não param de revezar-se e de combinar-se entre si”.²³ Desta forma, vemos um investimento teórico contemporâneo na investida vanguardista de abalo ao Édipo como marco civilizatório e baliza da razão. Um mundo poroso, aberto ao trânsito e à multiplicidade, mais atento à indecidibilidade do enigma (Esfinge) do que à clausura da resposta. Édipo, por fim, ao inaugurar o deciframento e a sedimentação do sentido, deixa de lado um vasto conjunto de possibilidades, e esse padrão é passado adiante nas ramificações dos discursos.

Carlo Ginzburg mostra, em seu livro *História noturna*, que por trás da história de Édipo, e de outros mitos ocidentais (e dos discursos que engendram), corre um veio cultural subterrâneo que dá conta dessa porosidade que liga e mescla razão e enigma. A partir da etimologia do nome Édipo (“pé inchado”), Ginzburg realiza um inventário que reúne figuras que, após seus contatos com o monstruoso e com elementos da metamorfose, do trânsito e da morte, apresentam “anomalias deambulatórias”, ou seja, marcas no corpo, especificamente na região das pernas e dos pés. Ginzburg rastreia essas recorrências iconográficas através da história, exemplificando e amplificando a operatividade desse “vasto sistema permutatório” de que fala Perniola, uma enigmática sincronicidade posta em evidência a partir de uma sobreposição de temporalidades, acionadas pelas

imagens: “a história de Édipo é inserida num conjunto de mitos e sagas que cobrem uma área geográfica vastíssima: da Europa ao Sudeste asiático, passando pelo norte da África, com prolongamentos que vão do mar Ártico a Madagascar”.²⁴

“A esfinge é, sem dúvida, um animal mortuário”, afirma Ginzburg.²⁵ Além de expor a metamorfose, a Esfinge é também uma conexão com o além, com o mundo dos mortos. Édipo, em contato com esse animal mortuário, sai com os pés inchados (furados para que não fugisse quando bebê, como apresenta a especificação dada por uma das versões recolhidas do mito). Outros exemplos são dados por Carlo Ginzburg, a partir da etimologia dos nomes: Tétis, “pés de prata”; Melampo, “pé preto”; Aquiles, “pé veloz”. Além disso, alguns deuses são conhecidos por suas anomalias deambulatórias: Hefesto, o deus ferreiro de pés tortos, e Dioniso, o deus que vacila – além de Pitágoras, a que “a tradição atribuía uma coxa de ouro”.²⁶

Ginzburg também faz referência ao calcanhar de Aquiles, a única parte do corpo da criança que ficou de fora no mergulho nas águas do Estige; menciona a luta que Jacó, no livro *Gênesis* da Bíblia, teve com o anjo na beira do rio (da qual saiu coxo e com novo nome: Israel); apresenta os guerreiros citas que calçavam um único pé (aquele que correspondia ao braço sem o escudo) na preparação para a batalha; menciona também a escapulomania, adivinhação baseada na espádua do animal sacrificado, que, depois de ressuscitar, passa a coxear; faz referência a Perseu, que, antes de combater a Górgona, recebe uma das sandálias de Hermes – e o mesmo acontece com Jasão quando vai em busca do velocino de ouro. O último traço da série investigada por Ginzburg é também o mais curioso: trata-se da Cinderela, que perde um sapato ao retornar do mundo desconhecido do príncipe: “O monossandalismo de Cinderela é o sinal de quem foi ao reino dos mortos (o palácio do príncipe)”.²⁷

A série de Ginzburg, portanto, não apenas mostra que o mito de Édipo está interligado a outros mitos (tanto em aspectos formais quanto em níveis semânticos) como apresenta, também, as evidências e os indícios do contato da razão com a metamorfose. Esse percurso subterrâneo constitui, tanto quanto as histórias de triunfo, o substrato cultural do ocidente. A desleitura desses mitos passa por uma reconsideração dos elementos difusos e aparentemente desconexos dessa tradição. O questionamento vanguardista da razão, expresso em *Acéphale* e *Minotaure*, nos levou à Esfinge e a Édipo, o enigma e a resposta, o monstruoso e a iluminação. Vimos que a Esfinge, ligada a um efeito egípcio, apresenta ao mundo contemporâneo, ainda atrelado a um ideal de verdade edipiano, um novo modelo de significar, poroso e ligado à multiplicidade e à permutabilidade entre os opostos. Questiona-se a resposta que é dada diante do enigma; questiona-se a cultura que se forma a partir dessa resposta; falta, entretanto, questionar as feições desse enigma. Em outras palavras: falta questionar o posicionamento ético que é solicitado no contato com esse enigma.

Um dos avatares possíveis do enigma, como dito no início, é a metamorfose do homem com o animal, tal como acontece com o Minotauro e a Esfinge. Essa é também uma

recorrência iconográfica investigada por Carlo Ginzburg em *História noturna*. Em uma documentação tão vasta quanto aquela movimentada para Édipo e as anomalias deambulatórias, Ginzburg discorre sobre os mitos e ritos que envolvem metamorfoses entre o homem e o animal. “No âmbito céltico-germânico”, por exemplo, “encontramos o hábito de disfarçar-se em animais e deixar sobre mesas postas ofertas noturnas de alimentos, destinados a seres femininos invisíveis”.²⁸

Os “disfarces em animais” e as “máscaras de animais” são comuns em regiões tão distintas quanto o Cáucaso e a Mongólia.²⁹ Em partes da “Europa, da Ásia Menor e da Ásia central, bandos de crianças e jovens, durante os doze dias entre o Natal e a Epifania [...] costumavam ir de casa em casa, muitas vezes disfarçados de cavalos ou outros animais, repetindo estribilhos e mendigando doces”.³⁰ As pessoas que participavam desses ritos eram considerados “personificações dos mortos e, ao mesmo tempo, mediadores com o além”, “homens e mulheres que visitavam periodicamente, em êxtase, o mundo dos mortos”.³¹ Essas práticas foram difundidas nas regiões mencionadas ao longo de muitos séculos, por meio de um complexo sistema de transmissão cultural, cujos elos são de difícil investigação, uma vez que restam poucos traços e vestígios. Acrescenta-se a isso o fato de esses ritos transcorrerem silenciosamente, na maioria dos casos como tradição oral. A Inquisição, por fim, embora tenha contribuído à revelia para colocar alguns dos aspectos desses ritos por escrito (ainda que na linguagem tendenciosa dos inquisidores), empenhou-se na tarefa de obscurecer e transformar esse veio cultural segundo suas regras.³²

Ginzburg mostra que esses eventos, encontrados nas mais variadas regiões e nas mais variadas culturas, estão ligados a momentos de passagem, e que a metamorfose serve tanto para testemunhar a ruptura como para fundá-la. Os trajes animais são rituais de contato com algo que se acredita estar além da razão e do significar, e que remete simultaneamente ao passado e ao futuro, ao mito e ao Juízo Final. Escreve Ginzburg: “Coletas infantis, mesas arrumadas para as divindades noturnas e disfarces animais representavam modos diversos de entrar em contato com os mortos, ambíguos doadores de prosperidade, no período crucial em que o ano velho termina e o novo começa”.³³ Entre o ano que termina e o ano que começa, entre uma estação e outra, na passagem da vida para a morte e na passagem da consciência para o sonho: esse é o trajeto da metamorfose e o campo específico no qual ela opera, investindo na “permutabilidade” que vimos com Perniola e na articulação de um novo modo de significar, que vimos nas considerações de Agamben sobre a Esfinge.

A história testemunha, portanto, que a mescla do homem com o animal é um sintoma da porosidade que atinge a razão e a verdade, sendo utilizada como celebração de estratos culturais pouco visados pelas grandes narrativas ocidentais.

O responsável por trazer essas imagens para o contexto das vanguardas e, principalmente, para o contexto político contemporâneo, é Giorgio Agamben. O filósofo italiano publicou um livro que trata especificamente da relação do homem com sua

animalidade: *O aberto*, de 2002, que é subtítulo justamente *O homem e o animal*. Agamben escreve que, dada a intervenção dos dispositivos acionados pela biopolítica contemporânea, “o homem suspende sua animalidade e, deste modo, abre uma zona ‘livre e vazia’ na qual a vida é capturada e abandonada em uma zona de exceção”.³⁴ Essa intervenção sobre os sujeitos é produto daquilo que Agamben chama de “máquina antropológica”, que põe em funcionamento a idéia de razão e verdade que estamos debatendo aqui desde o início. Incorporados a essa máquina estão os grandes discursos históricos que definem a sociedade ocidental, como a poesia, a religião e a filosofia, responsáveis pela cesura que separa o homem de sua animalidade. O projeto político de um contexto no qual os pertencimentos estão abalados é, portanto, a reconciliação.

Agamben parte de um material histórico muito semelhante àquele que Carlo Ginzburg compila em *História noturna*, com a diferença de que Agamben relaciona os documentos históricos (gravuras, textos clássicos e medievais) com aspectos filosóficos e políticos contemporâneos, na tentativa de esboçar um posicionamento de ação política dentro do discurso crítico, ao passo que a pesquisa de Ginzburg é mais exaustiva quanto às fontes e ao seu esforço de compilação historiográfica. Suas pesquisas, contudo, confluem na leitura crítica dos procedimentos de estabelecimento da razão na cultura ocidental, além da problematização das consequências da manutenção desse projeto ao longo da história – e utilizam, ambos, a relação tensa e por vezes escamoteada do homem com o animal como ilustração. Aristóteles e Santo Tomás de Aquino, por exemplo, são nomes compartilhados pelas pesquisas.

A discussão de *O aberto* começa com a reprodução de uma gravura do século XIII, presente em uma Bíblia judaica conservada na Biblioteca Ambrosiana de Milão. A cena na gravura, importante porque, segundo Agamben, “conclui tanto o códice quanto a história da humanidade”³⁵, representa o banquete que os salvos terão depois do Juízo Final, o banquete que estará reservado àqueles que sobreviverem ao final dos tempos. Trata-se de um desenho simples, com uma mesa em primeiro plano, e os salvos estão atrás dela, comendo, cada um deles levando uma coroa no alto da cabeça. O mais intrigante na imagem é o fato de esses indivíduos estarem com cabeças de animais por baixo das coroas: “um deles, com grotescos traços de asno, o outro, com um perfil de pantera”.³⁶

Os justos apresentados na gravura antiga, em meio ao banquete, estão em estado de metamorfose, como a Esfinge, alçados a um estado distinto do significar, alheios ao tempo, em uma história que é pós-história. Os justos, portanto, adquirem as feições que sustentarão por toda a eternidade – feições que dão testemunho da derradeira articulação entre o humano e o animal: “no último dia, as relações entre os animais e os homens terão uma nova forma e o próprio homem se reconciliará com sua natureza animal”.³⁷

É por isso que a argumentação de Agamben segue de perto não só a Bíblia como alguns textos exegéticos bastante elaborados (Tomás de Aquino, Escoto Erigena), que refletem

justamente sobre a natureza do corpo humano diante do Juízo Final e as características adquiridas após esse evento – desde as marcas sobre o corpo até considerações sobre a alimentação. Agamben menciona *Isaías* 11, 6: “morará o lobo com o cordeiro e a pantera se deitará junto ao cabrito; o bezerro e o leão pastarão juntos e uma criança os guiará”.³⁸ Observa-se disso que inclusive as características correntes da “natureza animal” serão postas em nova chave, uma vez que toda margem para o instinto de sobrevivência será deixada de lado, como se as necessidades fisiológicas observassem outro paradigma – um paradigma da reconciliação. A máquina antropológica de que fala Agamben, responsável pela demarcação de fronteiras e pela vigilância permanente sobre esses postos de cisão, passa a girar em falso, não reconhecendo as diretrizes que outrora respeitou.

Podemos acrescentar uma passagem que Agamben não menciona, encontrada em I *Coríntios*, 15, 51-52: “Eis que vos dou a conhecer um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados, num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final; a trombeta tocará e os mortos ressurgirão incorruptíveis, e nós seremos transformados”. Paulo, o autor da Epístola, também faz referência a uma mediação, como nos relatos encontrados por Ginzburg. No caso de Paulo trata-se de um abrir e fechar de olhos, que pode ligar a consciência ao sono ou o inverso – um conhecimento que não necessariamente precise passar pelo aval do olhar, da certeza empírica, se lembrarmos da cena da conversão de Paulo no caminho de Damasco, da qual saiu cego (*Atos dos apóstolos*, 9, 1-19), retratada em um belíssimo quadro de Caravaggio.

Todos os justos, salvos após o Juízo Final e reunidos para o banquete de comemoração, estarão “transformados”, como escreve Paulo e como apresenta a gravura na Bíblia do século XIII consultada por Agamben. A alimentação aparece como um dado fundamental em todos os cenários delineados até aqui, simbolizando um ato não só de reconciliação como também de resolução: os ritos pesquisados por Carlo Ginzburg, nos quais indivíduos experientes no contato com os mortos encarnam animais, têm como aspecto central a mesa posta para as divindades e seus escolhidos (com ingredientes obtidos justamente a partir da graça concedida por essas mesmas divindades); os justos com cabeças de animais estão diante de uma mesa farta, um banquete, realizado com as carnes de duas bestas ancestrais, o Leviatã e o Behemot (referidos no livro de *Jó*); o bezerro e o leão pastarão juntos na profecia de *Isaías*, levados pacificamente pela mão de uma criança – e podemos lembrar, por fim, o desenho de André Masson para *Acéphale*, no qual o homem sem cabeça mostra sem pudores o que leva nos intestinos.

Agamben, em *O aberto*, faz referência a curiosas reflexões patrísticas sobre a integridade do corpo humano depois de ressuscitado e a natureza de seus dejetos:

Segundo a ciência medieval, os alimentos se transformam em carne viva através da digestão. No caso de um antropófago, que tenha se nutrido com outros corpos humanos, isto implicaria que, na ressurreição, uma mesma matéria tenha que ser reintegrada a vários indivíduos. O que dizer sobre o

cabelo e as unhas? E o esperma, o suor, o leite, a urina e outras secreções? Se os intestinos ressuscitam – argumenta um teólogo – terão que ressuscitar vazios ou cheios. Se cheios, significa que a imundície também ressuscitará; se vazios, ter-se-á então um órgão sem qualquer função natural.³⁹

Ainda que Agamben não as mencione, são reflexões que remetem a certas frases atribuídas a Jesus, como aquela encontrada em *Mateus*, 22, 30, na qual Jesus, ao ser questionado sobre a quem pertenceria uma viúva que se casou com sete irmãos (por conta da morte progressiva de todos eles, uma vez que a tradição judaica estabelecia que a viúva sem filhos deveria se casar com o irmão do marido morto), diz: “Com efeito, na ressurreição, nem eles se casam e nem elas se dão em casamento, mas são todos como os anjos no céu”. A transformação do corpo é central nos ensinamentos de Jesus Cristo, que dá uma indicação dessa importância em uma passagem bastante enigmática que se repete em *Mateus*, *Marcos* e *Lucas*, conhecida como a transfiguração. Jesus sobe um morro para orar, levando consigo Pedro, João e Tiago. Conforme conta *Lucas*, 9, 29: “Enquanto orava, o aspecto de seu rosto se alterou, suas vestes tornaram-se de fulgurante brancura”. Em contato com o além (com um mundo desconhecido, ou conhecido em parte), Jesus adquire novas feições; um aspecto que não é especificado em nenhum dos Evangelhos nos quais a transfiguração é relatada – mas que se pode relacionar, diante do percurso teórico construído até aqui, com a figura reconciliada do homem com o animal, na qual a face humana é transfigurada em resposta a sua animalidade. Talvez seja possível relacionar a isso o dado de que o profeta mais citado por Jesus, segundo os Evangelhos sinóticos, seja justamente Isaías, com suas profecias que repetidamente incluem os animais.

No que diz respeito às vanguardas do início do século XX, e à produção intelectual em torno da relação entre homem e animal, Agamben faz referência a um artigo que Georges Bataille publicou, em 1930, na revista *Documents*, motivado pelas efigies gnósticas de arcontes com cabeças de animais que ele, Bataille, pôde ver no *Cabinet des médailles* da Biblioteca Nacional, em Paris. Na mitologia gnóstica, escreve Agamben, os arcontes são as entidades demoníacas que criam e governam o mundo material, no qual os elementos espirituais estão mesclados aos elementos corpóreos, e aqueles que mais impressionaram Bataille (constituindo o cerne da exposição de seu artigo) foram os arcontes com cabeças de pato, um Deus com cabeça de galo e um Deus com duas cabeças animais sobrepostas.⁴⁰ O permanente contato entre o acéfalo (que vimos anteriormente) e o homem provido de uma cabeça de animal, duas naturezas enigmáticas que apontavam para a resolução da razão e da história, constituiu o testemunho de “uma aporia que acompanha todo o projeto de Bataille”.⁴¹

Algumas páginas depois dessa passagem sobre Bataille, Agamben retoma o tema da aporia que acomete o pensamento voltado à metamorfose entre homem e animal. Ele escreve: “as aporias da filosofia em nosso tempo coincidem com as aporias do corpo irremediavelmente tencionado e dividido entre animalidade e humanidade”.⁴² Além disso,

Agamben diagnostica uma apatia desenvolvida pelos membros do Colégio de Sociologia diante da II Guerra Mundial, que era iminente. O Colégio, formado por Bataille e outros vanguardistas importantes da época, “traí sua impotência, denunciando a passividade e a ausência de reações diante da guerra como uma forma de massiva ‘desvirilização’, na qual os homens se transformam em uma espécie de ‘ovelhas conscientes e resignadas em ir ao matadouro’”.⁴³ Isso acontece, segundo Agamben, por conta do abismo entre o projeto do Colégio e de parte da vanguarda e o posicionamento crítico solicitado pela biopolítica que se desenvolvia. Ou seja, de um lado está o riso, o erotismo e o gozo diante da morte (lições vanguardistas depreendidas da reflexão sobre a porosidade que atravessa enigma e razão); do outro lado, um contexto no qual “o homem, pastor do ser, apropria-se de sua latência, de sua própria animalidade, que não permanece escondida nem se faz objeto de domínio, mas que é pensada como tal, como puro abandono”.⁴⁴

Trata-se, portanto, de um movimento diverso daquele que pretendia Michel Leiris em *Da literatura como tauromaquia*, de colocar o fazer artístico sob a sombra de um chifre de touro.⁴⁵ Mais do que se posicionar diante do enigma para silenciá-lo com uma estocada, cabe ao artista colocar-se literalmente sob o chifre de um touro, trabalhando a partir disso com a suspensão sempre precária das diretrizes da máquina antropológica. Eis a sobrevivência diferida que nos chega das vanguardas: a necessidade de ventilar os pertencimentos e aguçar os sentidos em direção a uma potência da reconciliação. A metamorfose (o animal no humano e o humano no animal) aparece, por fim, como signo da exaustão de um sistema de separação (a máquina antropológica), uma transformação que representa o advento de uma nova forma de contato e vivência.

No horizonte deste debate, que se expande e se torna cada vez mais presente, está a condição do homem diante do totalitarismo e os ecos do Holocausto, que Agamben apresenta em *O que resta de Auschwitz*, livro que, junto de *O aberto* e *Estado de exceção*, forma um tríptico dedicado a considerar as balizas para um novo campo ético no pensamento crítico. “Um dia”, afirma ele em *Estado de exceção*, “a humanidade brincar com o direito, como as crianças brincam com os objetos fora de uso, não para devolvê-los a seu uso canônico e, sim, para libertá-los definitivamente dele”.⁴⁶ Ou seja, um cenário que, cansado das corriqueiras manobras de consolidação do senso comum, mostra o passo além: a inserção do homem no interior do enigma, abraçando a metamorfose.

* Kelvin Falcão Klein é doutorando em Teoria Literária pela UFSC.

¹ BURUCÚA, J. E. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 15.

² AGAMBEN, G. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 230.

³ DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 51.

⁴ BLOOM, H. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 225.

⁵ NADEAU, M. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

⁶ MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 107.

⁷ Ibidem, p. 117.

⁸ Ibidem, p. 118.

⁹ AGAMBEN, G. Op. cit., p. 221.

¹⁰ LACAN, J. *O Seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise, 1969-1970*. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992, p. 34.

¹¹ AGAMBEN, G. Op. cit., p. 223.

¹² Ibidem, p. 224.

¹³ LACAN, J. Op. cit., p. 103.

¹⁴ Ibidem, p. 110.

¹⁵ AGAMBEN, G. Op. cit., p. 230.

¹⁶ Ibidem, p. 234.

¹⁷ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 38.

¹⁸ PERNIOLA, M. *Enigmas: o momento egípcio na sociedade e na arte*. Tradução de Catia Benedetti. Lisboa: Bertrand Editora, 1994, p. 156.

¹⁹ Ibidem, p. 126.

²⁰ Ibidem, p. 10.

²¹ Ibidem, p. 16.

²² Ibidem, p. 73.

²³ Ibidem, p. 129.

²⁴ GINZBURG, C. *História noturna: decifrando o Sabá*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 203.

²⁵ Ibidem, p. 203.

²⁶ Ibidem, p. 234.

²⁷ Ibidem, p. 221.

²⁸ Ibidem, p. 169.

²⁹ Ibidem, p. 170.

³⁰ Ibidem, p. 167.

³¹ Ibidem, p. 171.

³² Ibidem, pp. 9-43.

³³ Ibidem, p. 169.

³⁴ AGAMBEN, G. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Tradução de Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 146. A tradução das citações, retiradas da edição em espanhol do livro de Agamben, é minha.

³⁵ Ibidem, p. 9.

³⁶ Ibidem, p. 10.

³⁷ Ibidem, p. 12.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, pp. 39-40.

⁴⁰ Ibidem, p. 15.

⁴¹ Ibidem, p. 16.

⁴² Ibidem. p. 28.

⁴³ Ibidem. p. 19.

⁴⁴ Ibidem, p. 146.

⁴⁵ LEIRIS, M. "Da literatura como tauromaquia". In: *A idade viril*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 19.

⁴⁶ AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 98.